ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

ANTONIO MACHADO HACIA EUROPA

Ed. de Pablo Luis Avila

VISOR LIBROS

Enrico Nerviani

Guido Quazza

Cesare Segre

Rafael Alberti

Manuel Alvar

Oreste Macri

Carlos Bousoño

Gaetano Chiappini

Julián Marías

Antonio Sánchez Barbudo

Aurora de Albornoz

Bernard Sese

Darío Puccini

ANNO MACHADIANO

50.° ANNIVERSARIO DELLA MORTE DI ANTONIO MACHADO

Actas del Congreso Internacional

«ANTONIO MACHADO VERSO L'EUROPA»

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

ANTONIO MACHADO HACIA EUROPA

Ed. de Pablo Luis Avila

VISOR LIBROS. MADRID 1993

BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA/11

© Ministerio de Cultura
© VISOR LIBROS, S. L.
Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
D.L.: M - 6956 - 1993
I.S.B.N.: 74-7522-489-X
Impreso en España - Printed in Spain.
Gráficas Muriel. C/ Buhigas, s/n - Getafe (Madrid)

Congreso Internacional «Antonio Machado verso l'Europa» (18-22 feb. 1990), promovido por la Facoltà di Magistero y en colaboración con el Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche de la Università degli Studi de Turín. Organización: cátedras de Lingua e letteratura spagnola y Lingua spagnola.

Bajo el Alto Patronato de

FRANCESCO COSSIGA
Presidente de la República Italiana

S. M. DON JUAN CARLOS I
Rey de España

FRANÇOIS MITTERRAND
Presidente de la República Francesa

MÁRIO SOARES
Presidente de la República Portuguesa

PRESIDENTE DEL CONGRESO
Cesare Segre

PRESIDENTE DE HONOR
Rafael Alberti

VICE PRESIDENTE
Manuel Núñez Encabo

DIRECTOR GENERAL
Pablo Luis Ávila

SECRETARIO GENERAL
Giancarlo Depretis

Introducción

Credevo di seguirne i passi.
D'averlo quasi raggiunto.
Inciampai. La strada
si perdeva fra i sassi.

GIORGIO CAPRONI

Pero amo mucho más la edad que se avecina
y a los poetas que han de surgir cuando una
tarea común apasione las almas.

ANTONIO MACHADO

Al conmemorar el «50.° Anniversario della morte di Antonio Machado», el Rector de la Universidad de Turín, a propuesta de las cátedras de Lingua e letteratura spagnola y Lingua spagnola, promueve —junto con la Facoltà di Magistero y el Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche— y proclama solemnemente el «Anno Machadiano» (10 de mayo de 1989 - 10 de mayo de 1990).

La idea primaria que nos ha animado, aparte de la no menos obligada de mantener viva en la memoria de las jóvenes y menos jóvenes generaciones la «cara» emblemática de Machado —estrechamente unida a la de Federico García Lorca y Miguel Hernández— como mártir de la Resistencia antifascista española, ha sido, sobre todo, la de honrar al poeta y, una vez más, proponerlo como modelo universal y como hombre comprometido con su presente histórico; después la de evocar su figura como artífice de versos acercándonos a sus preocupaciones filosóficas y morales con la finalidad de reinterpretar su espíritu constantemente dirigido a la condición permanente del hombre; en fin, conducirlo a nuestra situación histórica,

a nuestro humanismo moderno ya presente en sus escritos, a veces en modo contradictorio y original, a veces como iluminante profecía.

Dentro de las manifestaciones del «Anno Machadiano» turinés, el «Convegno Internazionale Antonio Machado verso l'Europa» (18-22 de febrero de 1990), siguiendo el planteamiento al que he aludido hace poco, se ha propuesto generar —en primera fila la inolvidable Aurora de Albornoz— un nuevo encuentro con la palabra de Antonio Machado que tuviera en cuenta, en la esencia y en la extensión de su mensaje y en su transparente y, al mismo tiempo, compleja lectura, las claves interpretativas de la labor histórica y universal del hombre tal como fluye en el sentir de sus escritos.

La subdivisión por temas, tal como aparece en la presente edición: «La poesía de Antonio Machado», «Antonio Machado y su pensamiento filosófico», «El magisterio de Antonio Machado» y «Antonio Machado hacia Europa» (los otros tres temas desarrollados en el Congreso: «La Institución Libre de Enseñanza», «La fortuna de Antonio Machado en Italia» y «Antonio Machado en su contexto histórico», aparecen aquí, por motivos de afinidad y nuevas exigencias de «ubicación», englobados en el primero y en el tercer tema), obedeciendo al planteamiento metodológico del Congreso, ha sido constituida, sobre todo, como estructura, ciertamente para recomponer, no para desmenuzar en lo específico las diferentes facetas que han marcado en Machado su oficio de poeta, de teórico del arte y de la literatura, de hombre comprometido con su tiempo, de maestro de vida, en fin, de «pescador, no de peces, sino de pescadores vivos».

En este volumen, duplicación y testimonio en el tiempo de las jornadas de trabajo del Congreso de Turín, las intervenciones, aun diversas en su contenido, fluyen la una en la otra encontrando una cohesión entre ellas. Una voz arrastra a las demás estableciendo en el texto crítico un frente que avanza compacto en la ambiciosa tarea de abarcar la estética machadiana en su totalidad; vivirla activamente en todas sus implicaciones para verificar, después, la relación entre dicha estética y las experiencias vitales de la crítica, de la poesía y del pensamiento de hoy, con el fin de ofrecer una nueva acrecentada lectura de la obra de Machado; lectura que parte exactamente de la situación contextual en que vivimos y en la que se agitan nuestras necesidades de renovación que no son, como recuerda Juan de Mairena, sino la verdadera historia de un pueblo.

Superada la tentación —bastante difundida— de mitificar al cantor de los paisajes de Andalucía y Castilla; al Machado de la melancolía, de la soledad, de Guiomar; al Machado docente; al Machado de la proclamación de la República y al Machado que la legitima; al Machado «bueno»; al Machado de la guerra, del exilio y de la muerte, no nos ha quedado otra vía que la de afrontar, sin titubeos y en modo directo, los problemas planteados por el poeta y pensador. Al confrontarnos con los mismos se ha preferido avanzar hacia el estudio de una específica incidencia comunicativa —no influencia— entre el discurso de Machado y nuestras necesidades ideales, desorientaciones y ansias de cultura.

Después de releer la obra de Machado hemos procedido, en modo especular a sus exhortaciones, recurriendo, como él mismo sugiere en el borrador de su «Proyecto

del discurso» de ingreso en la Academia Española de la Lengua, a la misión de los ojos:

> «Comprendo que el oficio del poeta es, como se dice, arduo de suyo, y en nuestros días más que nunca aventurado y expuesto al error. Sin embargo, hoy como ayer, la misión de los ojos —los ojos de la cara y los del espíritu— es ver»,

para «ver», escrutar y anotar no sólo «lo que viene hacia nosotros o aquello que de nosotros se aleja», sino más bien «lo que se nos echa encima y nos envuelve». Voz, la de Machado —no eco— de espíritu enteramente europeo, educado en la lectura y asimilación de los autores clásicos y contemporáneos, que resuena en un continuo presente; luz que se desprende del corazón; continuidad en el modelo de Berceo varias veces citado («Mientras le sale afuera la luz del corazón»). Del «santo poeta» como le llama Rafael Alberti en *La arboleda perdida* o del «San Antonio de Collioure» como lo evoca Jorge Guillén en *Homenaje*, la figura emblemática de Machado ha sido explorada, y diría también vivida, partiendo del hoy que no es sino aquel «mañana» que camina «hacia una nueva iluminación, hacia un *anglarum* nuevo» conscientes, como el poeta, de que

> «[...] los valores de cada tiempo tienen uno de sus polos en el topos uranio de las ideas trascendentales y otro en el corazón del hombre».

En este entrecruzarse de caminos, aparentemente dispuestos en sentido contrario, hemos intentado establecer en el presente un nuevo diálogo con Machado para evaluar el sentido histórico de su palabra, lo concreto de su pensamiento con el que se ha modelado su lenguaje y la presencia de señales de modernidad y predicción contenidas en su obra. Nos hemos detenido, claro está, en el magisterio ético y estético de Machado gracias a una lectura polifónica de sus escritos, la cual, aunque hecha desde varios puntos de vista, y precisamente por esto, ha restituido, a distancia de tiempo, en la diversidad de afinidades y depósitos culturales de cada uno de los participantes y oyentes, el significado primario de su mensaje individualizado por todos como válida herencia universal, literaria y de pensamiento desde los primeros años de su muerte.

Aparte del estupor y de la más que justificada indignación de Jorge Guillén: «Es una vergüenza que hasta ahora sea tan escasa y tan floja la crítica sobre Machado»; frase entresacada de una carta escrita en Wellesley, Mass. el 17 de marzo de 1949 y dirigida a José Rodríguez Feo, entonces director de la Revista «Orígenes», no podemos olvidar lo que significó para la «España peregrina» —y también para aquélla de respiros fugaces permitidos, o para las otras dos, no menos sufridas: una en prisión, la otra amordazada—, la iluminadora presencia de Machado tan sentidamente resumida por Juan Ramón Jiménez en el *Segundo retrato de Antonio Machado* y evocada por Jean Cassou en las páginas apócrifas *33 sonnets composés au secret,* en particular en el soneto «Tombeau d'Antonio Machado»:

Ame sainte, la charité
guidant les saintes de la nuit
abordent au lieu deshonoré
que la torche en vain purifie.

Elles vont délivrer tes cendres
d'un pays qui n'est plus que sable
et vols d'oiseaux claires les répandre
à travers un ciel respirable.

Là tu retrouveras l'odeur
de tes profondes étés en pleurs
et il ne restera plus jamais

qu'une urne brisée de colère
a Collioure au pied des pierres
où pourrissent les prisonniers.

Inestimable herencia la de Machado que sobrevive en el tiempo, sea a través de la tradición oral (registro machadiano de las «coplas», «romances», «cantares» y «proverbios»), sea a través de la tradición escrita, pasando de las manos de testimonios de una España «humillada y ofendida» a las de las generaciones posteriores, incluso a las de aquellos poetas —o a las de promociones— que, con diferentes matices, declaran no reconocerse en la poética machadiana, aunque a todos, sin distinción alguna, remitiera Machado los versos:

Tú, juventud más joven, si de más alta cumbre
la voluntad te llega, irás a tu aventura
despierta y trasparente a la divina lumbre,
como el diamante clara, como el diamante pura.

Sobre la esperanza, fiel compañera de Machado y uno de los preciosos bienes que relumbran en su «testamento», recuerdo otro texto de Cassou, todavía inédito, del que traduzco un pasaje:

> «La esperanza no lo ha abandonado jamás. Ni en sus pensamientos, ni en sus sufrimientos, ni en sus luchas. Y ésta sigue acompañándolo en su tumba de Collioure. Y para nosotros ella vive siempre en el contexto de su obra. Incluso cuando el aspecto histórico de esta esperanza se ha hecho realidad, continuará, pues, acompañando la obra de Antonio Machado en su gloria, en sus versos, en sus grandes perspectivas abiertas a nuestro pensamiento escatológico-metafísico.»

Del inolvidable «Proyecto del discurso», que me acompaña en esta breve

reflexión a modo de nota introductoria a las Actas del Congreso, cito otros dos pasajes convencido de que, directa o indirectamente, han sido una de las fuentes inspiradoras de nuestra tarea. El primero se dirige exclusivamente al arte y a sus problemas universales:

> «El arte no cambia siempre por superación de formas anteriores sino, muchas veces, por disminución de nuestra capacidad receptiva, y por debilitación y cansancio»;

el segundo, en cambio, es una apasionada e inequívoca llamada a nuestra responsabilidad de intelectuales:

> «Difundir la cultura no es repartir un caudal limitado entre los muchos para que nadie lo goce por entero, sino despertar las almas dormidas y acrecentar el número de los capaces de espiritualidad».

Contrario a todas formas de pedantería y «dandysmo» de los literatos, con velada provocación, Machado contrapone al olimpo del saber del mundo literario su menosprecio; al conocimiento especialista la propia incompetencia para lo específico; a la cultura oficial una autoeducación fecundada por incertidumbres pero realizadora de perspectivas más amplias, más humanas, siempre más abiertas a la esperanza.

Desde las primeras palabras del «Proyecto del discurso», una sucesión de negaciones reafirma, en el tono recatado pero directo y firme, el sentido de una actitud crítica y reflexiva que ha acompañado siempre a Machado al definir —que también es precisar, especificar, delimitar— los modelos literarios en relación con los modelos de vida:

> «No creo poseer las dotes específicas del académico. No soy humanista, ni filológo, ni erudito. Ando muy flojo en latín, porque me lo hizo aborrecer un mal maestro. Estudié el griego con amor, por ansia de leer a Platón, pero tardíamente y, tal vez por ello, con escaso aprovechamiento. Pobres son mis lecturas en suma, pues, aunque he leído mucho, mi memoria es débil y he retenido muy poco. Si algo estudié con ahínco fue más de filosofía que de literatura. Y confesaros he que con excepción de algunos poetas, las bellas letras nunca me apasionaron. Quiero deciros más: soy poco sensible a los primores de forma, a la pulidez y pulcritud del lenguaje, y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido».

Machado, más propenso a los creadores de conciencias que a los de palabras, deja fuera de su mundo inventado («[...] el mundo es lo nuevo, por excelencia, lo que el poeta inventa, descubre a cada momento») el culto por la especialización del saber, pues adivina en éste la simiente procreadora de una civilización fría e intelectualista; tanto es así que, por boca de Juan de Mairena, declara su escepticismo antidogmático:

> «[...] yo soy la incorrección misma, un alma siempre en borrador, llena de tachones, de vacilaciones y de arrepentimientos».

Escepticismo al que, por otra parte, recurre a menudo en su «discurso» y que motiva sus continuos titubeos, los cuales no son, al menos en parte, otra cosa que un disimular la propia cultura para no caer o ser encasillado en lo «específico» aborrecido.

Una vez más Juan de Mairena habla a propósito de la especialización: «Cuando el saber se especializa crece el volumen total de la cultura. Ésta es la ilusión y el consuelo de los especialistas. ¡Lo que sabemos entre todos! ¡Oh, eso es lo que no sabe nadie!».

Más explícitas y, si cabe, más abiertamente declaradas a este propósito, son las palabras de Fernando Pessoa que, por boca de Alvaro de Campos, arremete contra los «especialistas» en un texto de 1932; y salen a la luz ulteriores coincidentes puntos de vista entre los dos poetas ibéricos, a pesar de sus diversidades: «Un especialista es un hombre que sabe cualquier cosa de una cosa y nada de todas las cosas. De una cosa no se puede saber sino cualquier cosa, porque el conocimiento humano es limitado. Y, para percibir cualquier cosa sería necesario percibir todas las cosas, pues una cosa es parte de todas las cosas. El especialista, pues, es un hombre que no sabe nada y vive de esa ciencia [...] es incapaz de iniciativas. Los especialistas son muchos y felices».

Sobre el «sentir» machadiano dirigido al papel que juega la comunicación poética se registran todavía coincidencias con otros poetas europeos del Novecientos, los cuales consideran inseparables, al igual que Machado, belleza y verdad, estética y ética. Un ejemplo: en un texto del italiano Sandro Penna, fechado 13 de agosto de 1928, el poeta umbro da a entender claramente que privilegia el «canto» del corazón al del intelecto; se lee en un pasaje del apunte penniano escrito a lápiz en un bloc cuadriculado: «Si pienso que se puede mirar la pasión fríamente, y con ojo sereno de artista entenderla profundamente sin sentir dentro de sí algún fuego, siento un odio desesperado por ese poder aristocrático y prepotente del intelecto sobre las cosas». Y Machado parece como si, solidario, lo aquietara; en efecto, en una carta enviada a su amiga Pilar de Valderrama el 23-24 de enero de 1929, a propósito de algunos libros de jóvenes poetas que acababa de recibir, escribe:

> «[...] esos laberintos y conceptos, donde yo no descubro la menor emoción humana. Porque la lírica ha sido siempre una expresión del sentimiento, el cual contiene la sensación —no a la inversa— y se relaciona con las ideas, se engendró siempre en la zona central de nuestra psique, y nunca pretendió hablar, ni a la pura sensibilidad ni, mucho menos, a la pura inteligencia».

La historia de hoy nos ve caminantes —siempre con paso incierto— hacia una comunión de voluntades que, aún en el respeto de toda cultura, aspira, en modo concreto, a la superación de barreras ideológicas y geográficas. En esta Europa de

hoy agitada por nacionalismos y recorrida, de un extremo a otro, por tantos hermanos desheredados que llaman a la puerta de los pocos hermanos opulentos; viva aún en nuestro espíritu la ardiente espera de que el viejo continente encuentre su recomposición natural, su geografía cultural más que aquella política y económica, nos socorre el pensamiento de un Machado que recorre Europa —también él— gracias a las numerosas traducciones de su obra que circulan, desde hace algunas décadas, en parte promovidas y difundidas por los dolorosos ecos de aquella España peregrina —y de la clandestina— que encontró en «San Antonio de Collioure» uno de sus puntos de referencia más dignos y significativos.

Las lecciones de Machado-Mairena, consteladas de alusiones a la vieja y a la nueva Europa y dirigidas a consolidar y a defender las libertades fundamentales del hombre, se traducen hoy en una incesante exhortación a no desistir en la lucha por una sociedad más justa.

En el «retrato» rubeniano de Antonio Machado recogido en *El Canto errante,* el autor subraya y espacia en *Opiniones* algunos trazos «velados» en el poema por las imágenes: «Antonio Machado es quizá el más intenso de todos. La música de su verso va en su pensamiento. Ha escrito poco y meditado mucho. Su vida es la de un filósofo estoico. Sabe decir sus ensueños en frases hondas. Se interna en la existencia de las cosas, en la naturaleza. Algunos críticos han visto en él un continuador de la tradición castiza, de la tradición lírica nacional. A mí me parece, al contrario, uno de los más cosmopolitas, uno de los más generales, por lo mismo que lo considero uno de los más humanos». Y léase a este propósito un «apunte» de Machado escrito en febrero de 1937:

> «En España —habla Juan de Mairena a sus alumnos—, este ancho promontorio de Europa—, han de reñirse todavía batallas muy importantes para el mundo occidental. Cuando penséis en España, no olvidéis ni su historia ni su tradición; pero no creáis que la esencia española os la pueda revelar el pasado. Esto es lo que suelen ignorar los historiadores. Un pueblo es siempre una empresa futura, un arco tendido hasta el mañana».

Palabras que, en cierto modo, se enlazan al tono perentorio y al rechazo de una cultura cerrada en sí misma y provinciana, ya advertidos algunos años antes por Fernando Pessoa: «La literatura ibérica, y la nuestra en forma menor, padece un profundo provincialismo radical. Extrapertenecemos a Europa, somos una especie de adherencia».

Termino. Y lo hago convencido de que un Machado «Misterioso y silencioso», inasible, se quedó en el umbral del «Anno Machadiano»; quién sabe si viajero parsimonioso por tierras de Andalucía y Castilla, atalayador ibérico, solitario, sibila muda, sabio Onán, Creonte, con todo el peso del dolor por los que todo y pronto olvidan: que a España casi a muerte la mancharon y, a destajo, sembraron cosas feas en su herida.

Pero termino también con la esperanza de que la fe, la dedición, el esfuerzo y el

entusiasmo que pusimos en nuestro empeño han legitimado a la Universidad y a la Ciudad de Turín y a todos los fraternos participantes en el Congresso «Antonio Machado verso l'Europa» a hacer propias las palabras del poeta:

> «Para nosotros, difundir y defender la cultura son una misma cosa: aumentar en el mundo el humano tesoro de conciencia vigilante.»

Pablo Luis Ávila

NOTA

El texto de Rafael Alberti (Presidente honorario del Congreso), inédito, corregido por el autor, se publica en esta edición por amabilidad de Francisco de Paula Ramírez Gallego, promotor y organizador del «*Homenaje a Antonio Machado* con motivo del centenario de su nacimiento», que tuvo lugar en París, en la Casa de la Unesco, el 12 de junio de 1975.

El Presidente del Comitato Organizzativo dell'Anno Machadiano prof. Mario Umberto Dianzani, Rector Magnífico de la Università degli Studi di Torino, el Decano de la Facoltà di Magistero prof. Guido Quazza, el Presidente del «Convegno Internazionale Antonio Machado verso l'Europa» prof. Cesare Segre, el Vice Presidente prof. Manuel Núñez Encabo, el Director General prof. Pablo Luis Ávila y el Secretario General prof. Giancarlo Depretis agradecen el Patrocinio y colaboración de:

Giunta Regionale del Piemonte
Consiglio Regionale del Piemonte
Provincia di Torino
Città di Torino
Ministerio de Cultura del Reino de España
Embajada del Reino de España en Italia
Junta de Andalucía
Real Academia Española de la Lengua
Fundación Antonio Machado
Fondazione Giovanni Agnelli
Fondazione Luigi Einaudi
Fundação Calouste Gulbenkian
Fundación Antonio Machado de Collioure
Unione Musicale di Torino
Unione Industriale Torino
Istituto Bancario San Paolo di Torino

APERTURA DEL CONGRESO

Sesiones Plenarias

Enrico Nerviani
Guido Quazza
Cesare Segre
Rafael Alberti
Alfonso Guerra

ANTONIO MACHADO

E' per me motivo di onore portare il saluto della Regione Piemonte a questo convegno introdotto da importanti momenti di pubblica celebrazione del grande poeta Antonio Machado di cui ricorre quest'anno il 50° anniversario della scomparsa.

E non posso non esprimere vivissima soddisfazione per il fatto che tanta occasione internazionale di celebrazione, commemorazione e di studio su una delle figure più rappresentative della poesia spagnola qual è certamente Machado, si svolga in Piemonte.

L'amministrazione regionale ha tra i suoi compiti primari la valorizzazione e la promozione dei beni e delle attività culturali che si realizzano nel suo territorio ma l'attenzione a fatti nazionali, europei ed internazionali è d'obbligo sempre, ed in particolare in un momento come questo in cui, mentre si esalta il «locale», gli orizzonti geografici, politici, culturali si ampliano abbattendo idealmente confini, cancellando distanze, e non solo per élites o aristocrazie ma anche per la gente cosiddetta «comune», che è poi quella che dovrebbe definire i suoi destini e costruirli con quotidiana coscienza.

Così questa iniziativa ben si colloca in un denso calendario di iniziative ispirate non soltanto alla conservazione e alla diffusione di quanto ha trovato origine in Piemonte, ma anche nell'organizzazione di opportunità di confronto con espressioni culturali di ampia risonanza, europea ed internazionale.

Ma vi è di più a motivare l'interesse, la sintonia con questa celebrazione: l'appuntamento di queste giornate sembra rientrare in una tradizione per così dire «piemontese»: quella che ha ispirato la raccolta di preziose collezioni museali e che ha spinto, sulle orme del viaggio, tanta inquieta nostra gente illustre.

Vocazione dunque a un'apertura alle sollecitazioni d'oltralpe e, nel contempo, alla rielaborazione delle esperienze —secondo linee di una sistemazione scientifica del sapere— in strutture ed organismi stabili, quali appunto i musei, i centri di cultura, le accademie e le fondazioni.

Vocazione europea della nostra terra, gelosa delle sue ricchezze, dei suoi tesori,

della sua cultura, delle sue bellezze, ma insofferente degli spazi chiusi, scientificamente e culturalmente curiosa, impegnata a guardare oltre.

Vocazione europea simile a quella di Machado, ricordata anche da Cesare Segre che annota nel suo «Machado europeo» come sia interessante che il poeta, il più suggestivo evocatore del suo nativo paesaggio andaluso e della Castiglia carica di storia, sia stato allo stesso tempo il fautore di una europeizzazione del suo paese.

Machado, scoperto o riscoperto dal Piemonte in questi giorni, si può sentire anche da noi facilmente vicino. Affinità a coincidenze sono facili da rintracciare fra le parole, il lavoro del poeta e il nostro diffuso, comune sentire.

In primo luogo, l'impegno etico-morale della testimonianza machadiana. La poesia non è per Machado mero esercizio formale; è piuttosto veicolo autonomo per porsi interrogativi civili ed esistenziali, che pure rimangono aperti, non risolvibili in categorici assiomi.

La poetica di Machado, con il rifiuto della poesía pura, del culto dell'ineffabile e dell'abuso della metafora, richiama così ad una tradizione nostrana di forte rigore morale, e suggerisce facili parallelismi fra l'attitudine machadiana e la negazione del linguaggio d'avanguardia e di sperimentalismo espresse negli ambienti torinesi del primo dopoguerra quando, in contrapposizione alla scuola fiorentina, alla ridondanza dei virtuosimi veniva preferita, privilegiata l'essenzialità del linguaggio scientifico.

Rigore — e anche qui si riaprono associazioni con un certo clima piemontese coevo alla poesia di Machado — che si accompagna ad una attenzione particolare per la concretezza del quotidiano e per il colloquio «cordiale» con gli altri, in un radicamento nelle tradizioni popolari non solo del fare ma anche del dire: i ritmi della poesia di Machado riprendono le cadenze delle strofe popolari.

Così la guerra, chiamata barbara e cattiva (mala), odiata dalle madri, inferocisce gli animi, ma soprattutto trascura la terra, ne altera i processi naturali (mientras la guerra pasa, ¿quién sembrará la tierra?).

Nella terra e nel paesaggio, con un percorso astratto di tanta poesia popolare, viene tracciato emblematicamente il dramma nazionale, il bisogno di rinnovamento per trovare una nuova identità nazionale dopo la constatazione, che ha segnato la generazione letteraria del '98, della fine della gloria imperiale (Castiglia sventurata, dominatrice un tempo, avvolta nei suoi cenci disprezza quanto ignora). E su questo ceppo si innesta il tema del viaggio, dell'individuo spinto all'esilio dalle circostanze culturali e politiche che opprimono la sua terra: da questo disagio storico (la Spagna inferiore che sbadiglia) prende le mosse l'aspirazione, già ricordata, a una cultura universale, cosmopolita, aperta al confronto con il resto dell'Europa. Non diverse da queste le aspirazioni di un Gobetti che, insofferente della «stanca» Torino, cercava un'apertura nello studio della letteratura straniera, avviando in tal modo un filone che avrebbe contrassegnato anche la cultura torinese successiva e che si andò concretizzando nella produzione editoriale esterofila della Slavia, della Frassinelli, dell'UTET dei «Grandi scrittori stranieri», delle prime edizioni di Einaudi.

E ancora, il tema della relazione fra la nostalgia della terra nativa o della terra di resistenza —come fu la Castiglia— e le suggestioni per le lettere straniere —il francese— riporta alla memoria la dialettica fra il racconto delle terre piemontesi

e l'interesse e finanche le tentazioni linguistiche anglo-americane di un Pavese o di un Fenoglio.

Machado poeta europeo, che guarda all'Europa dei popoli, della libertà, libertà dalla paura e dall'angoscia del franchismo, del fascismo, del nazismo.

E come può questa nostra Regione, questa Torino —medaglia d'oro della Resistenza— non sentirlo vicino come grande maestro dello spirito, anticipatore di grandi evoluzioni storiche che avvertiva nel '39 che il martirio della Spagna poteva contenere i segni della liberazione dell'Europa ormai in gran parte in mano ai fascisti?

Machado, poeta grande e caro, da conoscere di più, forse, da parte nostra. Poeta della sua terra, poeta migrante, poeta testimone e maestro di virtù, di vita, o maestro, semplicemente. In lui, e mi piace anche personalmente ricordarlo, viva è la propensione «didattica».

Nella poesia, nella prosa, egli sempre ricerca un rapporto diretto e piano con gli altri, con il lettore.

E il pensiero come, esemplificando, alla sua ultima fatica «Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo» dove Machado, nel delineare la propria controfigura nel personaggio del bonario professore di scuola media, riprende la tradizione didascalica del libro di riflessioni e di commenti, per rispecchiare la propria cordiale disponibilità all'insegnamento. Sono lezioni che invitano all'esercizio dello spirito critico contro ogni tipo di retorica o di dogmatismi e alla ricerca di significati autentici ed essenziali.

Già nel famoso autoritratto, in «Campos de Castilla», il poeta si era immaginato nel giorno del suo ultimo viaggio, pronto ancora una volta a partire, con poco bagaglio, quasi nudo. Un richiamo questo alla nudità, come all'importanza del «silenzio entro il clamore», della saggezza dell'ascolto del nulla, che credo sia opportuno cogliere oggi, in un'epoca dove le sollecitazioni continue rischiano di soffocare le voci interiori, i silenzi del vuoto e della meditazione.

Maestro che invita a costruire la storia con la vivissima coscienza poetica di un infinito che non ci riguarda singolarmente:

«Tutto passa, tutto resta
poi che il nostro è un passare
che solo traccia sentieri
a fior dell'onde del mare»

Maestro che consiglia. Dei suoi «consejos» uno potremmo ascoltare, almeno per l'atavica saggezza che sembra segnarlo:

«Sappi attendere, aspetta che la marea risalga
—come una barca in secco— né t'inquieti il partire.
Solo chi attende sa che la vittoria tiene,
perché lunga è la vita, ed è l'arte un trastullo.
E se la vita è corta

e non lambisce il mar la tua barchetta,
senza partire aspetta e ancora aspetta,
che' l'arte è lunga —e per di più, non conta.»

Lo spirito di Machado è in visita a Torino. Penso abbia ancora da insegnare qualcosa a tutti noi, poeti, letterati, politici, cittadini.

Anch'io, a nome della Regione Piemonte, gli dò il benvenuto. ¡Bienvenido Antonio Machado!

ENRICO NERVIANI

GUERRA CIVILE: GUERRA EUROPEA

Un convegno dedicato ad Antonio Machado a cinquant'anni dalla morte: 1939-1989. Non è un caso. Conta molto il sorgere della prospettiva di una unificazione almeno parziale dell'Europa a mezzo secolo dall'inizio della seconda guerra mondiale che sembrò segnare irrimediabilmente la *finis Europae.* E la Spagna? Oggi libera dalla dittatura di Franco, ormai avviata a ricongiungersi al suo vecchio Continente, nel 1939 vedeva chiudersi una *guerra civile* paradigmatica delle sorti europee. Guerra civile, guerra europea: è il titolo più pregnante rispetto al significato sia della prima sia della seconda, ma va concepito come una diade. In più, si sente parlare —da Est, da Gorbaciov— di Europa dall'Atlantico agli Urali, così come aveva fatto, da Ovest, De Gaulle, sebbene con sensi diversi.

Per lungo tempo, fuori di Spagna e da noi con accentazione particolare, la guerra civile è stata considerata come guerra internazionale tra fascismi e antifascismi. Credo di dover cominciare da questa caratterizzazione. Lo fu senza alcun dubbio, e l'«Oggi in Spagna, domani in Italia» di Carlo Rosselli sembrò giustamente anche un'anticipazione interpretativa oltre che un'anticipazione attiva della resistenza 1940-1945, un giudizio storiografico oltre che un giudizio politico. Mi pare, tuttavia, che non basti, che sia ora di dire come dissi anni fa io stesso in un convegno sul grande evento tenuto a Torino nel maggio 1984, che fu anche un conflitto spagnolo, tra spagnoli. Lo ripeto qui, con la medesima intensità strappatami sei anni fa dall'asprezza dello scontro fra protagonisti italiani e storici spagnoli: i primi, ormai vecchi veterani volontari accorsi allora da tutto il mondo, i secondi, giovani studiosi nati dopo quella guerra. E' bene, in questa occasione più ampia, riprendere questo secondo aspetto «nazionale» e ribadirlo, direi accentuarlo. Fu, è innegabile la prima guerra internazionale pro e contro il fascismo, ma non soltanto questo. E' stata troppo dimenticata la Spagna come luogo e *dramatis persona* del conflitto con le implicazioni economiche, sociali, culturali, antropologiche antiche e specifiche che ne fecero un particolare soggetto attivo e passivo dello scontro europeo e mondiale fra due concezioni e due prassi della vita e della storia.

Vorrei subito dire che gli storici spagnoli fra i trenta e i quaranta anni hanno in

notevole parte ragione di essere riluttanti ad avallare un significato quasi esclusivamente internazionale, diciamo in primo luogo europeo, sì, ma tutto compreso entro i termini di scontro tra fascismo trionfante e antifascismo faticosamente in ripresa nel quadro europeo. Giustamente preoccupati del presente del loro paese, i secondi sentono l'influenza di un presente «ordinario» di fronte a quel passato «straordinario». In più, vivono l'avanzare di una storiografia non più totalmente dedicata al «macro», ma sempre più attenta al «micro», anzi al «micro» della soggettività individuale e comunitaria e autonomistico-nazionale, non più affascinata dal politico e dal militare, ma dall'antropologico e dal sociale. Forse non è inutile che in questo congresso, di fronte ad un tema come quello di un poeta e scrittore sensibile al pericolo fascista, si tenti, brevemente e semplicemente, una valutazione più equilibrata. E ciò non credo possibile senza una considerazione globale nella tensione interpretativa come nella metodologia euristica, l'una e l'altra non limitate ai tre anni 1936-39 ma distesa su quel «lungo periodo» che è ormai il cinquantennio fra l'allora e l'oggi. Si impone, dunque, allo storico di guardare alla guerra come fase della storia antica e moderna della Spagna e di guardarla insieme e contemporaneamente come fase collegata alla situazione dell'Europa in preda al fascismo sia nella versione italiana sia in quella tedesca, entrambe avanzanti nel sud-ovest al confine tra Mediterraneo e Atlantico. Il *punctum dolens* diventa, in questa prospettiva, riuscire a tracciare un pur rapido cenno a una possibile indagine meno inadeguata di quella condotta fin qui da storici non spagnoli. *In primis* occorre confrontare l'eredità storica della Spagna almeno dai tempi in cui era stata uno stato monarchico-assoluto fra i più forti in Europa, diventa una delle poche grandi potenze sempre partecipanti, fra il '400 e l'800, alle maggiori guerre europee e insieme un protagonista dominante del colonialismo mondiale. E senza trascurare i tratti di una società tra le più faticosamente travagliate nei rapporti fra il potere del Centro e i «cacciati» della Periferia e attraversata da profonde lacerazioni tra ceti e classi fino a giungere, per l'uno e per l'altro aspetto, ad una sorta di putrefazione culminata nel decennio fascista dopo la fine del primo conflitto mondiale. Non è certo possibile in questo breve intervento toccare, seppur marginalmente, i problemi di quella che resta qui non più d'una telegrafica «premessa» alla guerra '36-39.

E' troppo chiaro che occorre un'analisi seria, una ricerca forte e approfondita. Mi limito a dire che si potrà ricavarne la ragione della complessità, della durata, della onnicomprensività, dell'esasperata violenza della guerra civile, e perché in essa siano state coinvolte di fatto tutte le forze sociali, politiche e culturali, soltanto se si toccheranno con approccio trasversale, e in continuo confronto tra la Spagna e l'Europa, almeno i seguenti aspetti:

a) la *questione agraria,* sulla quale, poiché sempre negletta, l'esplosione scatenata dal golpe di Franco provoca quasi automaticamente una sanguinosa reazione da parte di alleati antichi e per se stessi fedeli come i grandi possidenti, la chiesa e l'esercito, scatenatasi subito contro i contadini in vera e propria guerra sociale di massa, animata da spirito di ribellione sperimentato fin dall'insurrezione contro il grande Napoleone, in contraddittorio connubio con una religiosità tradizionale abituata da tempi antichissimi al rispetto e all'obbedienza verso le prime due forze.

Di qui si dovrà partire per capire le speranze e domande di individuale conquista della terra come forma di libertà e al tempo stesso di autonomia comunitaria, direzioni che nella loro diversità portano per un verso al vastissimo movimento anarchico, per l'altro alla collettivizzazione di tipo comunistico-staliniano.

Un simile sviluppo di realtà contrastanti sembra dunque offrire un preannuncio di lezione politico-sociale e antropologica per il resto d'Europa. Ciò sia per il suo segno passatista, che estremizza la «reazione», sia per il suo segno di «rivoluzione». Ne emerge come novità l'assolutezza, si può dire, dello scontro fra la spinta alla libertà del singolo, dei gruppi di famiglia, delle comunità paesane con la grande carica della spontaneità rivoluzionaria degli anarchici, per un lato, e per l'altro l'intervento accentratore dello stalinismo desideroso di controllare la situazione ma perciò stesso costretto ad usare talvolta la violenza bruta, talaltra metodi subdoli mascherati da «democrazia popolare». Quasi l'anticipo, fino al genocidio, di futuri, profondi ma meno aspri, contrasti concettuali e sentimentali nelle resistenze europee del 1940-45.

b) La *questione industriale:* l'autonomia operaia si muove non poche volte anche in confronto con l'autonomia contadina. L'insorgenza operaia ha fini e caratteri diversi, non foss'altro perché localizzata in proprie isole aziendali, ma anche perché, come sarà poi dovunque nel vecchio continente, colpita dall'«invidia» dei contadini, coinvolti in gran numero nella lotta armata, per l'imboscamento degli operai nella fabbrica che lavora per produrre armi e macchine di guerra. Come del resto sarà, dopo il precedente della «grande guerra» in Italia, ancora nell'Italia 1943-45, nella Francia e nella Jugoslavia del '40-45. Uno squilibrio che rimarrà anche oltre la fine del secondo conflitto mondiale, in qualche paese addirittura fino agli anni Settanta. Non senza, però, anticipazione simbolica di situazioni meno conflittuali e più vicine a tentativi, diretti da stalinisti, di convergenze unitarie, se non nei fatti, nella propaganda. L'uso della tuta di lavoro come uniforme di guerra del combattente per la repubblica può essere interpretato (e lo storico deve provare a misurare lo spessore della realtà bellica) come il simbolo estremo della crescente coscienza di una soggettività, o personalità, di classe ancora tutta, per dir così, in prova.

c) La *questione degli intellettuali:* nell'Europa del trauma fascista e nazista e delle dittature diffuse, nell'Europa della «crisi della civiltà» e del «tramonto dell'Occidente», cominciati proprio dopo la perdita di Cuba, e subito avvertita dal Novantotto degli scrittori spagnoli e seguìti dalle diffusissime manifestazioni dell'idealismo attivistico distruttore del positivismo, la lezione della guerra civile assume una frequenza, un'asprezza e una carica tanto conflittuale quanto dispersiva che di per sé sole, come fenomeno andato ben al di là del dibattito filosofico e fideistico, non restano soltanto una eco di quasi quarant'anni di cammino verso la fine della superiorità del vecchio Continente. Sono, e per questo ne sottolineo l'aspetto culturale, estetico, politico e morale, una risposta almeno in parte violentemente anticipatrice dello scontro ideologico ed etico-sociale fra il dispotismo di Hitler e Mussolini, la resistenza dei liberal-conservatori e dei democratici-socialisti nei paesi occupati e la «guerra patriottica» di Stalin. Il risultato sarà l'uscita del «potere

internazionale» dall'Europa, lo schiacciamento di questa fra i due «blocchi» dell'Ovest e dell'est. E nel 1989, dopo quarantacinque anni, sarà la fine della «guerra fredda» a causa del crollo dell'Est euroasiatico, il trionfo degli Stati Uniti come unica superpotenza mondiale, la ripresa del predominio sui mercati planetari degli apparati economici del Giappone e della Germania, cioè dei due maggiori sconfitti del 1945. In Spagna, trionfa dopo tre anni di lotta all'ultimo sangue il tetragono conservatorismo della maggioranza degli uomini di cultura, servili guardie del corpo dell'antico potere ecclesiastico e regio, traditori della civiltà europea —come aveva scritto Benda— ma non scompaiono, anzi si battono con coraggio e con forza i *clercs* d'avanguardia, pronti anche a morire per l'impegno a difendere la libertà di pensare di tutti. Ed è in questo settore che più appare giusta la rivendicazione della specificità «interna», spagnola *tout court,* della guerra 1936-39, oggi avanzata dagli storici giovani iberici. Il filone ribelle, che per i contadini richiama alla guerra per l'autonomia locale contro il centralismo napoleonico, per gli intellettuali difensori della repubblica rimanda ai borghesi combattenti per la Costituzione di Cadice, pionieri delle prime rivoluzioni liberali e nazionali europee contro la Restaurazione. Certo, lo scarso numero, aggiungendosi all'audacia modernizzante, all'insistenza e coerenza «utopistica», li condannerà alla sconfitta anche per l'«estremismo» degli esperimenti politico-istituzionali e per la socializzazione economica, troppo duramente contrastanti col passato reazionario dei grandi agrari, dei piccoli proprietari, dei preti cattolici. Ma l'esempio morale e le invenzioni culturali resteranno un'indicazione stimolante per i partigiani antinazifascisti del quinquennio successivo.

d) La *questione delle donne:* è, per non pochi aspetti e ai suoi estremi, la tensione più forte, quella che per qualità —non per quantità— colpisce la ragione e l'immaginario dell'Europa di quegli anni, nei quali il nazifascismo sembra, anche per la vittoria di Mussolini in Abissinia e contro la Società delle Nazioni, avere il successo con sé. Le colonne femminili che assaltano i reparti e le caserme dei franchisti, che nelle marce delle loro colonne mobilitano ragazzi, giovani, vecchi e coetanei maschi e i villaggi che raggiungono e attraversano, che difendono o espugnano case, strade, luoghi simbolici della libertà, durante le battaglie di Madrid e dell'Ebro, segnano una vera, seppur breve, epopea che rimarrà, forse non dentro la Spagna, ma in paesi anche lontani d'Europa, come un esempio eccezionale di liberazione. L'insurrezione di massa, che trova in quelle colonne le avanguardie più entusiaste perché più fiduciose nella lotta contro l'esercito golpista, è segnata da tratti indelebili del futuro postfascista. Il loro uscire di casa con una coralità inedita e immediatamente mobilitante è addirittura, nel suo stile, diversa e più vasta e profonda di quella partecipazione ancora in molta parte ausiliaria che la donna avrà nella resistenza europea. I tratti caratteristici della presenza femminile nella guerra civile sono quelli di una presenza integrale, e integrale perché portata fino alle armi, fino all'offensiva di una massa in movimento. Le armi in pugno sono, se si guarda a fondo, il segno «globale» che anticipa la ribellione femminista di trenta-quarantanni dopo. E perciò anche l'«anima» precorritrice lontana, nel colmo dello scontro totale e mortale in atto, di quella che negli anni 70 sarà la rivendicazione principale, di fronte a un maschilismo perdurante e spesso accentuantesi, dell'idea

e fede della «differenza» fra i «generi». Se si guarda al fare concreto, al lottare quotidiano, non escludendo il comandare in battaglia e lo sparare, è difficile non ammettere la novità di questa particolare lezione della guerra civile, pur riconoscendo che essa non attinge ancora né la teoria piena, né l'intera consapevolezza del «sé» come elemento centrale di un nuovo stadio di convivenza umana.

e) La *questione politico-istituzionale:* al livello che essa rappresenta nel governo di sé e degli altri, nell'*autogoverno* complessivo di una grande collettività, non si può dire che la guerra civile spagnola diventi né un vero e proprio esempio, né —tantomeno— un modello per l'Europa post-nazifascista. Neppure propriamente un modello destinato a rinascere dalle ceneri della Spagna distrutta dalle stragi franchiste prima, dal lento andare del franchismo vittorioso verso il diffondere la morte civile poi. E tuttavia, non sono assenti nel campo politico-istituzionale elementi utili alla tesi qui sostenuta, sebbene lo siano in misure e forme minori che nelle altre questioni fin qui suggerite per condurre un'analisi preparatoria dei temi necessari a documentare il rapporto essenziale fra guerra civile e guerra europea. Non mancano, cioè, spunti precorritori di una realtà che nel resto d'Europa diventerà quasi subito, per oltre cinque anni, la condizione fondamentale per impostare la ribellione contro Hitler e Mussolini e per produrre la confluenza delle forze di massa necessarie a preparare, dal basso, la fine di un'epoca sanguinosa e barbarica quale quella marchiata dalla svastica e dal fascio. Questa condizione è già nella *discordia concors* tra le forze antifranchiste che rende fecondo il contrasto tra le parti della cosiddetta «organizzazione» comunista quella della cosiddetta «spontaneità» messa in atto dagli altri combattenti per la repubblica. Nella guerra civile del 1936-39 ciò si intravvede, e proprio dalla parte di coloro che non vogliono rinunciare alle conquiste di libertà, di democrazia e, seppure in minor misura, di eguaglianza. Non si tratta soltanto di un esempio di metodo che nei termini del suo modo di essere «opposizione» è destinato a riaffacciarsi in molte resistenze europee. Un modo, un dilemma che, vissuto nella realtà quotidiana della guerra civile nelle 183 città distrutte, nei milioni di civili colpiti (le cifre sono ancora imprecise) ma di un ordine di grandezza tale da marchiare con evidenza schiacciante la latitudine delle più varie forme di violenza prova *ad abundantiam* la grandezza della ferocia delle vendette personali, familiari, comunitarie. L'immagine che ne esce è il preannuncio di quello che sarà il conflitto 1939-45, con le stragi provocate dai bombardamenti aerei, con le sofferenze indicibili degli assedi di grandi città, con l'annientamento dell'uomo per l'uomo dei *lager*. La guerra di Spagna già tre anni prima aveva dato l'immagine estrema di che cosa è la guerra, tanto più spaventevole quanto più perché religiosa ed etica e «privata» proprio sul piano politico-istituzionale, «privata», cioè, perché non solo personale ma insieme e intrinsecamente, nel suo profondo e nel suo collettivo. Forse questo carattere etico-religioso e contemporaneamente «privato» e «pubblico» si può dire il punto più tremendo perché coinvolgente la persona nel suo più «basso». Se si pensa alla Spagna del *Rey católico,* del *Rey prudente,* del re della Controriforma, forse non stupisce che nel 1936-39 il conflitto politico e il conflitto sociale diventino pienezza di conflitto di civilità nelle sue forme più integrali, quelle religiose. La storia dell'Europa medievale e moderna

sembra qui ripercorrersi, più europea che mai, quindi, anche perché la guerra civile è, e non può non essere, un condensato di eredità secolari di esplosioni di morte voluta dagli uomini. Nella secentesca guerra dei Trent'Anni si era arrivati a episodi di cannibalismo, cioè classico termine di paragone fra gli atti di massima barbarie. Non possiamo sapere se ricerche future raggiungeranno questo od altro *acmé* di quella perdita di controllo di sé che la guerra produce nella più estesa quantità e qualità. Certo è che quei conflitti fra centro e periferia, fra periferia e periferia, fra singolo e comunità che emergono nel'36-39 dalla continuità col passato, quei vincoli contraddittori tra religiosità, potere e volontà di liberazione che ricordavo in precedenza, quella commistione-opposizione fra religiosità e superstizione che nelle guerre religiose del '500 e '600 furono comuni fra Spagna ed Europa trovano nella guerra civile tentativi di gestione collettiva nuova. E però non si può parlare, come alle altre questioni finora da me formulate, di novità durature. Non lo sono i Comitati di governo contro il tradizionale e diffuso sistema politico-istituzionale locale, e nel quadro nazionale le Commissioni politiche di guerra «aperte» contro le gerarchie militari, strutture gerarchiche «chiuse». Né lo sono le istituzioni belliche della Repubblica durante la guerra: neppure a questo proposito si può affermare che la guerra civile spagnola dia lezioni molto valide all'Europa dell'autogoverno partigiano, al tipo di banda come microcosmo di democrazia diretta e alle «repubbliche-zone libere» della Resistenza italiana, né —anzi ancor meno— ai governi «regionali» della Jugoslavia di Tito in gestazione pur sotto il tallone nazista e fascista. La sintesi «globale» della guerra 1936-39 non offre, cioè, una lezione complessiva fruibile dai combattenti «ribelli» del quinquennio successivo. Sotto questo aspetto il peso del passato grava, addirittura schiaccia di più le spinte dal basso. L'«uomo» che ne nasce, a differenza della «donna» delle colonne armate in movimento, trova nell'eredità della monarchia cattolica e sanfedista, nonché nella debolezza politico-istituzionale della giovanissima repubblica, il punto massimo di distanza dalla guerra europea, s'intende però, in quanto guerra partigiana.

Fermenti innovativi sotto il profilo della formazione umana, tuttavia, non mancano. E se ad essi, in questa sede, si tenta di passare quasi a telegrafica conclusione, occorre ancora fare un cenno, come a specifico campo d'osservazione, alla guerra quale fase di passaggio, per le persone, verso la liberazione di sé. Su ciò, il triennio offre, per gli uomini, un doppio esito. Per i soldati dell'esercito di Franco, tutti gli aspetti negativi del mestiere, con le conseguenze classiche del servire: il Capo e tutta la gerarchia implacabilmente a lui sottomessa, cioè un tipo di uomo dipendente, privo di qualsiasi desiderio e capacità di autogoverno di sé, un prodotto di caserma legato alla fede nel vecchio, alla conservazione del passato. Per il guerrigliero, e per il «milite» repubblicano, invece, le qualità di iniziativa individuale, di audacia, di fede nel nuovo, di promozione del futuro, un'autonomia praticata in modo addirittura sfrenato e accompagnata da uno scarso gusto per la disciplina quotidiana costituente un prodotto quasi necessario della lotta concepita come aperta e totale, una dialettica continua fra i singoli e il gruppo, fra la radice individuale e il legame collettivo, una dialettica nella quale il dilemma di vita e di

morte è più un'avventura vissuta ogni giorno che una legge imposta ma anche deresponsabilizzata dal comando dal basso.

La lezione per l'Europa non è la prima che ho segnalata, bensì la seconda, quella del guerrigliero, perché significa resistenza al fascismo e ai fascismi intesa come non acquiescenza al potere, come ribellione dell'io, cioè educazione alla libertà. Lezione che per ciò stesso è anche per la Spagna futura, perché la libertà vissuta nel triennio diventa la «talpa» di Marx che permane come linfa sotterranea non solo nei repubblicani sconfitti, ma anche in almeno una parte dei franchisti vincitori, come memoria portata a scavare nel successivo regime trentennale e a minarne la solidità. La prova suprema dello scontro mortale lascia un'impronta per il momento soltanto nel fondo dell'io, ma indelebile perché foriera a lungo termine di una rottura che non mancherà. Gli esempi di esplosione liberatrice della donna, se saranno un'arma usata dal regime come ombra terrificante, diventeranno, come per un risveglio improvviso, la miccia per accendere una risurrezione futura. Non si può negare che la guerra civile, anche nella Spagna come nell'Europa della Resistenza, seminerà il bisogno della riscossa attraverso lo specifico «fuoco» dei canti ardenti o struggenti, attraverso i nomi di battaglia —primi di una lunga serie destinata ad allungarsi durante il quinquennio della seconda guerra mondiale—, attraverso i racconti fabulati e fabulosi sgorganti nelle più riposte occasioni dalle spontanee storie di vita, attraverso il miracolo della poesia colta fusa per naturale impeto con la poesia popolare.

Proprio quando l'entusiasmo per un mondo più giusto perché più libero sembra, nel '39 spagnolo, essere ucciso dalla vittoria del *generalísimo,* il battesimo di massa ottenuto da uomini e donne sulla base di una non spenta memoria dell'impegno totale vissuto dalle piccole schiere ottocentesche di Garibaldi produrrà l'entusiasmo delle tante e tante centinaia di migliaia di partigiani europei. Così nasce l'alternativa, dall'individuale aspirazione all'autonomia. Un'autonomia, certo, ancora provata dalle angustie etniche, etico-nazionalistiche ed etico-religiose che vediamo oggi rifiorire ovunque. E tuttavia un'autonomia che è passaggio dalla ribellione spontanea locale alla ribellione europea prima, universale poi, se si guarda agli anni Quaranta e, dopo, ai Cinquanta e Sessanta contrassegnati dalla nascita del Terzo Mondo.

E' qui che l'accorrere di volontari da altri cinquanta paesi rivela il vero *trait-d'union* fra guerra civile spagnola e guerra europea, fra nazionale e internazionale. E' la *fraternité* del trinomio della Rivoluzione francese che dal 1789 risorge *naturaliter* fra i militanti di tutto il mondo venuti a combattere con le armi il nazifascismo-franchismo in Spagna e gradualmente ma irresistibilmente si diffonde e matura nella solidarietà fra i repubblicani *in loco* come frutto europeo, per non dire mondiale, del battersi insieme contro un nemico di dimensioni europee e mondiali. La *fraternité* è un prodotto vitale della prassi quotidiana di guerra totale, e tanto più si diffonde e matura quanto più è posto alla prova suprema dalla violenza globale del conflitto.

La *fraternité,* col suo nascere immediato e per così dire necessario dallo scontro diretto, supera in autenticità l'internazionalismo nato dal marxismo così come si era sviluppato dalle tre Internazionali, rimaste esperienza formativa priva di un collaudo

che non fosse soltanto ideologico-politico, ma anche e soprattutto di pratica vissuta. La vicenda di Antonio Machado, di un uomo poeta-filosofo-scrittore non di un combattente armato, è ancora più eloquente, su questo sfondo, proprio perché mostra che la guerra civile obbligava a schierarsi anche gli uomini più miti, anche i più capaci di cogliere le contraddizioni dentro le due parti, anche i più desiderosi di pace come di *status* naturale del superamento degli aspetti più brutali della violenza fra le persone. Lo schierarsi —io vorrei dire— è la lezione più tragica, e perciò più dolorosa, della guerra civile come guerra europea. Essa dimostra con la terribile evidenza dei fatti che gli estremi di oppressione sui singoli, di sterminio sui popoli non possono essere fronteggiati soltanto col silenzio, sia pure utile, soltanto con la resistenza passiva. E' il grande problema del pacifismo puramente spontaneo, non collaudato da prove difficili, il problema della risposta come «rottura». Come rottura davvero integrale, che di per sé impone di misurarsi col «Male» con tutto il proprio io, vincendo quello che in Italia sarà chiamato nel 1943 «attendismo» e che nel 1936-39 trova nella politica di Blum e di Chamberlain, così come nelle debolezze o assenze del *Front populaire,* una delle principali cause della sconfitta antifascista.

A cinquant'anni dalla morte di Machado, nel 1989, sembrano finalmente nascere speranze meno vaghe e meno fragili di poter costruire, rispetto alla tragedia di allora, una «casa comune europea». E' ancora presto per dirlo, e in ogni caso la *fraternité* resterebbe ancora ferma al vecchio Continente. Il «governo mondiale» appare lontano. Le aree che oggi chiamiamo il Nord e il Sud del pianeta sono separate da una distanza che tocca tutto l'uomo, tutta la donna, la vita intera dell'umanità. Il solo augurio che mi sento di fare è che quella ormai lontana guerra, insieme civile ed europea, resti un ricordo attivo, che ci consigli ad agire per la costruzione di una realtà nuova, che il triennio «extraordinario», per dirla con i cronisti trecenteschi, ci dia il coraggio degli intellettuali, dei contadini, degli operai di Spagna e del mondo, l'inventiva e l'entusiasmo delle donne di allora e che ci dia la forza di cercare un nuovo modo di convivere, diverso e più alto di quello dell'«ordine» capitalistico e perciò capace di vincere l'impero attuale dei suoi mali e di debellare il peggio delle insufficienze ereditate da quello comunista.

GUIDO QUAZZA

MACHADO EUROPEO

Espatriando in Francia, a Collioure, quando era terminato da poco il terribile anno 1938, Antonio Machado tornava a toccare il suolo francese che gli era caro e poteva offrirgli rifugio. Già la tradizione familiare (il nonno, il padre) lo avvicinava alla Fracia dell'illuminismo, del pensiero libero e dei diritti umani. E in soggiorni abbastanza lunghi a Parigi aveva assimilato, alle lezioni di Henri Bergson, di Joseph Bédier, di Antoine Meillet, le nuove posizioni del pensiero filosofico e critico. Naturalmente sono fatti esterni e in parte contingenti, tant'è vero che Machado, prima frequentando la Institución Libre de Enseñanza, poi arricchendo da solo la sua esperienza filosofica, avrà sotto gli occhi tramite letture e meditazioni più che viaggi i principali sviluppi del pensiero europeo, dalla Grecia di Socrate e Platone alla Germania di Kant, Krause, Schopenhauer e Heidegger. E quando negli anni della guerra civile, rifletterà e scriverà anche su temi politici, ne verrà fuori una prospettiva che guarda sin verso la Russia, non tanto quella marxista e rivoluzionaria, quanto quella umanitaria di Tolstoj.

E' interessante che Machado, il più suggestivo evocatore del suo nativo paesaggio andaluso *(Soledades)* e della Castiglia carica di storia *(Campos de Castilla),* sia stato allo stesso tempo il fautore di una europeizzazione del suo paese. Il suo straordinario spirito critico, che lo portò poi a una poesia filosofica o gnomica e alle luminose prose del *Juan de Mairena,* gli faceva cogliere in una stessa visuale la nobiltà della Spagna e il suo bisogno di rinnovamento. Egli sapeva bene che il suo paese, se all'epoca della Riforma era stato nutrito dalla saggezza sottile di Erasmo, era mancato all'appuntamento dell'Illuminismo e del rinnovamento rivoluzionario che ne seguì. Era rimasta, almeno in superficie, una «España de charanga e pandereta,/cerrado y sacristía»; sopravviveva una «España inferior que ora y bosteza,/vieja y tahúr, zaragatera y triste». Il suo sogno di una «España del cincel y de la maza, ... implacable y redentora», sarebbe ancora stato allontanato da una dittatura che Machado intravvide con orrore, morendone. Ma già nel 1913 profetizzava: «¡España quiere/surgir, brotar, toda una España empieza!».

Pochi mesi prima della morte, introducendo *Los españoles en guerra* di Manuel

Azaña, Machado avvertiva che il martirio della Spagna poteva contenere i semi di una liberazione dell'Europa, ormai in buona parte in mano ai fascisti: «Il caso della Spagna nei nostri giorni come fenomeno storico farà molto meditare i pensatori dell'avvenire. Quando la fede pagana nella volontà del potere raggiunge lo zenit in Europa, quando ogni ragione ai margini delle forze cieche della natura dell'uomo tocca il suo massimo discredito, una fede contraria riprende fiato in Spagna, una credenza invincibile nel valore dinamico dell'imponderabile. Non c'è spagnolo propriamente detto che non creda nella profonda efficacia della morale ai fini della lotta e che è proprio nella morale dove l'uomo ha le sue più forti sollecitazioni polemiche». Certo, dovettero ancora passare quasi dieci anni prima che queste forze morali avessero la loro rivincita in Europa, e molti di più perché si affermassero pure in Spagna. Sta però il fatto che è proprio nella guerra di Spagna che maturarono i primi germi della resistenza anche armata al fascismo. Oggi ci troviamo a festeggiare la vittoria postuma delle idee di Antonio Machado.

CESARE SEGRE

CALMADO YA SE HABÍA MI DESEO...

Antonio Machado, una de las figuras universales de la lírica de nuestro tiempo de la que fui devoto y a la que debo tanto desde mi primer arranque poético en 1924, año en que me sentí impulsado a conocer a Machado para expresarle mi gratitud por su voto a favor del Premio Nacional de Poesía, por mi primer libro: «Marinero en tierra».

Entre los otros miembros importantes que componían el jurado se contaban don Ramón Menéndez Pidal, José Moreno Villa y Gabriel Miró. Pero como era comprensible a quien más quería agradecer su voto era a Antonio Machado. Me presenté en su casa sin aviso, no estaba, no vivía en Madrid. Su madre, una anciana pequeñita y fina, me lo dijo: «Mi hijo anda por Segovia, viene muy poco por acá, es difícil verle».

Pasó algún tiempo, del Ministerio de Instrucción Pública retiré el original de mi libro. Al andar por la noche revisándolo en mi cuarto, cayó de entre sus páginas un papelillo amarillento medio roto, escrito con una diminuta letra temblorosa; decía: «Es a mi juicio el mejor libro de poesía presentado al concurso. Antonio Machado».

Con qué alegría y estremecimiento leí y releí aquel hallazgo inesperado. Todavía lo conservo en la primera página de un ejemplar viejísimo de mi «Marinero en tierra» lo único que por casualidad salvé conmigo de nuestra guerra.

«Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido, ya conocéis mi torpe aliño indumentario». Así se retrataba el poeta en versos ya famosos. Pero yo seguía sin conocerlo, ni de lejos; me sabía, eso sí, de memoria, sólo una foto suya aparecida al frente de sus poesías en edición de la Residencia de estudiantes. Un Machado aún bastante joven, grave y triste con cara de caído de la luna, saliendo de un alto cuello duro chimenea, corbata de plastrón, anticuado, anacrónico.

Calmado ya se había mi deseo de conocerlo, cuando de pronto una mañana en que subía yo por la calle del Cisne, vi que por la acera contraria bajaba lenta una sombra de hombre, que aunque muy envejecida, identifiqué sin vacilar con la del retrato de Machado, casi perdido ya en mi memoria. Bajaba lenta, como digo, con pasos de sonámbula, de alma enfundada en sí, ausente, fuera del mundo de la calle,

en la mañana primaveral, sonante a árboles con pájaros. Es él, me dije; si no me atrevo ahora a saludarle, no lo haré jamás; y mientras cruzaba sofocado de acera a acera me fui recitando varias veces los dos primeros versos del retrato que Rubén Darío le dibujara tan admirablemente: «Misterioso y silencioso iba una y otra vez». «¿Don Antonio Machado?», le pregunté casi sin voz. No olvidaré nunca los silencios que tardó en responderme con dos, «Sí, sí», espaciados, como si hubiera tenido que hacer un llamamiento a la memoria para acordarse de su nombre. «Quería don Antonio conocerle y darle las gracias». «Ah, ah». Repitió todavía mal despierto tomándome la mano. «No tiene usted que agradecerme nada», y ausentándose nuevamente, perdida sombra ante las laberínticas galerías de sí mismo, mal vestido y triste, lo vi alejarse en la mañana de aquel nuestro primer encuentro calle del Cisne abajo.

La época en que vi más a Machado fue en el café Varela de Madrid a donde del café Español había trasladado su melancólica tertulia.

Yo volvía por entonces, 1933, de Francia y Alemania, habiendo visitado también la Unión Soviética. Viaje de cerca de dos años que me había hecho comprender, viéndola y sufriéndola, la trágica realidad de Europa y aún más a lo vivo, la de España. Regresaba otro, nuevo concepto de todo, y como era natural del poeta y de la poesía.

Con María Teresa León, mi mujer, fundé la revista «Octubre». La primera española que dio la alerta en el campo de la cultura y que agrupó a una serie de jóvenes escritores cuyo sentido del pueblo cada vez se fue haciendo menos vago, menos folklórico, es decir, más directo, real y profundo.

Una tarde del café Varela me decidí, no sin cierta cortedad, a pedirle a Machado una colaboración para «Octubre», lo que él quisiera, verso, prosa, un saludo, cualquier minúsculo trabajo. Nuestra sorpresa fue grande cuando a los pocos días me envió a casa un corto ensayo que, para mayor halago mío, me dedicaba bajo este inesperado título: «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia». En él, Machado, poniéndolo como siempre en boca de Juan de Mairena, nos hablaba ya del poeta del tiempo, de su esperanza en una poesía, expresión o síntesis, no del sentimiento individual sino del colectivo. Cuando Machado escribía esto, ya había aprendido mucho por aquellos pueblos de Dios de su Meseta Castellana. No era tan sólo entonces el poeta de las «Soledades», lo era de *Campos de Castilla* y de *Nuevas canciones*. Sí, Machado ya había visto, había gastado mucho con sus plantas cansinas, los malditos terrones de aquellas duras tierras, y de aquél su primer sentido o sentimiento casi cristiano de la pobreza resignada de los atónitos palurdos de Castilla, había subido a comprender toda la triste y desgarrada miseria de España, la humana y urgente necesidad de trocar ese ayer y aquel hoy en un mañana diferente.

Y su esperanza la clavó primero en la República, trabajando hasta activamente por su advenimiento llegando a organizar mítines por todos los pueblos e izar con otros republicanos la bandera tricolor en el Ayuntamiento de Segovia, días gloriosos que Juan de Mairena recuerda nostálgico durante la guerra. Aquellas horas, Dios mío, tejidas todas ellas con el más puro lino de la esperanza cuando unos pocos

republicanos izamos la bandera tricolor en el Ayuntamiento de Segovia. Recordemos, acerquémonos otra vez aquellas horas a nuestro corazón con las primeras hojas de los chopos y las últimas flores de los almendros, la primavera traía nuestra república de la mano. La naturaleza y la historia parecían fundirse en una clara leyenda anticipada, o en un romance infantil.

La primavera ha venido
del brazo de un capitán.
Cantad, niñas, en corro:
¡Viva Fermín Galán!

Luego, después de la experiencia de la guerra, Antonio Machado, de vivir, hubiera ido muy lejos, no se le escapaba que España era de toda Europa, el país destinado, el más predestinado para una revolución profunda, pero, si ya no podrá verla, esa será la única que vaya a recordarle y a escribir por los muros, como los griegos con letras de oro los versos de Píndaro, muchas palabras suyas, nuncios de aquel alba que con él esperábamos.

España quiere surgir, brotar. Toda una España empieza y ha de helarse en la España que se muere, ha de ahogarse en la España que bosteza. Para salvar la nueva Epifanía hay que acudir, ya es hora, con el hacha y el fuego al nuevo día. Oye cantar los gallos de la aurora.

En los grandes días heroicos de noviembre de 1936, el glorioso 5.° Regimiento, flor de nuestras milicias populares, se ufanó en salvar la cultura viva de España invitando a los hombres que la representaban a ser evacuados de Madrid. A la Alianza de Intelectuales Antifascistas se le encomendó, entre otras, la visita a Antonio Machado para comunicarle la invitación. Y una mañana bombardeada de otoño, el poeta León Felipe y yo nos presentamos en su casa. La casa, lo mismo que cualquiera, rica o pobre de aquellos días de Madrid, estaba helada. Machado nos escuchó concentrado y triste. No creía él, nos dijo al fin, que había llegado el momento de abandonar la capital. Hubo que hacerle una segunda visita. Y ésta, con apremio. Se luchaba ya en las calles de Madrid.

Después de insistirle, aceptó. Pero insinuando, casi rozado de pudor, con aquella dignidad y gravedad tan suya, salir también con sus hermanos Joaquín y José. «No tiene usted ni que indicarlo, el Quinto Regimiento le lleva con toda su familia...».

Y llegó la noche del adiós, la última noche de Machado en Madrid. ¡Noche inolvidable en aquella casa de soldados! Se encontraba allí lo más alto de las ciencias, las letras y las artes españolas: investigadores, profesores, arquitectos, pintores, médicos al lado de los jóvenes comandantes del pueblo, aún con el traje entre civil y militar de los primeros días, que con una sencillísima cena despedían a los hombres que tal vez iban mañana a enseñar a sus hijos lo que ellos nunca pudieron aprender.

Afuera, el corazón de España latía a oscuras, con su alto cielo de otoño interrumpido ya de resplandores de los primeros cañonazos. Por los arrabales extremos: Toledo, Segovia, Cuatro caminos, Ciudad Universitaria; por los alrededores de la

ciudad: Puente de los Franceses, Casa de Campo, El Pardo, se cubrían de balas y de gloria, junto con las milicias populares y las Brigadas Internacionales los defensores espontáneos de Madrid. Y, mientras, en aquel saloncillo del Quinto Regimiento, en medio del silencio que dejaba de cuando en cuando el feroz duelo de la artillería, un hombre extraordinario, aún más viejo de lo que era y erguido hasta donde su vencimiento físico se lo permitía, con sencillas palabras de temblor, agradecía, en nombre de todos, a aquellos nobles soldados que así precisaban la vida de sus intelectuales, repitiendo razones de fe, de confianza en el pueblo. De aquella sencilla despedida no he podido olvidar el instante aquel en que don Antonio, con una sinceridad que nos hizo a todos brotar las lágrimas, dirigiéndose a los jóvenes jefes allí presentes, ofreció sus brazos —ya que sus piernas enfermas no podían— para la defensa de Madrid.

Poco más tarde, desde su huertecillo de Valencia, escribía el poeta insistiendo una vez más en su creencia ciega en el pueblo de España: «En España lo mejor es el pueblo». Por eso la heroica y abnegada defensa de Madrid, que ha asombrado al mundo, a mí me conmueve, pero no me sorprende. Siempre ha sido lo mismo. En los trances duros, los señoritos invocan la patria y la venden; el pueblo no la nombra siquiera, pero la compra con su sangre.

La última vez que vi a Antonio Machado fue en Valencia, en aquella casita con jardín de las afueras que el Gobierno le había dado. Su poesía y su persona ya habían sido tocadas de aquella ancha herida sin fin que habría de llevarle poco a poco después a la muerte.

La fe en su pueblo, aunque ya antes la hubo dicho, la escribía entonces a diario volviendo nuevamente a adquirir su voz, aquel latido tan profundo de su época castellana, ahora más fuerte y doloroso, pues el agua de su garganta gorgoteaba con una santa cólera envuelta en sangre. Mas como siempre a él, en apariencia, nada se le trasparentaba, estaba más contento, más tranquilo, al lado de su madre, de sus hermanos y aquellos sobrinillos de todas las edades que le querían y bajaban del brazo al jardín, dándole así al poeta una tierna apariencia de abuelo.

Desde los limoneros y jazmines./Oh flor y árbol tan puros en su verso,/cercana aunque invisible/la presencia del mar Mediterráneo. Machado veía contra el cielo cobalto las torres y azoteas de Valencia bajo el constante moscardoneo de los aviones de guerra.

Ya va subiendo la luna
sobre el naranjal.
Luce Venus como una
pajarita de cristal.
Ambar y berilo
tras de la sierra lejana,
el cielo, y de porcelana
morada en el mar tranquilo.
Ya es de noche en el jardín
—¡el agua en sus atanores!—

y sólo huele a jazmín,
ruiseñor de los olores.
¡Cómo parece dormida
la guerra, de mar a mar,
mientras Valencia florida
se bebe al Guadalaviar!
Valencia de finas torres
y suaves noches, Valencia,
¿estaré contigo,
cuando mirarte no pueda,
donde crece la arena del campo
y se aleja la mar de violeta?

Y no pudo mirarla más, pues el poeta era ya una elegía, casi un recuerdo de sí mismo, cuando allá, solo, en Collioure vino la muerte a tocarle, al borde de su «arreado» pueblo heroico, como a un soldado más, lo que real y humildemente llegó a ser. Desde entonces, allí, en otra tierra, y no en la suya, junto al Duero, como él había soñado, esperan sus huesos.

Creo que fue Eugenio D'Ors, no estoy seguro, quien dijo, que así como nosotros habíamos robado el Museo del Prado, sacándolo fuera de España, habíamos robado del mismo modo a Antonio Machado, empujándolo contra su voluntad a salir de su patria. Dando a entender tal vez con esto que la lealtad del poeta hacia la República había sido poco menos que puramente geográfica. Pero para los que puedan dudar de la sinceridad y bravura de don Antonio, bastaría recordar entre otros poemas no menos duros, aquel soneto del año 38 dedicado a otro conde don Julián, aquel visigodo traidor que abrió las puertas de España visigoda a la invasión de los árabes:

Mas tú, varona fuerte, madre santa,
sientes tuya la tierra en que se muere,
en ella afincas la desnuda planta,
y a su Señor suplicas: ¡Miserere!
¿Adónde irá el felón con su falsía?
¿En qué rincón se esconderá, sombrío?
Ten piedad del traidor. Paríle un día.
Se engendró en el amor, es hijo mío.
Hijo tuyo es también, Dios de bondades.
Cúrale con amargas soledades
Haz que su infamia su castigo sea.
Que trepe a un alto pino en la alta cima,
y en él ahorcado, que su crimen vea,
y el horror de su crimen lo redima.

RAFAEL ALBERTI

ANTONIO MACHADO, UN CANTO DE FRONTERA

Magnifico Rettore,
Signora Sindaco,
Signor Presidente della Giunta della Regione Piemonte,
Signor Preside della Facoltà di Magistero,
Illustri Autorità,
Chiarissimi Professori,
Signore e Signori,

È per me un onore ed una vera soddisfazione trovarmi qui tra voi, in occasione dell'inaugurazione del Convegno «Antonio Machado verso l'Europa», organizzato dall'Università di Torino; soddisfazione perché mi trovo a Torino, in questa Università; perché sono in Italia, e perché desidero contribuire al meritato omaggio ad un nostro grande poeta.

Torino evoca la culla dell'unità d'Italia: lo stato piemontese agglutinante grazie all'eccezionale figura politica ed intellettuale di Camillo Benso Conte di Cavour, il quale, con la sua fede nel Parlamento e nelle libertà e con la sua straordinaria statura di statista fece possibile la constituzione di un'Italia unita, capace di occupare in Europa un posto di pieno diritto tra le grandi Nazioni.

L'Italia è amata e familiare in Spagna e, credetemi, perché ve lo dico con tutta sincerità, poche cose, qui, mi sembrano estranee. La storia dei nostri due popoli, uniti nella latinità, ha conosciuto vincoli politici e culturali comuni da vecchia data, e questo spiega perché, per molti spagnoli, l'Italia è quanto di più vicino vi sia alla loro sensibilità, dopo il loro Paese. In Italia, noi spagnoli ci sentiamo come a casa nostra e credo che agli italiani accada altrettanto in Spagna. Non poteva essere altrimenti se si pensa che abbiamo condiviso personaggi storici come Adriano e Traiano, Carlo V e Carlo III...

Nella letteratura e nell'arte gli influssi dall'epoca del Rinascimento sono inesauribili e la grande maggioranza dei movimenti artistici e letterari italiani trovano sistematicamente la loro eco in Spagna. Un lungo elenco di poeti, scrittori e artisti del mio Paese hanno vissuto e si sono formati in Italia o hanno attinto a fonti

italiane: Garcilaso, Cervantes, Quevedo, Calderón, Berruguete, El Greco, Velázquez, Ribera, Goya e tanti altri. Tutto ciò spiegherebbe in una certa misura la costante attenzione con cui si segue in Italia lo sviluppo politico, economico e culturale della Spagna.

Interesse ed attenzione che sono particolarmente evidenti nel caso dell'Università di Torino, fra le più antiche e prestigiose d'Italia, la quale ha deciso di celebrare il *50°* Anniversario della morte di Antonio Machado con la proclamazione di un anno dedicato alla sua figura —l'*Anno Machadiano*— e con un Congresso Internazionale in suo onore sul tema *Antonio Machado verso l'Europa*.

Dopo essermi congratulato con voi tutti che, insieme, avete reso possibile lo svolgimento di questo congresso, e dopo avervi ringraziato per il Vostro cortese invito, vorrei fare alcune riflessioni su Antonio Machado.

De Antonio Machado podrían decirse los versos de otro gran poeta, Miguel Hernández: «con tres heridas yo/la de la vida, la de la muerte, la del amor».

Machado fue un poeta del destierro. Destierro en la vida. Nacido en Sevilla deambuló por lo que él calificó estas ciudades de mi destierro, Madrid, Soria, Baeza, Segovia, Valencia, Barcelona y, tras el éxodo, Collioure, donde un miércoles de ceniza de 1939 muere y donde sus restos descansan. Destierro y penas, en la muerte. Y destierro en el amor. Tras una juventud sin amor que el poeta lamenta, lo encuentra en una joven soriana, que pronto abandonará la vida; al final de la suya, cuando ya no se espera, encontrará un nuevo amor, inconcluso también.

Hoy, como dice Cesare Segre, celebramos la victoria póstuma de las ideas de Antonio Machado y lo hacemos con la alegría que nos proporciona tener ya una edición magnífica de sus obras completas, de Oreste Macrí, y una reunión internacional como ésta para rememorar su obra y su memoria.

La grandeza mayor de Machado es realizar lo que tan pocos poetas logran: crear una realidad poética abierta para que el lector «poetice», cree él a partir de la obra, su realidad, su destino, su libertad. Y es que toda la creación de Antonio Machado es de una enorme pureza y transparencia, pero hay que andar a través de ella con sumo cuidado, porque es de una sencillez esquiva, y en cualquier caso exige de la participación del lector. Como señala Mairena:

> Da doble luz a su verso
> para leído de frente
> y al sesgo.

Y necesariamente hay que recurrir en Machado a la mirada al sesgo, a la ironía, a ese humor machadiano profundo, paradójico, de múltiples prolongaciones que se entrecruzan con su melancolía (su sentir y pensar la ausencia), con su piedad y su amor. Pues lo que con su humor realiza Machado es un adentrarse cada vez más en una visión del mundo llena de contrastes, en la que se vuelve constantemente lo uno en lo otro, visión del mundo en la que lo que consideramos real se pone del revés

para ir encontrando verdades veladas, ocultas, deformadas por los prejuicios. El humor de Machado relativiza siempre las aspiraciones absolutas, desenmascara con la duda, con el apego al sentir de la fluencia del tiempo, con la constante interrogación ante el mundo exterior y ante el propio yo.

Por eso, más allá de los tópicos y de las expresiones comunes tan al uso acerca de Machado, más allá de la trivilización de que han sido objeto unos cuantos versos del poeta, a mí me parece importante recuperar, no sólo para los eruditos, sino para todos, una visión más completa de esta obra, que no por ser esencialmente comunicativa y abierta, deja de ser, por ello, menos compleja y honda.

Y es que la exigente búsqueda humana de Antonio Machado se fue dando en una pluralidad de mundos en los que han ido confluyendo sus interrogantes estéticos al par que sus preocupaciones éticas y políticas. No voy a elaborar aquí una reflexión, o una crítica —porque no soy el más indicado para hacerlo— sobre los complejos problemas que plantea la teoría estética de Antonio Machado. Pero sí quiero recorrer con ustedes, aún con brevedad, lo que he ido vivenciando del Machado poeta, del meditador, del pensador, de sus apócrifos, del Machado que desde sus prontas y permanentes vinculaciones con la Institución Libre de Enseñanza y los movimientos noventayochista y regeneracionista, avanza a posiciones más abiertas y auténticamente populares; del Machado que fue, en su obra y en su vida, todo un testimonio moral de buena hombría y de ciudadanía. Y todas esas vertientes o manifestaciones de Antonio Machado me parecen —las he vivenciado así— como hilos que configuran un solo ovillo, estaciones de una única vida, tan auténtica, que tuvo la capacidad de, a través de la palabra, «hacerse» poesía, ir reconstruyendo y creando una identidad que, en la forma en que lo hizo, nos atañe a todos; a todos nos ofrece la posibilidad de ir encontrando en su poesía, en su bien nombrar, en su bien rehacer el mundo, nuestro propio itinerario, la reconstrucción de nuestros temores, sueños y esperanzas, nuestros, de nuestros pueblos. Y todo esto es lo que, creo, configura a D. Antonio Machado como gran poeta, gran creador: ese otorgar en verso o en prosa, la más íntima depuración de su sentir, de su vivir pleno, de su pensar, inserto siempre en su tiempo, buscando razones (y buscándolas como hace todo gran poeta, en lo más entrañado) y poniendo también la razón al servicio de lo más íntimo, de lo más escondido, de lo más abandonado y dejado al margen; en definitiva, buscando su identidad siempre a través de lo que configura a todo «yo», en el tú, en lo «otro», en el «nosotros».

Así dirá Machado:

> No es el yo fundamental
> eso que busca el poeta
> sino el tú esencial.

Y en «Problemas de la lírica» escribe: «El sentimiento no es una creación del sujeto individual... 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 a coro... para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho menos mío que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás».

La poesía es para Machado palabra en el tiempo y «cosa cordial»; es el tiempo que fluye sentido en la propia carne, en la hora del reloj, en la tarde, en el agua, en el recuerdo y en la memoria. Es «la respuesta animada al contacto del mundo», dice Machado; animada, es decir, conciencia viva y vigilante (es la palabra clave para Mairena: «¡Vigilad!») que no podría agotarse en la pretensión de solipsismo, sino que encuentra sus raíces en lo que no es yo, en lo que me configura y a lo que tiendo, lo que colabora con mi vivir, lo que es comunitario en su pleno sentido etimológico, lo común, lo que otorga unidad e identidad. Por ello el quehacer literario de Machado —ya desde «Soledades», pero de forma muy evidente desde «Campos de Castilla», hasta las últimas horas del poeta— se me figura como una renovada voluntad poética y meditadora sobre la fatiga de la existencia cotidiana, el tiempo, la amistad, el amor y su ausencia, la comunidad generacional, la preocupación nacional, la esperanza del futuro. Y en todo ello aparece como hilo conductor la convocatoria de los sueños, como arquetipos y mitos, raíces de la memoria y de la conciencia colectiva:

De toda la memoria sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños.

Evocar el sueño es adentrarse en él, conocerlo poéticamente, saber qué requiere, y con la sabiduría que él nos otorga, liberar, depurar los recuerdos en memoria pura, viva, porque es la memoria expresión auténtica de su misma fuente. Es la metáfora machadiana de acertar la mano con la herida, con su preciso lugar. Este seguir el sueño y

acertar la mano con la herida
no montar en pelo una quimera

es lo único que puede devolver a toda conciencia —personal y colectiva— a su propia intimidad, a su auténtica realidad superando los desvaríos, borrando las quimeras, y esto es lo que únicamente puede dar paso a una liberación del destino, a un rescate del tiempo.

En este contexto es en el que creo hay que situar las ideas del poeta sobre España y lo popular. Y cuando digo ideas lo hago en el sentido en que Machado pedía ideas a la poesía, es decir, nunca como puras categorías formales, como esquemas lógicos, sino como directas intuiciones de la conciencia acerca del ser que deviene, que fluye, de su propio existir, intuición que es precisamente la única que puede dar lugar a un pensamiento poético, más allá del puro pensar lógico que, al decir de Machado, puede ir llevando de calleja en calleja a un callejón sin salida. Con ese pensar poético, intuitivo, Machado, heredero de los ideales de la Institución Libre de Enseñanza y actor operante del espíritu crítico del 98, pretende regenerar desde el

interior la patria, esa raíz común de la sangre y del alma; regeneración patria, por tanto, que es la única que puede garantizar la salvación, la liberación de lo íntimo del sujeto. Es lo que hace, por ejemplo, en *Campos de Castilla,* donde sitúa a la patria, por una parte en su sentido espacial, como la del trozo del planeta asignado a un pueblo, y de otro en su sentido temporal, como el desarrollo de una historia, de un argumento lleno de pasiones, de padeceres comunes que hubieran de consumarse, para acabar de pasar. Así lo indican esos versos espléndidos y terribles referidos a Castilla:

> Son tierras para el águila, un trozo de planeta
> por donde cruza errante la sombra de Caín.

Así España aparece en Machado como algo sustancial para el significado de su quehacer poético, no como un esquema del pensamiento abstracto, sino como sentimentalidad poética, como expresión colectiva de un hacerse, donde pasado y porvenir —esos dos interrogantes incognoscibles según Machado— se iluminan con la figura siempre esperanzadora de un futuro abierto. Es lo que dicen los versos de el «Dios íbero»:

> ¡Qué importa un día! Está el ayer alerto
> al mañana, mañana al infinito.
> Hombres de España, ni el pasado ha muerto,
> ni está el mañana —ni el ayer— escrito.

Así, el canto machadiano, en su lírica, en su pensar, explosivamente, diríamos, en el plenilunio de sangre de la Tierra de Alvargonzález, cumple el nexo acogedor entre lo que es puro destino —hado en el sentido griego, puro sometimiento a obscuras fuerzas implacables— y la voluntad y el amor; pero voluntad y amor en Machado van indisolublemente unidos de la inteligencia, de la razón que se ocupa de lo olvidado y dejado a medias en su camino a la existencia, al ser. Ese es precisamente el sentido del canto de Machado en la tierra de Alvargonzález: poner de manifiesto el sueño, un recorrido simbólico por las terribles consecuencias de no dar cauces adecuados a la «sombra de Caín», para haciéndolo consciente ir encontrando las posibilidades de liberarlo de la maldición histórica, y abrirlo a la reconciliación y la esperanza.

Creo que este recorrido por la entraña colectiva es elemento sustancial de la plural escritura de Machado. Para él, sin el tú, lo otro, el prójimo, la colectividad, el pueblo, no tiene sentido la obra literaria por no tener arraigo, por no tener fruto. Pura cucaña, todo lo embellecida que se quiera, pero poste al fin sin raíces, ni ramas ni frutos. Por eso en su obra, yo diría que se da una esencial relación dialéctica entre la soledad y el mundo exterior, el paisaje, los hombres, la comunidad en que éstos hallan su savia, sus sueños y los propios motivos para despertar. Y es en esa relación dialéctica en la que cobran pleno sentido dos elementos esenciales del poetizar de Antonio Machado: su intimidad y su mismo afán de que esa intimidad

sea comunicable, valedera para otros hombres, la intencionalidad de que la poesía sirva para cantar en coro o no sirva para nada, no sea sino futilidad narcisista: «poned atención —dice el poeta— un corazón solitario no es un corazón». Y aún en el dominio de la mente: «En mi soledad he visto cosas muy claras, que no son verdad».

Frente a cierto estereotipo del Machado «solitario», hay que matizar y sopesar lo que realmente significan en él la soledad y la intimidad, pues lejos de suponer ningún solipsismo, abundan en la necesidad del diálogo, en la sentimentalidad compartida, base de cualquier creación auténtica, no solo poética en sentido estricto, sino humana en general. Y éste es el sentido que en Machado tiene la verdad, en cuanto que la ve como producto de una búsqueda colectiva, contraria a cualquier dogmatismo, sustento de una auténtica tolerancia.

Por eso, en Machado, la poesía, su escritura varia, va haciéndose cada vez más popular, yo diría que más densa en prolongaciones sutiles hacia las raíces de la auténtica tradición, al par que va despojándose, depurándose, y depurando a esa misma tradición, hacia una mayor clarificación, una mayor transparencia. A medida que la poesía de Machado va fusionándose al pensamiento, o bifurcándose en él (siempre en un pensamiento poético), no solamente no se hace ajeno a la vida más elemental y primaria, sino que se acerca más a ese meollo originario reflexionando también más sobre él, y como dice expresamente Mairena —en su discurso sobre Heidegger, breve pero espléndido de saber, inteligencia y vivacidad— se aproxima a lo que Teresa de Jesús llamaba las «mesmas vivas aguas de la vida». Y esas vivas aguas de vida fluyen para Machado en lo popular, y son la fuente de valores éticos, de comportamientos, de modos y estilos de vida en los que la razón estética, la poesía, el pensar poético están inmersos. De ahí que la escritura para Machado, al venir animada por esos valores populares y al buscar, a su vez, reanimar y ser conciencia viva revitalizante de lo popular, ha de ser sencilla, directa, apegada al lenguaje hablado, utilizando la metáfora sólo como parte de la exigencia de depuración del lenguaje. Así, la poesía en Machado cumple a la perfección el cometido para el que parece fue creada por el hombre: nombrar bien las cosas, el mundo, los hombres y sus interrogantes esenciales. En este sentido el acercamiento de Machado al lenguaje creador de mitos es grande. Es la esencia de los mitos lo que vemos perfilarse en la precisión poética del nombrar machadiano. Es su reflexión mesurada, fiel y respetuosa para con el lenguaje comunitario de los mitos, es lo que encontramos tantas veces en Abel Martín, Mairena y en el poeta imaginado por Mairena, Jorge Meneses (apócrifo del apócrifo), el inventor de la «máquina de trovar», para quien el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general que sienta por todos, todo sentimiento, todo corazón, se orienta hacia valores universales o que pretenden serlo.

De ahí la cada vez mayor incidencia de Machado en el folklore (esa gran dedicación de su padre), en la cultura viva y creadora que es fuente y cauce de interpretación vivenciada de la realidad de que dispone una comunidad. Esa es la razón de la constante incidencia del poeta en cantares, coplas, romances. Desde ese arraigo y esa preocupación creo que han de entenderse las múltiples declaraciones

«populares» de Machado. Así, «la aristocracia española está en el pueblo, escribiendo para el pueblo se escribe para los mejores», dirá él. Y la gran literatura, los grandes creadores, precisamente han habitado, cultivado y recreado esa sabiduría de la entraña popular: «Escribir para el pueblo —dice Mairena— es llamarse Cervantes en España, Shakespeare en Inglaterra; Tolstoi en Rusia», y yo añado ahora, también Antonio Machado en España.

De este modo, acerca del tema tan traído y llevado los años 20 y 30, de la difusión cultural, si elitista o popular, la respuesta de Machado habría de ser inequívoca (y digamos a este propósito que Machado fue plural y antidogmático, pero nunca, ni en su vida ni en su obra, confuso ni equívoco; la precisión fue en él gracia). Y esa respuesta inequívoca, precisa y clara, acerca de la difusión cultural, halla su eje en su misma concepción de la cultura: ésta es esencialmente energía, y lo propio de la energía es expandirse, difundirse. Así dirá ante el Congreso para la defensa de la cultura: «difundir y defender la cultura son una misma cosa: aumentar en el mundo el humano tesoro de conciencia vigilante». Es decir, toda creación, toda cultura, en el sentido de alta cultura, se nutre de la energía que la cultura popular produce; por tanto la misión del arte, de la literatura, del propio pensamiento, es expandir esa energía, reavivarla, reencenderla en su propio fuego. Toda auténtica creación cultural es, de algún modo, recreación, y por ello mismo su labor fundamental consistirá, dice explícitamente Machado, en «despertar las almas dormidas y acrecentar el número de los capaces de espiritualidad. Por lo demás, la defensa de la cultura como privilegio de clase, implica, a mi juicio, defensa inconsciente de lo ruinoso y muerto y, más que de valores actuales, defensa de prestigios caducados».

Este sentir popular, esta reflexión acerca de ese sentimiento de lo colectivo, es lo que va a orientar toda su concepción pedagógica y de los valores que han de informar la educación. Valores presididos por una profunda crítica al liberalismo y a su concepción del pueblo como «masa de la nación». Y aquí la precisión, el bien nombrar de Machado juega un papel fundamental a la hora de desvelar, de desenmascarar diríamos, lo que subyace tras esa identificación del pueblo con la masa. Ésta, para Machado, no es sino la invención de la élite, es la muchedumbre, el pueblo, vistos desde arriba. Y a su vez, también muestra clarividentemente Machado la paradoja de que aquellos mismos que defienden a las aglomeraciones humanas —dice él— «frente a sus más abominables explotadores, han recogido el concepto de masa para convertirlo en categoría social, ética y aún estética. Y esto —concluye Machado— es francamente absurdo». No se trata, pues, de educar a las masas, sino al hombre, al hombre en todos los sentidos de la palabra: al ser humano y al hombre individual, al hombre esencial y al empíricamente dado en circunstancias de lugar y tiempo. Lo que Machado quiere es educar al pueblo conforme a su propia sabiduría popular, revelándole la riqueza de su folklore, despertándole a su propia filosofía del sentido común, y ése es para él el verdadero sentido de una educación superior abierta a todos: «Siempre que encontréis un tono seguro en mis palabras —les dice Mairena a sus discípulos— pensad que os enseño algo que creo haber aprendido del pueblo».

Y es que anda convencido Antonio Machado de la esencial e insuperable

dignidad del ser humano. El ideal del hombre «universal y eterno», como dice Machado, no es una quimera, sino la reconstrucción esencial de esa aspiración histórica, y que por ser una constante tras las miserias y padeceres de la historia, la trasciende en esa metahistoria de la, al parecer, irrenunciable lucha del hombre por su dignidad, personal, concreta, inalienable. «Nadie es más que nadie», dice Machado haberlo aprendido de un pastor soriano, todos tenemos derecho a que se nos trate por igual: es decir, a que se reconozca nuestra íntima e irreductible diferencia, nuestra esencial hetereogenidad.

Y con ello creo que tocamos uno de los puntos nucleares, más pristinos de Machado, de su concepción poética del mundo, de los seres, del ser, presidida sin duda por el amor y la piedad. Para él, el ser, no sólo no es una sustancia inmóvil (aquel monolítico y cerrado ser de Parménides) sino sustancia cambiante. En su peculiar y originalísima versión del fluir de Heráclito (sin duda influido por Bergson), Machado ve, siente y piensa un mundo cambiante que lejos de ser homogéneo, es sustancialmente heterogéneo y múltiple. Es lo que él llama en su verso «las vivas aguas del ser». Y no es en vano, ni es azar, que en la formidable epifanía de los elementos que recorre toda su poesía, sean precisamente aquellos que de forma bien sensible, nos muestran el fluir, el consumirse y el volverse otra cosa, es decir, el agua y el fuego, los que adquieran mayor relevancia. Y sirvan como ejemplo, creo que el más sintético de la poesía Machadiana, de la importancia de los elementos en ella, estos versos que Machado atribuye a Abel Martín:

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.

«Urge —dice Abel Martín— devolver al ser su rica, inagotable heterogeneidad». Y en esa urgencia —que es enunciada así relativamente tarde, pero que está operando desde el principio de la poesía de Machado— va a poner éste todo su sentimiento poético o más bien la más perfecta fusión del pensar y el sentir que se da en Machado. Fusión precisamente dada en aquellos versos de Abel Martín en los que busca realmente encender el pensamiento en el fuego del amor, versos que son, en mi opinión, quizá, los más hondos del poeta y que figuran entre los más decisivos de toda la lírica española.

Si un grano del pensar arder pudiera,
no en el amante, en el amor, sería
la más honda verdad lo que se viera.

No voy a realizar una, ni mínima siquiera, exégesis de estos versos, por respeto a ustedes que lo sabrían hacer mucho mejor que yo. Únicamente quiero subrayar que para Abel Martín, «sin el amor o impulso hacia lo otro», como dice él mismo, es imposible la comprensión de un mundo tan vario, fluyente y cambiante; sólo a través de él, del amor, dice explícitamente Abel Martín, reconoce la conciencia su limitación y se ve a sí misma, como tensión erótica, impulso hacia lo otro inasequible.

Sólo a través del amor, estaríamos tentados de afirmar con Abel Martín, de no ser porque Juan de Mairena y el propio Machado corrigieran ese aserto, matizando que el mundo lo conocemos a través del amor como impulso, pero también de la piedad como reconocimiento de lo otro, de lo otro que reconozco en mí mismo y de lo que de mí mismo reconozco en lo otro.

Mas estamos hablando de Machado... y de Abel Martín, y de Juan de Mairena, y de Jorge Meneses, y nos podríamos haber referido también a sus 17 poetas complementarios. ¿De quiénes, de qué multiplicidad de seres, casi multitud, hablamos? No es un juego retórico esta pregunta mía que tantas veces me he hecho frente a la enorme complejidad de esta cuestión del papel de los apócrifos, heterónimos y complementarios en la obra de Antonio Machado. Complejidad y, a la vez, enorme transparencia, como todo, en nuestro poeta. Pues la cuestión atañe directamente a la coherencia interna de su obra —coherencia esencialmente poética, vuelvo a repetir—, hacedora, creadora, y es precisamente aquí donde más claramente muestra el poder creador de Antonio Machado. Si el mundo se ve desde esa poesía como sustantivamente heterogéneo y múltiple, quien lo cuenta, lo canta y aún lo reflexiona ha de ser también él heterogéneo y múltiple. Ha de salir de sí mismo, de su solipsismo, de un yo cerrado e inmóvil (como el ser de Parménides) y reconocerse en lo más íntimo de sí como fluyente, transido por el tiempo que corre y transmuta, siendo siempre otro, volcado desde el interior a un tú que le hace ser diálogo desde su misma entraña. Este es el sentido de estos versos:

> Mas busca en tu espejo al otro.
> Al otro que va contigo. Busca tu complementario.

En ese caminar machadiano que es un ir reconociendo los caminos y encrucijadas que le habitan, e irse, sistemáticamente diríamos, despojando, destilándose a sí mismo para irse quedando «casi desnudo», Machado, no tan paradójicamente, si bien se piensa, se hace ser otro, se prolonga a sí mismo en un diálogo cada vez más animado, más entrañado y más inteligente. Uno de los impulsos vitales innegables del hombre, según Machado, es su voluntad de salvarse, de mejorar, de ser otro. En esto coincide con Unamuno —a quien tanto admiró y quiso, y por quien tan admirado y querido fue— aunque tal vez sea éste el punto final de sus coincidencias, pues mientras que Unamuno agoniza heróicamente en vida por la salvación del otro en sí mismo, Machado acaba volcando aquel impulso en la necesidad real de salvar esencialmente lo otro. Y esa es, a mi entender, la operación que realiza la poesía, la creación de Machado: el recrearse a sí mismo en un movimiento poético constante hasta saltar las bardas del propio corral, del propio yo, e irse a ser otro, a ser él mismo un tú. Desde el diálogo silencioso del alma consigo misma, que dijera Platón, o dicho como Machado, desde el «converso con el hombre que siempre va conmigo», va a ir el poeta sacando de sí mismo los otros seres que le habitan, y les da pensamiento y figura, tanto y tan realmente que Machado el bueno —como aquel otro bueno, el hidalgo Alonso Quijano— acabará siendo más sí mismo, hallará su mayor identidad en la identificación con sus otros, y sobre todo con ese con quien

Machado acabará por romper el espejo que vela la realidad, el auténtico amor, la auténtica cordura: con Juan de Mairena. Y cumple aquí el poeta su máxima ironía: casi se diría que se ha hecho a sí mismo el otro de Mairena, D. Antonio Machado apócrifo de Mairena. Y es que con éste logra Machado dar un nuevo perfil original a su «canto de frontera», aquél que para el quehacer del poeta propugnase Abel Martín en el soneto «Al Gran cero»:

Brinda poeta un canto de frontera
a la muerte, al silencio y al olvido.

Un canto de frontera, límite entre la poesía y el pensamiento, dándose en ese pensamiento poético suficientemente ágil como para saltar del callejón sin salida a lo que Machado metaforiza como «puerta al campo», a ese, a su vez, límite en el que el hombre se enfrenta, ya necesariamente solo, con las tres esenciales apariciones de la Nada: la muerte, el silencio y el olvido.

Mas ese canto de frontera ya se había hecho historia, historia viva, fusión de la poesía y el pensar con el acontecimiento histórico, con la esperanza de un mañana alerto. Pues más allá de la desesperanza que en el propio poeta produjo la trágica resolución del conflicto español de la Guerra Civil, más allá de la evidente constatación de la derrota, del despojamiento total, Machado consume hasta los bordes el cáliz de los sueños, con su pueblo, a fin de que el trágico padecer común acabara de pasar, se transmutara en razón esperanzadora.

Camino del exilio, de la muerte, del mar —¿cuántos años se le han cumplido ya a D. Antonio desde que prorrumpió en aquel lamento por la muerte de Leonor: «ya estamos solos mi corazón y el mar»—; camino del mar, en medio de la doliente multitud, menos masa que nunca, más dignamente hombres que nunca en medio del despojo, la derrota, el más cruel dolor, ha de sentir Antonio Machado esa fría respuesta de la nada, el cumplimiento de su mito de la tierra de Alvargonzález; ellos mismos, los que huían, eran ya la sombra errante de la sombra de Caín. «El poeta —cuenta Waldo Frank— casi inválido en el seno del cuerpo doloroso de su pueblo, sostenido por su madre...»; y, a su vez, Corpus Barga relata que llegando ya a Collioure, un amigo hubo de llevar a su madre en brazos, mientras la viejecita iba diciendo: «¿Llegaremos pronto a Sevilla?». Y sí, iban a llegar enseguida a Sevilla... y al mar. Pues allí, en Collioure, hay un punto del arder del pensar de Antonio Machado que parece devolvernos íntegra la gran sombra florecida que es su poesía, y ese punto clave ha sido siempre para mí su último verso, encontrado en uno de los bolsillos del gabán del poeta:

Estos días azules y este sol de la infancia.

Donde acaba el pobre río y la inmensa mar le espera, encuentra Machado, y nos hace reencontrar a nosotros, el sentido de su memoria, que si es despojamiento es también una recuperación, un rescate. Y para mí ese último verso en el límite, en la frontera (real y metafórica) acaba iluminando toda su obra. El ya inminentemente

llamado al no ser se convoca a sí mismo, a su memoria, a ser luz, a lo que había sido siempre, a lo que seguirá siendo siempre.

Antonio Machado no ha muerto, pues su memoria seguirá ya siempre viva, vigilante, ardiendo el grano del pensar que él aportó en el amor.

No, *mi corazón no duerme.*
Está despierto, despierto.
Ni duerme, ni sueña, mira,
los claros ojos abiertos,
señas lejanas y escucha
a orillas del gran silencio.

ALFONSO GUERRA

APERTURA DE LOS TRABAJOS DEL CONGRESO

1

LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO

SESIONES PLENARIAS

Manuel Alvar
Oreste Macrí

EL DISCURSO ACADÉMICO DE ANTONIO MACHADO

(LAS DEUDAS CON LIPPS)

El discurso académico de Antonio Machado significa el cumplimiento de no pocos quehaceres. Terminado en 1931[1], nos permite contemplar el grado de madurez al que habían llegado *Los Complementarios*. Ideas que estaban en sus cuadernos de escritor, vuelven a elaborarse; motivos apenas apuntados se desarrollan y sigue vivo algún arrastre que nunca abandonó. Tenemos un punto final teórico en el que encontraremos al Machado que quiso ser y el que realmente fue. Porque vino a resultar poeta por caminos distintos de los habituales. Sus palabras carecen de ambigüedad:

> Pobres son mis letras [...], pues aunque he leído mucho, mi memoria es débil y he retenido muy poco. Si algo estudié con ahínco fue más de filosofía que de amena literatura. Y confesaros he que con excepción de algunos poetas, las bellas letras nunca me apasionaron (p. 9)[2].

Sin embargo, lo que de él nos interesa es la creación y no la doctrina. Se ha dicho de diversos modos: si la filosofía no nos hurtó a un gran poeta, limitó su creación[3]. Lo que cuentan son sus versos y no sus especulaciones, pues en ellas no fue muy lejos, ni siquiera en los días en que la sombra de Bergson podía haberse desvanecido.

---

[1] Fue elegido académico el 24 de marzo de 1927 y el discurso se escribió en 1931; vid. José María Valverde, *Prólogo a Nuevas canciones y de un cancionero apócrifo*. Madrid, 1971, pp. 41-44. El mismo autor analiza el *Discurso* desde unos presupuestos que nada tienen que ver con los míos (*Antonio Machado*, 2.ª edición. Madrid, 1975, pp. 209-219).

[2] Cito por la edición de «El Observatorio». Madrid, 1986.

[3] Dámaso Alonso, *Fanales de Antonio Machado*, en *Cuatro poetas españoles*. Madrid, 1962, pp. 137-178. Para el Machado pensador, vid. José Echeverría, *El cantar y el decir filosófico de Antonio Machado* («Anthropos», n.° 50, 1985, pp. 106-118).

Sin embargo se había interpuesto otra, la de Lipps. En *Los Complementarios* hay dos referencias al teórico alemán que importa señalar: cuando habla de *Los problemas de la lírica* añade una breve apostilla que apenas dice nada[4] y, más tarde transcribe un pensamiento aislado que situé entre las *Notas sobre la lírica,* donde a mi modo de ver tenía coherencia[5]. Pero, colocando las referencias en los contextos originales y en relación con los comentarios de Machado, es posible que podamos obtener algunos resultados válidos.

Don Antonio escribió sus borradores entre 1912 y 1925[6]; por tanto, su conocimiento de Lipps hay que fijarlo muy al final de las páginas conservadas de *Los Complementarios.* En efecto, don Eduardo Ovejero había publicado su traducción de *Los fundamentos de la Estética* en 1924[7], poco antes de que los apuntes de Machado llegaran a su final, y de 1924 son unas *notas*[8] que copia a continuación de los *Problemas de la lírica* y aun se alargan en la página siguiente. Tenemos, pues, unas cuantas cosas seguras: los *Problemas* son de 1924 y, como vamos a ver, no hacen sino transcribir algunos textos de Lipps, aunque no se diga; estos comentarios se incorporan al *Juan de Mairena*[9] y siguieron hasta el proyecto del discurso académico. Hemos encontrado la veta que facilitó materiales teóricos al poeta. Bien que tengamos que limitarnos a unas cuantas páginas del texto traducido; la muy voluminosa obra de Lipps sólo llamó la atención de Machado en sus cuatro primeros capítulos y, si acaso, en algún espigueo de los siguientes, pero esto fue bastante y nos sirve para entender el discurso. Pienso que Lipps le interesó por la vinculación kantiana con que suele ilustrarse su pensamiento y por su identificación de la psicología con la filosofía. En un lejano 1911, y traigo a colación la cita por lo que pueda valer, Ortega escribió sobre Lipps estas pocas, y definitivas, palabras: «Teodoro Lipps, profesor en Munich, una de las figuras más gloriosas, más nobles, más sugestivas y veraces de la Alemania actual, ha traído a madurez este concepto de la simpatía y ha hecho de él centro de su estética»[10].

Al referirse a la obra de Lipps, Machado escuetamente dice *Estética,* pero, vamos a ver, qué es lo que conoce del filósofo alemán. Lipps, había publicado (Hamburgo, 1903) la *Aesthetik. Psycologie des Schönen un der Kunst,* no traducida al español, que yo sepa; y en 1906[11] un segundo volumen que es el texto trasladado por don Eduardo Ovejero[12], del que Machado aprendió no poco. Don Antonio quiso

---

[4] «La función de la masa, material en la obra de arte base sensible de un mundo ideal» (Lipps), p. 98, nota 15, de mi edición (Madrid, 1980), por la que citaré siempre.

[5] Página 155: «La poesía es, ante todo, un resultado de palabras» (Lipps, *Estética*).

[6] Página 12 de mi prólogo.

[7] La referencia bibliográfica completa es *Los fundamentos de la Estética. La contemplación estética y las artes plásticas,* por Teodoro Lipps. Versión directa de la segunda edición alemana por Eduardo Ovejero y Maury, doctor en Filosofía, profesor en la Universidad de Madrid. Daniel Jorro, editor. 23, calle de La Paz. Madrid, 1924.

[8] Exactamente, del primero de agosto (p. 97, nota 13).

[9] Madrid, 1936, pp. 46-50.

[10] *Simpatía y abstracción,* en *Obras Completas* (1961), I, p. 192.

[11] Vid. la biografía y bibliografía del filósofo en la *Neue deutsche Biographie,* XIV, s.v. *Lipps.*

[12] Según se dice en el arranque mismo de la página inicial de la traducción.

decir a sus compañeros de Academia: «¿Qué es la poesía? Pregunta es ésta que yo muy rara vez me he formulado. Sin el examen de conciencia a que el acto de presentarme ante vosotros me obliga, la poesía no hubiera sido para mí un tema de reflexión» (pp. 9-10). Sin embargo, sabemos que había pensado sobre ello y desde hacía no pocos años venía devanando su ovillo; lo que ocurre es que la coherencia pública acaso la alcanzó sólo cuando preparó la edición de su *Discurso*[13]. Fue entonces cuando asimiló las ideas de Lipps dentro de su propio doctrinal y dejan de ser las fieles transcripciones de *Los Complementarios*. Porque el texto que preparó para la Academia está formado por dos elementos bien diferenciados: una estructura teórica y una historia literaria que la recubre. Por eso podemos intentar el estudio independiente de cada una de estas partes.

Al querer definir lo que pueda ser la lírica, la ve como

> «expresión en palabras de lo subjetivo individual»
> «actividad en el tiempo psíquico, no en el estadio impersonal de la lógica» (p. 15).

Lo que en el lenguaje de Lipps no se formuló de manera muy distinta, pues para él, «la poesía es ante todo, un resultado de las palabras» (p. 41)[14]; es decir, de la manifestación formal de las palabras y no de su contenido, que no tiene nada que ver con los valores lógicos, «sino que permanecen totalmente fuera de la esfera de lo válido o no válido. Están situados en la esfera de lo simplemente dado para mí» (p. 42). Claro que este planteamiento lleva a la subjetividad romántica de la que Machado había hablado y no poco. Estamos en 1931, pero sus páginas son tornavoz de lo que había dicho años atrás: los borradores de *Los Complementarios*[15] en el *Discurso* se enlazan de forma más trabada y el subjetivismo personal se objetiva doctrinalmente y, al objetivarse, trasciende la exposición; más aún, la adensa con referencias teóricas que le dan una armadura de que carecían. Sin perder el hilo de los borradores, Machado ha seguido interpretando las ideas sobre las relaciones de la lírica con el lenguaje y ha cambiado el desdoblamiento contingente de Saint Beuve por un sociologismo que se formula en toda su obra: digamos vuelta a la poesía tradicional o a las creaciones lingüísticas del pueblo[16]. Lo que Antonio

[13] El cuaderno de *Los Complementarios* «son apuntes que nadie tiene derecho a publicar. Pueden, sí, ser utilizadas las ideas. Pero téngase en cuenta que el autor, antes de darlo a luz, lo hubiera revisado y puesto en correcta forma literaria» (lo cito en la p. 11, n. 2, de mi edición).

[14] Sobre las cuestiones de forma en lingüística, vid. E. Alarcos Llorach, *Gramática estructural*, Madrid, 1961; E. Coseriu, *Forma y sustancia en los sonidos del lenguaje*, en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, 1962; L. Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, 1971; R. Trujillo, *A propos du concept de forme du contenu* («Cahiers de lexicographie», I, 1972, pp. 3-11, etc.). También A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona, 1973, pp. 25-34.

[15] Véase, por ejemplo, la p. 96 de mi edición.

[16] M. Alvar, *Antonio Machado y la lírica de tipo tradicional* («Homenaje a Machado». Málaga, 1980, pp. 149-170).

Machado ha hecho desde su postura nacional es lo mismo que había escrito Lipps: «La contemplación estética nos conduce siempre a la entraña del objeto. Y lo que allí encontramos es siempre un hombre en el cual los valores humanos están, por lo menos, humanamente justificados» (p. 47).

Ideas sobre la poesía

Pero Lipps no es más que una posibilidad. El *Discurso* académico es la convergencia de numerosos afluentes que nacieron en *Los Complementarios*. Detengámonos un instante. En un momento dado, Machado dice:

> Soy poco sensible a los primores de la forma, a la pulcritud y pulidez del lenguaje, y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido. Lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante, y la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada (p. 9).

Estamos ante el viejo problema del fondo y de la forma, que en nuestro poeta tendrán singular significado[17]. Machado postula por una poesía en la que las palabras fueran transmisores de contenidos, no interpretaciones de los contenidos. Por eso su pretensión era comunicar la realidad sin las adulteraciones que produce la literatura. Una y otra vez se ha manifestado contra las selecciones artificiosas a las que llamamos metáfora, o imagen, por cuanto pudieran tener de intelectualización. Lo que él propugnaba era una poesía en la que hubiera intuición para descubrir la esencia de las palabras, no para encubrirla; aspiraba a comunicarse sin ambigüedades lo que significa tanto como eliminar todo aquello que pudiera dificultar la comprensión y en la metáfora veía esas relaciones extralingüísticas que no facilitaban el entendimiento[18]. Al pensar de este modo, la sombra de Lipps volvía a aparecer. En *Los Complementarios* había escrito algo que era un anticipo de lo que abreviadamente puso en el *Discurso*. Porque rechazar «los primores de la forma» y preferir «la espontaneidad de la palabra hablada» nos sitúa en lo que especificó unos años antes:

> El material que el lírico maneja es la palabra. La palabra no es materia bruta. [...] Al poeta le es dado su material: las palabras, como al escultor el mármol o el bronce. Ha de ver en ellos, por de pronto, lo que aún no ha

[17] En el poeta, como entre los filósofos, se uniría a esta dualidad otra menos importante, la de totalidad-unidad, como se vio desde Aristóteles a Kant.

[18] Estaría en el primer tipo de ambigüedad de la que estudia W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, cito por la edición de Nueva York, 1966. Sobre los juicios de Machado, y de sus críticos, sobre la metáfora, vid. los *Apuntes sobre la metáfora en la poesía de Antonio Machado hasta 1907*, de Alan S. Trueblood («Estudios de Historia, Literatura y Arte Hispánicos ofrecidos a Rodrigo A. Molina». Madrid, 1977, pp. 329-343). Sobre las cuestiones teóricas que Machado expresa, vid. Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, 1973, p. 76; J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, 1976, p. 134.

recibido forma. [...] Esto quiere decir que, mientras el artista de arte plástico comienza venciendo resistencias de la materia inerte, el poeta lucha con otra suerte de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales: las palabras, que constituyen su material. Las palabras, a diferencia de las piedras, maderas, o metales son ya por sí mismas significaciones humanas, a las cuales da el poeta, necesariamente, otra significación[19].

Estos conceptos proceden de Lipps: la «idealidad estética» del objeto estético es lo que separa la estatua del mármol; es decir, «el mármol configurado de una cierta manera» de lo que es la pura materia y esa contemplación estética de la piedra la transporta «a una esfera en la cual la realidad y la no realidad de las cosas no tiene sentido» y hace que «su obra aparezca en su conjunto y por todos sus lados como separada, como arrancada del mundo material de la cantera y como constituyendo un mundo en sí. Para esto es preciso que se dote a la obra de una "piel" propia en la cual esté encerrada, y por la cual aparece como un "individuo" con personalidad propia y distinta del mundo material»[20]. Machado ha leído ésto y ha apostillado: «La función de la masa material de la obra de arte base sensible de un mundo ideal (Lipps)». No necesitamos más para acreditar la procedencia, sí hace falta señalar que el pensamiento se ha transmitido con fidelidad, pero se ha reelaborado y se ha llevado a un mundo conceptual en el que la palabra señorea y obliga a nuevos planteamientos. Porque tanto en *Los Complementarios* como en el *Discurso* se tentaron diferentes interpretaciones de un mismo motivo. En sus cuadernos de escritor, Antonio Machado había partido de un verso de Verlaine («de la musique avant toute chose») al que interpretan de manera «literal y calumniosa» para «hacer de las palabras mero conjunto de sonidos modulados para recreo del oído» (p. 99). En verdad, no se puede desgajar este verso, el primero del *Art Poétique*[20], del conjunto del texto, donde Machado se encontraba tan a gusto. Verlaine postula, desde ese mismo momento, por un arte en el que las palabras no lo sean todo, en el que los matices hagan olvidar los colores, en el que se retuerza el cuello a la elocuencia y en el que la rima no es más que «ce bijou d'un sou» hueco y falso... Cierto «tout le reste est littérature»[21]. Pero, me pregunto, ¿no es una formulación harto afín a la descripción de la poesía pura que Paul Valéry hizo a Jorge Guillén? No es la primera vez que don Antonio ante problemas afines reacciona de manera contradictoria. Pero lo que me interesa en este momento es glosar su defensa de Verlaine: tenía razón al salir tan gallardamente en ayuda del gran poeta francés,

---

[19] *Los Complementarios*, p. 98. Nos acercamos a los universales del lenguaje del que habla Greimas, *Du sens*. Paris, 1970, pp. 46-48.

[20] Páginas 35-37. Repite el ejemplo en la p. 56 y luego en las pp. 107-108 hace unos comentarios más extensos de los que he extraído la última parte de mi cita. Véanse también las pp. 21-25. Un eco de estas ideas, o más bien de las de Machado, se encuentra en Octavio Paz, *El arco y la lira*. México, 1982, p. 23. Sobre el tema que aquí me ocupa, vid. Rafael Ferreries, *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid, 1975, pp. 129-155. Se puede leer, por ejemplo, en las *Oeuvres poetiques Complètes*, edición Le Dautec-Borel. Paris, 1962, pp. 326-327.

[21] Cfr. Bronislawa Monkiewicz, *Verlaine critique littéraire*. Paris, 1928, p. 35.

porque lo que estaba haciendo era defender un modo personal —el suyo— de hacer poesía. Consideremos el libro fundamental de Georges Zayed sobre *La formation litteraire de Verlaine*[22]; pues bien, si leemos las conclusiones, nos parece escuchar un acompañamiento íntegramente válido para Machado: sencillez, sinceridad, dulzura, ternura, melancolía, etc., todo salpicado con un grano de velada sensualidad y de ironía sutil. «Poète humain, il est aussi ennemi de l'emphase et de l'élocuence que de la complication orgueilleuse». No hace falta más para justificar y justificarse.

Ahora, en nuestro *Discurso,* Machado retoma el verso y lo sitúa en la historia: ya no es la abstracción de un problema lo que se contempla, sino la postura que van a adoptar los nuevos poetas:

> Pronto no serán las ideas, sino todo elemento conceptual lo que el poeta tienda a eliminar; pronto, el poeta creerá expresar el fluir de su conciencia horro en absoluto del tamiz de la lógica. *De la musique avant toute chose,* decía Verlaine. Y no olvidemos que la *musique* de Verlaine no era ya la pura aritmética sonora de los clavicémbalos setecentistas, sino algo más y algo menos, la caótica melodía infinita wagneriana y la furiosa cacofonía del *Orgue de Barbarie* (pp. 21-22).

Y esos poetas que van a adoptar una determinada postura son los sucesores de los simbolistas, aquellos que —según Machado— estaban unidos por «un denominador: guerra a la razón y al sentimiento, es decir, a las dos formas de comunión humana»[23]. No siempre acertó don Antonio al enjuiciar a los modernos, y no es esta la primera vez que lo señalo, pues no es justo poner en el mismo saco a todos los *ismos* y a la *poesía pura.* Quienes iban contra la razón no merecieron de él muchos comentarios; quienes atentaban al sentimiento no fueron entendidos en cuanto significaron, ni creo que formulara el problema en sus justos motivos. Habla de controversias francesas que no le apasionan y pone: «Un poeta español lo tradujo a lengua de Pero Grullo»[24]. Lo que se tradujo fue la famosa conversación de Paul Valéry y Jorge Guillén sobre la poesía pura. Pero páginas después descodifica el mensaje por si no estuviera bastante claro: «Cuando leemos algún poeta de nuestros días —recordemos a Paul Valéry entre los franceses, a Jorge Guillén entre los españoles— buscamos en su obra la línea melódica trazada sobre el sentir individual. No la encontramos. Su frigidez nos desconcierta y, en parte, nos repele. ¿Son poetas sin alma? Yo no vacilaría en afirmarlo, etc.»[25]. Es posible que no quisiera saber

---

[22] Paris, 1962, extraeré mi información de las pp. 369-370.

[23] *Discurso*, p. 19.

[24] También en *Juan de Mairena.* Madrid, 1936, p. 68. Sobre estos motivos pueden verse las pp. 737-763 de la obra de Bernard Sesé, *Antonio Machado (1975-1939). El hombre. El poeta. El pensador.* Madrid, 1980; en ellas se considera nuestro *Discurso.* Sobre los motivos creacionistas, véanse los artículos de Vicente Huidobro en sus *Obras completas*, t. I. Santiago de Chile, 1964, pp. 654-681.

[25] *Discurso*, pp. 28-29. Sin embargo, en *Los Complementarios* (pp. 326-327) copió dos sonetos del poeta francés: *Por la nuit* y *Dormeuse.*

todas las innovaciones que venían con la imagen, el creacionismo o la poesía pura. He dado razones en otro sitio y evito repetirme, pero quiero recordar que comentó en 1922 el poema «Evasión», de Gerardo Diego, y que, en ese 1924 de sus ideas sobre la lírica, copió un poema de Pedro Salinas[26]. Y, si hiciera falta descargarle de algunos pecadillos, no estaría de más tomar en consideración todas sus apreciaciones, pues por los repudios pudiéramos caer en otras injusticias, y, sin embargo, no anduvo lejos de cosas que gustaron a los poetas de por 1927:

> Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era exactamente mi parecer de hace veinte años. [...] El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico. Coincidía yo anticipadamente con la estética novísima [...][27].

Pero tampoco exageremos: abolir todo lo ocasional no era acabar con la emoción humana y era esto lo que él creía que faltaba en Valéry o Guillén[28]. Coincidían en la pérdida de la anécdota y en nada más. Pero este texto, que creó de 1920, se manifestaría de nuevo en *Los Complementarios* (1924)[29] y en el *Juan de Mairena* (1935)[30] y ya con unos arrastres teóricos que había expresado Lipps desde el comienzo de su libro y que formularía como *Profundidad y simpatía estéticas*. Que nos valga una sola cita:

> El sentimentalismo [...] no es un procedimiento artístico; pero no por ser una convivencia sentimental demasiado completa, sino, al contrario, por ser unilateral, por ser una convivencia sin condimento, sin osatura. [...] Y, a la inversa, el procedimiento estético que excluye el sentimentalismo no implica una colaboración sentimental menos plena, sino que entraña una convivencia más completa. [...] Esta convivencia es convivencia estética específica que sólo se da en la contemplación estética. [...] Y la profundidad estética que en ella se da, es lo que hace, en una palabra, que yo no me satisfaga con el hecho de sentirme meramente conmovido por la obra de arte[31].

---

[26] Prólogo a *Los Complementarios*, p. 52. Para los cauces teóricos de esta doctrina vid. Le Guern, *op. cit.*, p. 53.

[27] *Los Complementarios*, p. 137. El texto en su totalidad es muy importante; lo cito necesariamente mutilado.

[28] Me parece significativo, y ello apoyaría las valoraciones de Machado, que Valéry haya sido considerado como un punto de partida del formalismo francés, heredero del ruso (vid. Michel Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, presentation et traductions de Daniel Delas. París, 1971, pp. 264-265).

[29] «No decimos gran cosa, ni decimos siquiera suficiente, cuando afirmamos que al poeta le basta con sentir honda y fuertemente, y con expresar, claramente su sentimiento» (*Los Complementarios*, p. 96).

[30] I, pp. 61-62. *Juan de Mairena* se publicó en unos artículos del *Diario de Madrid* y el *Sol* (1935); se recogieron en volumen en 1936 (vid. Pablo de A. Cobos, *El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena*. Madrid, 1971, p. 19).

[31] La cita procede de la p. 53, pero recomiendo la lectura de la p. 51, donde se opone el «hombre» a «una blanda criatura».

Una vez más sobre el tiempo: Proust, Joyce

En su *Discurso* académico, Antonio Machado intenta identificar lo que se tiene por actual en la poesía de sus días, y acaso, al descubrirlo, tengamos explicada la aversión que sintió por los poetas puros. Para él, la lírica se ha emancipado del tiempo y está excesivamente lastrada del pensamiento conceptual. O de otro modo, la joven poesía se encontraba cercada por un nuevo barroquismo en el que culteranos y conceptistas «tienen el concepto, no la intuición, por denominaor común»[32]. Don Antonio veía deshumanización por todas partes, y tal vez tampoco ahora acertara[33], pero 1931 significaba un paso más en su teoría. Lo he dicho: él quiso poseer las cosas adueñándose de ellas; Juan Ramón, Moreno Villa, Guillén, las hicieron ser pedazos de sí mismos con lo que salvaban el desgaste semántico de la metáfora y repristinaban el valor simbólico de la expresión con la fórmula de «el mundo soy yo»[34]. Fue una limitación de Machado, incardinado en todo cuanto el tiempo le significó y que no quiso reconocer en los demás, aunque los demás también lo sintieran, pero esto, cuando lo elabora en 1924, es un nuevo motivo que ha tomado de Lipps. En una nota sobre su propio quehacer escribe: «Es evidente que la obra de arte aspira a un presente intemporal, debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo»[35]. Lo que no está lejos de *Los fundamentos de la Estética:* «Por lo demás, para el contenido total de la obra de arte, sólo hay un lugar único y un tiempo único, a saber el presente intemporal e inespacial de mi fantasía, es decir, de mi convivencia espiritual con la obra de arte, siempre que la contemplo» (p. 80). «Presente ideal» y «presente de mi fantasía» vienen a ser la misma cosa. Pero conviene no perder de vista que nada de ello tiene que ver con la alegoría, que, por serlo, carece de categoría artística. Para Lipps la representación alegórica de la justicia (p. 87) será obra de arte si en aquella mujer aparecen los atributos humanos (ternura, pureza, gracia, etc.) que sirven para nuestro deleite, no la idea abstracta de lo que pueda ser la equidad. Es el planteamiento que lleva a una conclusión que Antonio Machado hará suya: contemplar artísticamente un retrato no es ver en él la persona representada, sino la humanidad que proyecta; ahora bien, «el que encarga un retrato, tiene, sin duda, el más perfecto derecho a exigir el parecido. Pero tal interés es cosa que coresponde a un sentimiento extraestético» (p. 88). Estas ideas del teórico, ampliadas con otros elementos secundarios, son las que el poeta aceptaba y glosaba en agosto de 1924. Nos valen para saber hasta qué punto aquel Lipps, recatadamente aducido, vino a configurar una postura doctrinal que llegó por diversos caminos al *Discurso* que Machado escribió para la Academia:

---

[32] *Discurso*, p. 28.

[33] Basta ver el análisis, ejemplar, de María Carmen Bobes, *Gramática de «Cántico»*. Barcelona, 1975.

[34] Prólogo a *Los Complementarios*, pp. 33-35.

[35] *Los Complementarios*, p. 159. Merece la pena volver a recordar a Octavio Paz (*El arco y la lira*, p. 26). Sobre la temporalidad y el aspecto verbal, vid. Joaquín González Muela, *El aspecto verbal en la poesía moderna española* («Revista de Filología Española», XXXV, 1951, pp. 75-91).

En un retrato, el «parecido» debe ser tal, que no tengamos que preocuparnos de él. Así, cuando contemplamos estéticamente la naturaleza, lo hacemos con toda libertad, porque el «parecido» no nos preocupa, pues no dudamos de que una cosa real se parece a sí misma. Del mismo modo, ante el retrato de Martínez Montañés, de Velázquez, la cuestión del parecido no nos distrae de la contemplación estética, porque ni un momento se nos ocurre dudar de él.

Consecuencia: la belleza de un retrato no estriba en el parecido.

Pero un retrato sin parecido es malo[36].

Cerremos este inciso y recuperemos el cabo suelto de sus ideas sobre el tiempo. Hemos de ver entonces cómo los acordes temporales sirven de contrapunto a una teoría más amplia que se le convirtió en obsesiva. Biografía y doctrina se enlazan y, acaso, tengamos que recordar el poeta que se nos fue por culpa de Bergson. Don Antonio había sido enviado a París por la Junta para Ampliación de Estudios; allí debía estudiar épica con Bédier, pero asistió a los cursos del filósofo en el Colegio de Francia y las cosas cobraron un nuevo sesgo definitivamente cortado por la muerte de Leonor[37]. En *Los Complementarios* dejó unas páginas muy lúcidas sobre el autor de la *Evolución creadora;* proceden de 1914 y de las actualizaciones de García Morente (1917). Machado vuelve sobre estas ideas y al redactar su *Discurso* académico reelabora lo que ya sabíamos aunque situándolo como cobertura de su esquema teórico: Carnot echa unos cimientos científicos sobre los que Bergson, ya en el siglo XX, coronará las especulaciones de la centuria anterior. Para el filósofo, «la vida es el ser en el tiempo, y sólo lo que vive es»[38]; claro que este principio no se encierra en el mundo de la teoría sino que trasciende en un bergsonismo literario que hace posibles los nombres de Proust y de Péguy (digamos, también, de Antonio Machado) por haber creado una filosofía del tiempo contraria al positivismo y contraria al cientismo o, si se quiere, el carácter heraclitiano de su pensamiento contra Parménides de Elea. Todo esto en *Los Complementarios* es mucho más explícito que en el *Discurso,* pero es que ahora Bergson no es un fin en sí mismo, sino la justificación del quehacer de dos «poetas» del tiempo: Proust y Joyce, frutos rezagados del siglo XIX, como lo es el propio Bergson[39]. Los borradores eran borradores y estas páginas dirigidas a la Academia trataban de articular un pensamiento; por eso repite muchos conceptos, pero elimina otros que pudieran ser de

---

[36] *Los Complementarios*, p. 161. Vid. también Lipps, pp. 66-67.

[37] *Los Complementarios*, p. 117.

[38] *Discurso*, p. 16. Después, H. Cysarz se ocuparía de este mismo problema en un libro teórico que tuvo no poca resonancia: *Literaturgeschichte als Geisterwissenschaft. Kritik und System.* Halle, 1926. Las ideas de Machado en relación con Bergson fueron tenidas en cuenta por Segundo Serrano Poncela, *Antonio Machado. Su mundo y su obra.* Buenos Aires, 1954, pp. 43-47. Al tiempo en Machado dedicó muy finas observaciones Emilio Orozco Díaz, *Antonio Machado en el camino. Notas a un tema central de su poesía.* Granada, 1962, pp. 69-112. Otro catedrático de Granada, Pedro Cerezo, volvió sobre el tema en *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía de Antonio Machado.* Madrid, 1975.

[39] Cfr. *Juan de Mairena*, p. 101.

ostentación personal; con ironía valora —y estima— la grandeza del novelista que fue Proust. Pero don Antonio no parece conocer al Proust poeta, que lo fue «sensu strictu» y lo fue, además, del tiempo. En 1895 había publicado ocho poemas en *Les Plaisirs et les Jours* y Colette estimaba mucho al hombre que, a través de la poesía, aspiraba a la gloria; después, muchos años después, Claude Francis y Fernande Goutier publicaron un volumen de más de doscientas páginas con los textos y sus motivos[40]. No extraña que los poemas puedan tener títulos como «Je contemple souvent le ciel de ma memoire» o que en ellos se encuentre con frecuencia la vibración del tiempo y más de un investigador ha señalado su acercamiento a Bergson, sea por una comunicación de la totalidad de una experiencia que el tiempo lógico no puede formular sino parcialmente[41], sea al considerar la totalidad del tiempo como una nueva «dimensión» de la novela[42]. Es justamente en este marco donde Proust y Bergson se acercan en la consideración de la «durée» como una sucesión sin distinción y en la doctrina bergsoniana del «reflejo del pasado en el presente»[43], por más que en el «absolut dans le moi», se manifestara totalmente cartesiano[44]. Cierto que Proust reaccionó agriamente cuando en sus días se habló de tales relaciones[45]. Que nos valgan estas pocas referencias para ilustrar un punto muy preciso del *Discurso,* pero no nos despidamos de ellas sin referirnos a una fuente que pudo conocer Machado: en 1923, Ortega había publicado su ensayo *Le temps, la distance et la forme chez Proust*[46], cuya versión española es fácilmente asequible en *El espectador.* Precisamente Ortega habla del carácter decimonónico de la producción de Proust y cómo «ha sido hecha un poco tarde, y quien la analice

---

[40] «Cahiers Marcel Proust», n.° 10, 1982. Para Georges Daniel, Proust es el «poète de la doute et de la dispersion» (*Temps et mystification dans «A la recherche du Temps Perdu».* Paris, 1963, p. 39).

[41] Germaine Brée, *Du temps perdu au temps retrouvé. Introduction a l'oeuvre de Marcel Proust.* Paris, 1950, p. 11. El carácter puramente lingüístico de alguna obra no puede ilustrarnos estos motivos, por más que los haya rondado, vid. Ekkehard Eggs, *Möglichkeiten und Grenzer einer Wissenschaftlichen Semantik. Dargestellt an den Zeichen* "temps", "espace" *und* "memoire" *in Marcel Proust «A la recherche du Temps Perdu».* Berna-Frankfurt, 1971.

[42] Vid. Floris Delattre, *Bergson et Proust. Accordes et Dissonances,* en el t. I (1948) de «Les Études Bergsoniennes» (pp. 1-127). Otros trabajos anteriores: K. Jackel, *Bergson und Proust.* Breslau, 1934, y M.-E. Chernowitz, *Bergson's Influence on Proust* («Romanic Review», XXVII, 1936, pp. 45-50). Véanse también las muchas referencias a estas relaciones en Luigi Magnani, *La musica, il tempo, l'eterno nella «Recherche» di Proust.* Milán, Nápoles, 1967. Por lo que puedan valer (no mucho a nuestro objeto), quedan otras citas: Jacques Nathan, *Citations, references et allusions de Marcel Proust dans «A la recherche du Temps Perdu»,* Paris, 1969; Terence Kilmartin, *A Guide to Proust,* Londres, 1983.

[43] Lo señala muy claramente Hans Robert Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust «A la recherche du temps perdu». Ein Beitrage zur Theorie des Romans.* Heidelberg, 1970, pp. 11-12.

[44] Según M. Miller, citado por Jauss, p. 12, nota 35. Vid. A. Maurois en el *Préface* al t. I de *A la recherche du temps perdu.* Paris, 1954, p. XIV.

[45] Madeleine Remacle, *L'Elément Poétique dans «A la recherche du Temps Perdu» de Marcel Proust.* Bruselas, 1954, p. 43.

[46] «Hommage a Marcel Proust», en la «Nouvelle Revue Française».

sorprenderá en su fisonomía leve arcaísmo»[47] y creo que de este ensayo proceden algunas apreciaciones restrictivas de Machado sobre Proust y, lo que interesa más ahora, la relación de este arte ante los filósofos de 1890.

Pero en Proust no acaban las referencias del *Discurso;* en él añade un nombre que nunca cita en *Los Complementarios,* James Joyce. Ciertamente es una culminación negativa, pues no comprendió el arte del novelista irlandés; transcribir las palabras que le dedica no haría otra cosa que mostrarnos —de nuevo— la incapacidad que tuvo para entender cuanto significó ese arte. Porque, es verdad, Joyce es poeta no «poeta», según atestiguan *Chamber Music* (1907), *Pomes Penyeach* (1927) y *Ecce Puer* (1932), que constituyen los *Collected Poems*[48] y se ha podido escribir algún libro sobre su poesía de la conciencia[49]. Por otra parte, el nombre de Bergson habitualmente no se recoge al explicar el quehacer de Joyce, pero William York Tindall lo aduce un par de veces[50], siquiera sea muy de pasada. En el narrador irlandés, el tiempo es como un presente continuo[51], frente a la triple división de la metafísica tradicional, con lo que se convierte en una abstracción para representar la omnipresencia de la temporalidad lo que es un sentido muy otro del de la temporalidad en Machado. Dejemos las cosas aquí: la vinculación de Joyce con Bergson no parece tener mayor fundamento: he visto muchos, muchísimos libros, sobre el novelista y no encuentro ninguna formulación, a pesar de que la bibliografía es abrumadora y que he trabajado en una universidad americana con una buena sección de inglés y a pesar que «depuis une trentaine d'années, la Joyce Industry Inc. est très prospère», como irónicamente señala Arthur Power[52].

Machado en el *Ulises* sólo vio lo que tenía de ruptura con la tradición novelística anterior. No quiso, o no pudo, entender que tras la destrucción y el caos, hay esperanza de luz. Me parece significativo aducir fechas y nombres de escuela: en 1931, cuando se escribe el *Discurso,* Dámaso Alonso había traducido el *Retrato de un artista adolescente* (1921). Pienso en cuanto ha escrito don Antonio y evoco a Pierre Reverdy: Machado supo de él pues copió unas líneas de *Plupart du temps* (1914); son líneas definidoras del arte del gran poeta francés: pureza y soledad. No serían ajenas al nuestro, aunque, cuando fueron copiadas por Machado, Reverdy aún no se había retirado a la abadía de Solesmes, pero ya había escrito ésto: «Un poeta

---

[47] Cito por las *Obras Completas*, t. II. Madrid, 1961, p. 704. Creo que estas páginas fueron tenidas en cuenta por Maurois, en el prólogo que cito en la nota 44.

[48] Incluso hay *A Concordance to the «Collected Poems» of James Joyce*, por Paul A. Doyle. Nueva York-Londres, 1966.

[49] Mary Parr, *James Joyce: The Poetry of Conscience*. Milwakee, 1961.

[50] *A Reader's Guide to «Finnegans Wake»*. Nueva York, 1969. No he encontrado referencias a Bergson en la obra de Robert H. Dening, *A Bibliography of James Joyce Studies*. Lawrence, Kansas, 1964. Vid., también, el cuaderno de *L'Herne* que se le dedicó en 1986, donde hay una parte dedicada a James Joyce y el público francés. Al parecer no se publicó nada en relación de Bergson y James después de 1948 (Seon Givens, edit., *James Joyce: Two Decades of Criticism*. Nueva York, 1963).

[51] Vid. David A. White, *The Grand Continuum: Reflections on Joyce and Metaphysics*. Pittsburgh, 1983, p. 41.

[52] *Entretiens avec James Joyce* [traducción de un original inglés de 1974]. Paris, 1979, p. 7.

apenas vive sino de sensaciones, aspira a las ideas y, al fin de cuentas, no expresa más que sentimientos»[53]. Dando vueltas a problemas teóricos hemos llegado a sus motivaciones humanas o desde éstas hemos acertado a descubrir qué se oculta bajo el caudal de la creación poética. Antonio Machado es un inmenso mundo poético porque logra la comunicación humana, la que en su opinión no se encuentra en los novelistas que crearon esos otros mundos poéticos a los que él se asoma. Los sintió lejanos y desdeñosos, cuando lo que él buscaba era la «colaboración de tú», de los otros, que le hacen ser más yo u otro yo. Lo que viene a ser lo mismo. Lo dijo de manera inequívoca: «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. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica. Un segundo problema. Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho *menos mío* que mi sentimiento»[54]. Por el camino de las palabras, llegamos a «los dos temas esenciales de la cultura occidental»: la razón humana y la realidad espiritual del prójimo[55]. Temas desatendidos por el carácter egolátrico de la lírica decimonónica y a los que Machado vuelve filosófica y poéticamente: Kant es la superación del positivismo[56] y los apócrifos, el desdoblamiento del yo para dialogar con el tú, o, como dijo Abel Martín, para descubrir la *Heterogeneidad del ser*[57]. El *Discurso* vuelve a plantear los motivos desde postulados más amplios y lo que en *Proverbios y cantares* era una copla ahora se convierte en prosa doctrinal[58] y es que el testimonio estaba poéticamente expresado: hablamos con el otro yo que va con nosotros y el lenguaje es «nuestro» más que mío porque el mundo que transmitimos «no surge sin una atmósfera cordial»[59]. El poeta se desdobla en los poetas del *Cancionero apócrifo,* entre los que introduce a un Antonio Machado, que nació en Sevilla en 1875. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades, Campos de Castilla,* etc.»[60] y, por si no bastara, en la p. 127 del manuscrito copia el soneto

---

[53] «Un poète ne vit guère que de sensations, aspire aux idées et, en fin de compte, n'exprime que des sentiments» *(Le livre de mon bord. Notes 1930-1936).*

[54] *Los Complementarios,* p. 96.

[55] *Discurso,* p. 35.

[56] *Los Complementarios,* pp. 129-130.

[57] *Juan de Mairena,* I, p. 203; *Los Complementarios,* pp. 127-128. Cfr. A. Sánchez Barbudo, *El pensamiento de Antonio Machado* (3.ª edic.), Madrid, 1974, pp. 21-22.

[58] *Discurso,* pp. 36-37. En el texto hago referencia al poemilla «El ojo que ves no es», primero de los *Proverbios y Cantares* de las *Nuevas Canciones.*

[59] *Los Complementarios,* p. 96.

[60] Idem, p. 225. Vid. Valverde, *op. cit.,* p. 47, y, sobre todo, Jorge Guillén. *El apócrifo Antonio Machado,* en los *Estudios sobre Antonio Machado,* edic. José Angeles, Barcelona, 1977, pp. 217-230. Hugo Laitenberger escribió un largo tratado en el que no sólo analizó los problemas poéticos y la teoría del tiempo, sino la ideología y poética de tres poetas-filósofos apócrifos y la luz que puede recibir la creación de *Soledades, Campos de Castilla* y *Nuevas canciones* a la luz de los apócrifos (*Antonio Machado. Sein Versuch einer selbstinterpretation in seinen apokryphen Dichterphilosophen.* Wiesbaden, 1972). A pesar de su título, no se trata de los apócrifos, sino de

Nunca un amor sin venda ni aventura con la apostilla «de Antonio Machado (Apócrifo)». El juego humorístico era algo más que una broma si pensamos en la heterogeneidad del ser y, en última instancia, nos devuelve al Aristóteles del tratado *De anima:* «cada cosa es conocida por su semejante».

Sobre la palabra espontánea

Por muy diversos caminos las ideas de Antonio Machado nos están devolviendo al punto de partida: la poesía como expresión por medio de palabras del alma individual y su actividad en el tiempo psíquico. Ahora bien, las palabras han sido seleccionadas por el poeta que las escoge, a ellas y no a otras, para poderse exteriorizar; es decir, las convierte en manifestación de su espíritu y en formulación de su espíritu. Max Jacob diría que «lo propio del lirismo es la inconsistencia, pero una inconsistencia vigilada»[61]. Tal vez podamos adoptarlo a nuestros fines: si la palabra no fuera más que el mecanismo que funciona automáticamente, podríamos hablar de otras cosas, no de la poesía de Antonio Machado, que tanto repudió del surrealismo[62]. Machado quería esas palabras que él llamó «habladas» porque las consideraba espontáneas, lo que significaba tanto como volver a los principios teóricos que defendían Juan de Valdés o Fray Luis de León[63] y que daría cuenta de la lengua propia «por el uso común de hablar», que no es la vulgaridad o la torpeza sino la discreción y el ingenio. Válganos lo de inconsciencia vigilada, si queremos ver en ella la espontaneidad y la reflexión, que son esos principios que hacían decir a Machado que era «poco sensible a los primores de la forma, a la pulcritud y pulidez del lenguaje» y que «lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante»[64]. Trasladando esto a su quehacer, estaríamos en la formulación que dejó hecha en *Los Complementarios:* al poeta no le basta con el sentimiento, sino que necesita de la vigilancia (moderna) o de la discreción (antigua); es decir, que la palabra sea el medio para comunicar realidades porque no ha sido adulterada ni por el desgaste ni por el uso abusivo. Palabras que vuelven a manifestar lo que el hombre común considera invisible pero que yace bajo las apariencias; es lo que otros

---

«conducir al lector [...] por los caminos que discurre la reflexión de [A. M.] en lo que toca a la dimensión de su pensamiento que he escogido» (Eustaquio Barjau, *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*. Barcelona, 1975). Trata de la relación del poeta con sus heterónimos el artículo de José Echeverría, *Con Juan de Mairena, años después* («La Torre», XII, 1964, pp. 171-186).

[61] «Le propre du lyrisme est l'inconscience, mais une inconscience surveillée» (*Conseils à un jeune poète*. Paris, 1945. Al final del libro figura éste con otros aforismos que se relacionan con él).

[62] Vid. la p. 26 del *Discurso*.

[63] *Discurso*, p. 9.

[64] Más o menos era lo que postulaba Juan Ramón: «Es el solo arte: lo espontáneo sometido a lo consciente». Véanse las ideas que expone Ernesto Sábato, que coinciden con éstas, en *Heterodoxia*. Buenos Aires, 1951, p. 135.

han llamado la autenticidad de la poesía de Antonio Machado[65] y lo que hace volver a las fraguas donde el pueblo creó la lengua a la que los «cultos» hicieron vulgarmente inexpresiva. Tal vez aquí tuviéramos que situar la evolución de su creación literaria. El poeta había publicado las *Nuevas canciones,* justamente en ese año de 1924. Era la vuelta a la tradición folclórica de su poesía, eran sus protestas de que es el pueblo el único creador de poesía y, bien sintomático, en el libro incluye un hermoso soneto que reelabora un texto de 1916 *(En el tiempo).* Todo ello no es otra cosa que la persistencia de unos saberes familiares y de escuela que le hicieron evolucionar hacia unas posturas socializantes de su quehacer, y de su conducta. Claro que esto, evidente en los años próximos a nuestra guerra y, por supuesto, en los de la contienda, se apunta en el *Discurso* académico cuando opone la capacidad de diálogo al escepticismo del siglo XIX o el silencio del genio cuando el arte vuelve la espalda a la vida (p. 37). No estaría lejos esta postura de lo que Marholz expone en sus comentarios a Gundolf[66]: la literatura se convierte en un aspecto de la historia cultural de un pueblo relacionándose con su folclore, con lo que viene a interesar más como materia que como forma. Sería también evolución en el quehacer de nuestro poeta.

Los breves enunciados de Antonio Machado hacen pensar en el sacrificio de las representaciones directas cuando nombres y verbos dejaron de estar patentes en la conciencia del hablante y fueron sustituidos por símbolos, y por símbolos retóricos, que son los más nocivos. Hallar los valores no contaminados es la función del poeta Antonio Machado que en «los primores de la forma» no encontraba sino desvíos de la verdad; con lo que sus pretensiones de sencillez no eran otra cosa que caminos hacia una forma de esperanza[67], espontánea y reflexiva, en la que un día encontraremos que el mundo tiene sentido por más que ahora lo contemplemos entenebrecido. Así la poesía será un logro afortunado porque recuperará la sencillez de los enunciados y nos permitirá construir un mundo más real gracias a la captación de su verdad más íntima. Acaso ahí estaría la clave del entendimiento de la poesía, si el mundo exterior no hubiera enmascarado la naturaleza de las cosas y las cosas no hubieran perturbado el sentido de las palabras. En este punto es donde Machado se apartó del idealismo croceano, al que lingüísticamente tan fiel se mantuvo Unamuno[68], y se apartó porque la palabra no es expresión por su simple enunciado; lo es si recupera su valor fuera de cualquier simbolismo, digamos desnudándola de aditamentos perturbadores sean de las gentes que no tienen la virtud de discernir o de las que acumulan gangas adventicias. Fray Luis de León acuñó unas frases que gustarían a don Antonio: «puede ser que en las ciudades se sepa hablar mejor, pero la fineza del sentir es del campo y la soledad»[69]. Y Fray Luis era para Machado un

---

[65] Julián Marías, *Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas* («Cuadernos Hispanoamericanos», números 11-12, 1949, p. 308).

[66] En la *Literargeschichte und Literaturwissenschaft* (1932), pp. 129-143.

[67] Pedro Laín Entralgo, *La memoria y la esperanza: San Agustín, San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Miguel de Unamuno.* Madrid, 1954.

[68] Prólogo a *Los Complementarios,* p. 19.

[69] *Los nombres de Cristo,* edic. P. Félix García. Madrid, 1944, p. 449.

clima espiritual en el que no cabían los grandes poetas del barroco[70]. También por estos caminos hemos llegado a Lipps: lo que el poeta hace es presentar las cosas «según las leyes de la realidad» y la realidad son todos esos elementos internos de carácter psíquico que nos debe transmitir con independencia de su existencia[71]; de nuevo, hallazgos interiorizados, limpios de las falacias que supone su contingencia.

Cuando Machado habla de la palabra espontánea como opuesta a los primores de la forma, está formulando un principio muy querido por los idealistas: expresión y poesía son la misma cosa. Pero expresión es forma y «en la obra de arte la forma lo es todo»[72]; de ahí que la palabra entendida como lo hace Machado venga a ser poesía por esa «autenticidad» de la que he hablado y que no es otra cosa que la comunicación sin ambigüedades. Lo que no ocurre con los inventos de los rétores ni con los desgastes del vulgo[73].

La crítica literaria

Sobre esta armadura teórica, el *Discurso* dispone de unos ejemplos concretos pues al considerarlos históricamente he tratado de buscarles sentido. He tenido que referirme a ellos porque representan un pensamiento trabado en el que doctrina y práctica son mutuamente solidarios. Diríamos lo que él consideró el descrédito de la metafísica, el empobrecimiento del arte, la prolongación de los temas poéticos del siglo XIX, el juicio sobre el simbolismo, el individualismo, los *ismos,* y la poesía pura, etc. Todos fueron motivos sobre los que meditó y nos transmitió su pensamiento. Pero, al descender de la teoría a la práctica, Antonio Machado se convirtió en crítico literario. Acaso se hubiera asustado de parecerlo, pero lo fue. Creo que éste es un buen regalo de su *Discurso*, que nos hace pensar en el Baudelaire de los juicios apasionados y en el de la inesquivable crítica: «todos los grandes poetas se convierten natural, fatalmente, en críticos»[74]. Porque ejercer la crítica es también practicar una serie de valores cívicos y morales que van desde la orientación de los demás hasta la comunicación del propio deleite y en ello hay también muchos riesgos, porque el crítico debe juzgar no desde fuera, sino desde dentro del autor, para entender qué

---

[70] *Los Complementarios*, p. 86.

[71] *Discurso*, p. 73. Aquí Machado se acerca a lo que plantean los semiólogos actuales, vid. A. J. Greimas, *Essais le sémiotique poétique*. Paris, 1976, p. 48.

[72] Lipps, p. 91.

[73] Sobre la retórica en Machado, vid. R. Gutiérrez-Girardot, *Poesía y prosa en Antonio Machado*. Madrid, 1969, pp. 131-149, y, sobre todo, el libro muy importante de Ricardo Gullón, *Una poética para Antonio Machado*. Madrid, 1970. Son brevísimas las notas de Ramón de Zubiría, aunque remiten a trabajos valiosos de Carlos Clavería y Juan López-Morillas, *La poesía de Antonio Machado* (tercera edición), Madrid, 1966, pp. 137-146.

[74] «Touts les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques» (*L'Art romantique, XVIII.* Richard Wagner et Tannhauser à Paris en las Oeuvres, edic. Y. G. Le Dantec. Paris, 1954, p. 1.059). Resulta evidente, considerar la literatura como objeto crítico exige un juicio de valor, porque no se trata de la materia inerte que permite una aséptica contemplación, como hace más de medio siglo señaló Ermatinger.

quiso decir bajo la apariencia de lo que escribió. ¡Cuántas veces el crítico no juzga otra cosa que a su incapacidad de creación! No querer ver sino aquello que él es incapaz de crear, o como diría Valle-Inclán: «Ante el creador el crítico siente el mismo rencor que el eunuco ante don Juan». Machado ha sido juez porque antes ha creado y se ha exigido a sí mismo, ha venido a juzgarse por comparación con los demás y, limpiamente, ha aceptado cosas que le eran ajenas aunque no las compartiera; otras veces, su formación, su tiempo, su humanidad, lo mantuvieron fuera de lo que valoraba, pero quiso conocer lo que tenía ante los ojos y no regirlo con gesto de dómine. Que la cultura no es sumisión sino quehacer colectivo y, al enjuiciar, valoramos y nos valoramos, lo que está muy lejos del individualismo o de la vanidad. Hemos alcanzado un punto lejano hasta el que nos condujo el Antonio Machado crítico. Muy cerca de los años en los que él escribía, Emil Ermatinger publicó su *Philosophie der Literaturwissenschaft*[75] en la que Walter Munsch[76] y el propio Ermatinger[77] formularon una y otra vez el «individuum est ineffabile» que en manos de Stefan George y de Gundolf hace del misterio de la individualidad el centro de la historia literaria. Cierto, cada escritor es un mundo, pero ese mundo no lo ha creado él, sino que se lo crean los demás, incluso para la modestia de su propio existir, y viene a resultar que lejos de la individualización elitista se convierte en el sedimento de la conciencia colectiva y del tiempo en que le tocó vivir[78].

Leer es un acto de comprensión íntima (de lo que se lee y del lector), si no lo fuera quedaría reducido a una técnica de lectura acelerada, que acaba en la incomprensión. Machado ha sido un buen lector, ha juzgado con apasionamiento y ha dicho su verdad. No ha podido eliminar una carga subjetiva en sus juicios, lo que acaso tampoco fuera conveniente si queríamos valorarlos en cuanto tienen de proyección personal. Creo que por ello es un buen crítico, pues no ha dicho de los demás, sino que nos ha dado esa mezcla de sentimientos, valoraciones y, ¿por qué no?, de prevenciones que constituyen su personalidad moral; es decir, se ha comprometido y nos ha contado las aventuras de su alma leyendo a los demás. Lo que en él hubo de incomprensión, como en casi todas las incomprensiones, al menos si son honradas, no debe cargarse en la cuenta del crítico, pues el tiempo también es culpable: vivimos miles de miles de años después de la creación y las palabras ya no tienen un valor simple y primitivo; no son un mundo inaugural, sino transformado. Al querer recuperar el sentido de las voces, hay demasiadas redes interpuestas para que no quedemos prendidos en alguna de ellas. Machado nos dijo sus preferencias teóricas, que no fueron otras que las suyas como creador: «la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada»[79]. Digamos

---

[75] Berlin. Junker und Dünnhaupt, 1930. En la «Revue de Litterature comparée» (XI, 1931, pp. 557-568). hay una importante reseña de Ph. van Tieghem.

[76] Cfr. *Das Dichterproträt in der Literaturgeschichte.*

[77] En *Das Gesetz in Literaturwissenschaft.*

[78] Vid. G. Lanson, *Historie Littéraire. De la méthode dans les sciences. (Deuxième serie).* Paris, 1924, pp. 228-229. El estudio fue escrito en 1909, revisado un año después y adicionado con notas posteriores.

[79] Más o menos es lo que decía *Juan de Mairena*, p. 332.

que el metalenguaje de la poesía no es un lenguaje del lenguaje sino, sencillamente, la única posibilidad de serlo.

Antonio Machado con nosotros

El *Discurso* que Antonio Machado escribió para entrar en la Academia es un tratado de singular importancia. En él se articula una parcela de su pensamiento como acaso no se había formulado antes. Textos ocultos (por más que hoy los conozcamos) han sido sacados a la luz repitiendo lo que era coherente en el momento, eliminando lo que pudiera ser demasiado ocasional o demasiado personal; para muchas de esas cosas quedaban aquel doble muy poco solemne al que llamó Juan de Mairena[80]. Hemos descubierto su caminar desde la poesía hasta el valor doctrinal o el nuevo rigor con que interpreta la creación filosófica de Bergson, tal vez no siendo tan explícito como en los borradores, pero avanzando en la teoría[81].

Por otra parte, ha adquirido de Lipps no pocas aclaraciones, no siempre manifiestas, pero creo que sin el teórico alemán no hubiera formulado del mismo modo la idealidad estética, la poesía como forma, la negación del valor de lo sentimental en el arte o el tiempo psíquico bien distinto del cronológico. Cierto también que antes de 1924 había intuido algunas cosas, pero no menos cierto que las afinidades le llevaron a coincidir.

No son discrepantes con nada de esto las exigencias de una serie de pretensiones: vuelta a la tradición, palabra espontánea, comunicación de la realidad, sentido de la humanidad que le lleva a la razón del sentimiento, intuición. De todo ello hemos oído y sobre ello he querido articular mi discurso. Unas pocas páginas sin redacción última nos han servido para conocer mejor a un gran poeta; nos han mostrado su pensamiento y su quehacer. Por mi parte he intentado situarlo en una proyección más amplia y en conexión con cosas que sabemos hoy, pero que se ignoraban cuando Antonio Machado pensó venir a la Academia. Lo hemos escuchado esta tarde y lo sentimos entre nosotros.

MANUEL ALVAR

---

[80] Vid. Pablo de A. Cobos, *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos* (segunda edición). Madrid, 1972.

[81] Pienso que también habría que recordar a Dilthey, bien conocido en España, y que coincide con la *Metafísica* de Bergson en cuanto a la percepción convertida en comprensión y al considerar como no extraña a nosotros mismos «una cosa» que no es nuestro yo. Nos acercamos a la teoría de los apócrifos.

STORIA DEL MIO MACHADO

Desidero anzitutto spiegare il determinante «mio» del sintagma «mio Machado» del titolo di questa, non proprio «storia», ma cronaca esterna e interna di critico e di traduttore dell'opera machadiana, semisecolare fino alla *Edición del Cincuentenario* presso Espasa-Calpe all'insegna della Fundación Antonio Machado e col patrocinio del Ministerio de Cultura spagnolo[1].

Quel possessivo singolare rappresenta ogni mia responsabilità di lacune ed errori, diventando «nostro» se riferito ai machadisti, cui debbo molto, e, in particolare alla mia gloriosa generazione. Mi posi al suo servizio fin dagli anni Trenta, quando essa generazione della dittadura, come quella del 27 spagnolo, esplose visibilmente a Firenze, zona franca e ombelico della patria letteratura e della resistenza nella poesia. Segni marcati: la vocazione europea e il demone delle letterature straniere e rese fraterne. Il nostro azionismo letterario, autentico e simbolico d'istanze politico-sociali e religiose represse, si esprimeva nelle selezioni antologiche e corrispondenti traduzioni, dentro gli angusti limiti dell'informazione degli strumenti a nostra disposizione. I maestri delle due anteriori generazioni avevano dato l'esempio, da Rebora a Ungaretti, da Onofri a Jahier, da Montale a Solmi; privilegiati i francesi, ma subito implicati gli spagnoli, per primo García Lorca nel segno del suo

---

[1] L'opera è uscita nel 1989 in due formati, diversi solo per il titolo e per il numero dei volumi; una in due tomi e in carta fine: Antonio Machado, I *Poesías completas. Edición crítica de* Oreste Macrí *con la colaboración de* Gaetano Chiappini, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid 1989, pp. XXIV-1.032; Antonio Machado, II *Poesías completas* [...], pp. XXIV-1.033-2.547 [...]. («Clásicos Castellanos»); altro formato in quattro tomi, secondo la collana: Antonio Machado, *Poesía y prosa.* Tomo I 422; *Introducción* [...]. [...] Tomo II; *Poesías completas* [...], fino a p. 1.052. [...] Tomo III: *Prosas completas (1893-1936)* [...], fino a p. 1.904 [...]. Tomo IV: *Prosas completas (1936-1939),* fino al termine. Nell'indicare le pagine non ci riferiamo ai tomi, data la paginazione continua.

Questi gli estremi dell'edizione italiana delle poesie: *Poesie di Antonio Machado. Studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografia. III edizione completa/a cura di* Oreste Macrí, Lerici Editori, s.l., stampato a Torino, 1969 («3/Poeti Europei»), p. 1.488.

sacrificio nel '36; non senza integrazione e recupero dei classici, come i lirici greci di Quasimodo e il Pindaro di Traverso.

Il modo occasionale e marginale dei padri si convertí per noi ventenni in avventura globale di letteratura europea e planetaria. A Sergio Baldi anglista occorse di dire lepidamente che ci eravamo divisi il mondo. Operavamo in antologie poetiche come autonomo genere letterario, strutturate in versione metrica, testo a fronte e, derivati empirici dall'opera, introduzione e note in vista d'una riforma comparatistica della storia letteraria fondata solo sui testi e le persone artistiche. Nacquero cosí i francesi specifici di Carlo Bo, Luzi, Bigongiari, Parronchi; i tedeschi di Leone Traverso, gli inglesi dello stesso Baldi e di Bertolucci, i russi di Poggioli e Landolfi, i portoghesi di Panarese, i brasiliani di Jacobbi, piú tardi poeti americani come Williams della Campo e di Sereni, l'Eliot di Sanesi. In sincronia i narratori americani di Vittorini e Pavese, congiunta alla poesia l'area della prosa narrativa sullo stesso temperamento lirico-soggettivo in senso musicale e simbolista come nella sintassi vittoriniana; e basti rammentare l'Alain-Fournier di Bilenchi, il Radiguet di Pratolini, il *Dedalus* joyciano di Cassola.

Dicevo della poesia spagnola alla morte di Lorca, e fu la miccia con il *Llanto por Ignacio* tradotto da Bo pioniere, cui seguirono del medesimo i *Lirici spagnoli*, cui seguirono la mia *Poesia spagnola del Novecento*, il Lorca drammaturgo e i surrealisti di Bodini, ecc. Si formava via via la grande costellazione iberica: la diade Unamuno e Machado, e il 27 da Lorca a Jorge Guillén, Salinas, Aleixandre, Alberti, il 36 di Hernández, il 50 di Ángel Crespo, ecc. I piú giovani ampliarono il nostro interesse per la poesia continentale, da cui il Neruda di Puccini, i *Poeti ispanoamericani del 900* di Tentori. Si risalí ai classici dal Góngora di Mario Socrate al Quevedo di Bodini, con il conforto di Ungaretti traduttore dello stesso Góngora. La mia attenzione si rivolse a Fray Luis de León e a Fernando de Herrera. In questa ricreazione traduttoria e critica dell'ultimo classicismo spagnolo contiguo con il barocco si collocava lo Shakespeare di Montale.

La nostra *filía* si maturò gradualmente in scienza letteraria, linguistica e filologica, cosí che l'ispanofilia si convertí in ispanismo senza tradire l'origine militante, collegandosi all'ispanismo accademico in un comune lavoro, che si è fatto e si fa onore nel quadro dell'ispanismo mondiale.

Questo, dunque, è lo sfondo storico-generazionale del novecentismo poetico spagnolo, sul quale si colloca il mio machadismo, ossia la centralità reale e simbolica della poesia di Antonio Machado nella linea «castigliana» tra il magistero unamunesco e il *Todo más claro* di Salinas con il Jorge Guillén di *Clamor*, posteriore al *Cántico*. Essendo in gioco il significato umano-esistenziale della poesia in generale e specificamente machadiana nella sua stessa incarnazione musicalversale, riprendo qui nuovamente questo stesso che fu il còmpito e ideario della mia generazione che fu ed è detta ermetica con un termine senza senso. Essa nei primi anni Trenta insorse contro la inerte stagnazione manieristica e formalistica culminata in quel tempo: ungarettismo, montalismo, quasimodismo, ludico lirismo di poesia pura, elzeviro, «pesce rosso», paralleli all'estenuato neosimbolismo, purismo orante bremondiano, valerismo. La poesia si restaurò nei suoi valori vitali e di canto alle stesse fonti degli

autentici Ungaretti e Montale sclerotizzati. Nel contempo fu ripresa e riformata la Poetica del Verbo di Onofri, Comi, Vigolo, del primo Fallacara; purificata del suo misteriosofico simbolismo oggettivo e fatta Parola umana, questa conservando la sua istanza etico-religiosa e salvifica nel limite fra immanenza e trascendenza, identificato il significante ritmico-sintagmatico con le cose dell'uomo e della natura filtrata attraverso il cuore umano; e siamo già al sintagma machadiano «poesía, cosa cordial», cui intitolai una antologia della poesia di Machado. Rammenterò come rappresentativa del nuovo stile, non senza il ricordo dello stil nuovo, la *Barca* di Mario Luzi, discesa da *Realtà vince il sogno* di Carlo Betocchi e da *Confidenza* di Fallacara; che era la «barca» di quell'amicizia fraterna quanto il «vasel» di Dante e il «faselus» catulliano; d'ispirazione creaturale francescana in figure e numeri foscoliani, così come Machado aveva espresso il suo nume orfico-cristiano sull'esempio della *copla* manriquegna, della lira luisiana, del romance secolare, della silva unamuniana; francescanesimo ch'io risentivo analogo a quello del maestro di Machado, Francisco Giner, «el viejo alegre de la vida santa» e dell'essere dell'«alma», sepolto sotto una «encina casta»; per tale qualifica francescana lodò *Platero y yo* di Juan Ramón. L'ossimoro «encima casta» della CXXXIX, come le «madrecitas en flor» e la loro «ruda madre» della CXII, sembra coniato tra l'«aqua [...] casta» e il «focu [...] robustoso e forte» del *Cantico* di San Francesco. Cosí, la «blanca paloma» e il «ciprés centenario» (XXIV), le «hojas verdes» e l'«olmo seco» (CXV), l'«infinito viejo» e l'«alba pura» (XVII), la «blanca virgen Scyla» e il «niño bárbaro» (XVIII), il «dulce salmo» sul «viejo atril» (XX), l'«áspero granito» e il «rayo de un camino» (CLXXVI), ecc. Di questi infiniti e variati contrappunti si tesse, direi, l'*acerada ternura* della lirica machadiana come le poco piú che adolescenti sillogi dei miei compagni: *Poesie* di Penna, *Solstizio* di De libero, *Campi elisi* di Sinisgalli, *Sirio* di Bertolucci, *Isola* di Gatto, *Finzioni* di Caproni, *I giorni sensibili* di Parronchi, *Frontiera* di Sereni, la stessa *Barca* di Luzi, *La figlia di Babilonia* di Bigongiari, *La luna dei Borboni* di Bodini.

La mia prima approssimazione a Machado riguardò *Campos de Castilla,* la prima edizione del '12, che mi vendette un ebreo antiquario in Porta Santa Maria a Firenze, caro amico. Insegnavo al Ginnasio Inferiore di Maglie e Bodini veniva a trovarmi con trenino da Far-West. Leggevamo rapiti il primo poeta che ci capitasse non metropolitano, tellurico e campesino, umile e sublime, culto e folclorico, infinito amore e lamento per il suo paese e la sua gente da imperio a miseria, tra rimpianto, sarcasmo ed esortazione. Vittorio stava creando la sua *Luna dei Borboni,* il nostro Salento sassoso e sitibondo, pitagorico magnogreco, barocco, di nobile tradizione e reazionario, assente, inerte, di poveri braccianti e mezze pagliette; coi nostri Don Guido e gioventú simildorata. Cominciai con le «versioni metriche» di *I sogni dialogati* in «Prospettive» del '40, *Sopra la nuda terra* in «La Fiamma» parmense del '43, altre poesie dal '43 al '45, la prima breve antologia in «Poesia» di Falqui del '46, *Il Dio ibero* nel «Critone» leccese del '58, *L'arte poetica di Juan de Mairena* in «Letteratura» del '42. Mi fermo per rilevare ch'io ero, non un poeta-traduttore come i miei compagni poeti, ma, bene o male, un traduttore-poeta, ovverossia con la mediazione critica immanente e preliminare alla fluidificazione

semantica del testo nel suo prelinguistico e reinvestimento nel significante linguistico e ritmico-sintagmatico italiano, da sistema a sistema, come aveva insegnato Benvenuto Terracini. Per tale reinvestimento mi servivo analogicamente dei sintagmi e ritmi di essi compagni poeti della mia generazione risalendo ai padri e maestri.

Con questa azione traduttoria mi sentii preparato per passare all'esame propriamente critico, e il titolo del primo studio in «Paragone» del '58 esprime la mia stima di Machado fondatore del poetare del secolo: *Alle origini della poesia novecentesca: «Soledades» di Antonio Machado.* Una seconda antologia di 52 poesie con saggio critico me la pubblicò nel '47 Massimo Carrà, il figlio del pittore; 22 poesie entrarono nella Iª edizione di *Poesia spagnola del Novecento,* del '52 e IIª del '62, diventate 27 nella IIIª garzantiana del '74 e IVª ivi dell '85; finalmente, dopo alcuni viaggi in Spagna a esplorare bibliografia, emeroteche e i rarissimi fondi manoscritti, dopo annoso lavoro di interpretazione e traduzione, uscirono dal coraggioso Roberto Lerici le tre edizioni di tutta l'opera poetica, gradualmente (1959, 1962, 1969), della purezza e autonomia della poesia, tanto più s'intensificava l'impegno etico-religioso e politico nel continuare e approfondire l'ideario novantottesco di riqualificazione delle coscienze, previe alla ripresa dell'umano lavoro per una rifondazione di tutti gli istituti della nazione europeizzata.

Il paragrafo che inizia il mio *Estudio crítico* s'intitola all'intimismo di *Soledades* e alla conseguente metamorfosi del decadentismo. Questo fu il primo compito del poeta nella prima raccolta corrispondente —vita e poesia!— alla dimora andalusa, reale fino agli otto anni e fisicamente madrilegna, sino al 1907 della seconda dimora, la soriana conclusa nel 1912 del ritorno al paese andaluso, l'orientale di Baeza. Il quinquennio del cuneo castigliano mi serví criticamente, come già agli insigni machadisti che mi precedettero, per comprendere la bivalenza di *Soledades* nei riguardi del decadentismo europeo *sub specie* gallica, penetrato in Spagna sotto la forma del modernismo; a parte una fase premodernista, direttamente e mediata dalla Catalogna e dall'Ispanoamerica. In *Soledades* Machado esperimentò e visse nelle sue intime fibre e fino in fondo l'equivoca ambiguità della *Décadence* postromantica, riassunta da Mario Praz nella formula della «carne, la morte e il diavolo», riflesso del disfacimento onirico, chimerico, floreale, negromantico, penetrato nella moda e nel costume. Juan Ramón aveva consentito nelle prime sillogi, porgendo a Machado l'esempio d'un lirismo soave, inerte, fantasmatico, melodizzato. Soluzione puristica per nulla congeniale alla tempra di Machado, che pure con vigile e acuta coscienza volle provare di persona sul filo stesso della stremata melanconia (unico termine italiano, pur inadeguato, corrispondente allo spagnolo *soledades*), del *derretimiento* musicale nei labirinti, grotte, gallerie, in quel mondo serrato e magico di echi e specchi, fate, larve e spettri, notte e sogno, dell'anima e del paesaggio naturale interamente animizzato; ne soffrì sino in fondo l'asfissia, il vacuo incanto, l'estenuazione e l'entropia; era, con una sua immagine, l'ape che si nutre del suo miele. Minacciosa altresí la Musa spavalda, guerrigliera e sarcastica di Valle-Inclán, che aveva mimetizzato e stravolto l'esemplare dannunziano del nostro decadentismo (un altro D'Annunzio fu scoperto dai nostri maestri). Dalla IIIª estrassi alcune antologie fino all' «Oscar» mondadoriano, e su di essa si è esemplata

dopo 20 anni la citata di Espasa-Calpe con la collaborazione di Gaetano Chiappini, completata di tutta la prosa. Nel '68, insieme con Elisa Aragone, avevo pubblicato presso lo stesso Lerici le *Prose* in sola traduzione, anche di inediti[2].

* * *

La prima fase della storicizzazione dell'opera di Machado nel quadro della poesia europea riguardava il complesso ideologico e la grande prosa del Novantotto, del quale egli faceva parte e ne era erede; aveva trasformato la prosa in poesia o catarsi poetica, corale nella sua individualità, con lo strumento pur esso affinato e umanizzato del *côté* modernista di essa generazione. In *Campos de Castilla* e in *Nuevas canciones* i maestri e compagni sono sublimati ed eroicizzati: la rivolta ispanica unitaria di Rubén Darío, il vibratile analitico sentimento e musica verbale di Jiménez, il canto romanzistico e il folklore del fratello Manuel, la provincia romantica e laboriosa di Azorín, l'azionismo picaresco di Baroja vivente simbolo della «preocupación de España» comune a tutti, lo spirito missionario di Ramiro de Maeztu peninsulare e continentale, lo spirito esperpentico e infernale di Valle-Inclán acuminato nella estrema perfezione dello stile; infine, ultimo non ultimo il piú amato, venerato, Miguel de Unamuno, evangelista col suo «dolor de España» della «regeneración» della patria e dell'uomo concretamente totalmente religioso nel Cristo vivente umanizzato, lo stesso scoperto da Carlo Bo nel nostro gruppo fiorentino.

Machado andava alimentando la poesia con la prosa di meditazione e di poetica, costituendo un fronte di resistenza all'ondata avanguardista di arbitrarismo, purismo asettico, disumanismo, industrialismo e meccanicismo artistico, antinaturalismo, rigurgiti di neoidealismo e neopositivismo. Da parte di Machado, nulla di reazionario e di gelosa conservazione con una *fin de non reçevoir* alle nuove esperienze europee; bastino l'adesione al programma europeo di Ortega, il discorso su Moreno Villa, la stima per Gerardo Diego creacionista, la considerazione di Bergson. Nel '12 nascevano i «complementarios», nel '17 la poesia apocrifa ed esistenziale sincronizzandosi con ben altre e piú profonde esperienze della poesia europea e americana. Senza nulla cedere né prostituire.

Non vogliamo confrontare e gerarchizzare altissimi valori poetici se all'ascetico, ebbro, puristico edonismo, figurativismo e musicalismo espansivo e illimite di Jiménez con le sue arie tristi, giardini, pastorali, foglie verdi, solitudine sonora, ballate, elegie, aromi, spartiti musicali inseriti, opponiamo le smilze ed essenziali *Soledades* machadiane; castigate e depurate (con processo immediato per esclusione), e si guardino le 24 *Sueltas* che ho potuto raccogliere, o variantistico, e si guardi l'apparato alle pp. 843-877 dai rischi e vizi del neosimbolismo bergsoniamo e valeriano; si aggiunga in patria la maniera juanramonesca, e peggio alla Salvador Rueda, rispondente al nostro crepuscolarismo, neodannunzianesimo, neopascolismo,

---

[2] Ogni informazione in *Bibliografia di Oreste Macrí/a cura di* Gaetano Chiappini [...], Opus Libri, Firenze 1989.

simbolismo liberty, il tutto spazzato via dai *Frammenti lirici* di Rebora e dall' *Allegria* di Ungaretti. Cosí riconoscemmo la grande lezione di Machado, che aveva isolato dalla ganga decadentista il filone aureo dell'autentica poesia simbolista, il cui benefico influsso è rilevato nel mio commento con profitto ricavato dai valenti machadisti; egli stesso esaltó le opere immortali «de toda una escuela perfectamente lograda: el simbolismo francés», «Tras el simbolismo francés, comienza el período de la franca desintegración, la reducción al absurdo del subjetivismo romántico» (pp. 1.786-1.787).

Questo Machado, interprete ed elaboratore dell'ideario e tecnica del Novantotto-modernismo nella linea romantico-simbolista, apriva nel contempo la nuova epoca della poesia europea, mentre la poesia italiana stagnava, come accennato, negli epigoni della Triade finiseculare; essa entrava nel Novecento con una generazione in ritardo intorno alla Guerra Mondiale, ripercorrendo il duplice percorso machadiano delle fonti del romanticismo-simbolismo e della tradizione: Ungaretti coniugò Leopardi con Baudelaire e parimenti Cardarelli; Onofri scoprí la riforma wagneriano-mallarmiana inventando un Pascoli simbolista, Rebora fra Dante e i narratori russi; Campana carducciano e *maudit* rigenerando la chimera romantica. In tal modo considerai il modello del tragitto machadiano tra *Soledades* e *Nuevas canciones:* la dimora vitale andalusa-soriana-andalusa con le icone familiari e le figure paesistiche intimizzate rispondeva alla Alessandria egiziana e Lucca toscana di Ungaretti, a «Trieste e una donna» di Saba, all'alpe reboriana e la Verna di Campana, Liguria di Montale, ecc. Valeva in generale l'equazione, con reciproca tensione in crescenza, fra contenuto esistenziale e forma classica dall'intimo di cuore e anima nel libero investimento, oltre la rima, di tutto il significante versale nel concerto poematico. E' la ragione per la quale nel commento ho fatto seguire all'apparato delle varianti la minuta descrizione metrica di ciascuna poesia machadiana nei tre ordini consonanzato, assonanzato e libero nella rima.

* * *

Detto in breve, la poesia per noi si affermò sulla crisi della filosofia idealistica. Il modello poetico per via empirica si costituiva in misura esemplare del valore e del giudizio critico: Betocchi e Campana di Luzi, Leopardi e Montale di Bigongiari, Tasso e l'*Alcyone* per Caproni, Lorca di Bodini, ecc. Io, prima di entrare nelle Giubbe Rosse, mi ero educato sui filosofi meridionali e, in particolare, sulla poetica di G. B. Vico, dalla quale passai ai poeti-filosofi e filosofi-poeti protoromantici, Herder, Hamann, Hölderlin, in accordo con il Bo di *Letteratura come vita,* il Luzi dell'*Idea simbolista* e il Bigongiari di *Hölderlin e noi;* Hölderlin tradotto da Leone Traverso. Questo mondo di poesia filosofica s'inverò, s'incarnò nei poeti simbolisti francesi con smarrimento del discorso filosofico e, soprattutto, con la Negazione dell'istanza ontologico-metafisica, identificato il Mistero con l'*Absence* di Mallarmé.

In Machado ho scorto via via rimarginata la lacerazione tra io e mondo, singolo e comunità, ontologia e simboli concreti. Partenza, in *Soledades,* dall'intimità dell'io, che, secondo il prologo alle *Escogidas,* s'immerge per destino e volontà nella

«corriente de vida», nelle «vivas aguas de la vida». Questo prelinguistico germinale-conativo non è un puro assoluto *a priori,* inteso a una degustazione ludico-edonistica ferale della natura e di se medisimo che la introietta, ma un dono e un abbandono all'altro da sé per un approfondimento e ampliamento dello stesso io che in sé si trascende senza alienarsi, sola condizione per attingere le comuni «idee cordiali» e gli «universali del sentimento». Con questo processo d'intimizzazione comunitaria Machado in *Campos de Castilla* cantava la patria storica, attuale e naturale nel bene e nel male con lode, esortazione, sarcasmo a volte, scrutandone il tesoro celato e il *mysterium iniquitatis* razziale e storico, «mosaico», nella *Tierra de Alvargonzález,* in *Un criminal,* nel proprio *Fragmento de pesadilla,* in *El quinto detenido,* passato e domani effimero, la giovane Spagna in pace, il gran pagano e santo fratello Don Guido, il canto folclorico, la sapienza popolare nei proverbi e cantari, le «madrecitas en flor» nella stupenda *Pascua de Resurrección,* Demofonte simbolo della rinascita andalusa al fuoco della Dea della natura e del lavoro umano nel mirabile *Olivo del camino* alla testa di *Nuevas canciones.* Eroicizzava, come ho accennato, tra gli elogi e le glosse a Ronsard, come in un cielo mitico e quotidiano, sublime e giustamente temperato, persone esemplari della rinascita da Azorín a Francisco Giner, da Rubén Darío a Valle-Inclán, da Baroja a Pérez de Ayala, da Unamuno a Juan Ramón, ma anche umili figure, come il «buen amigo» Palacio, uomini del «campo», poveri emigranti. Dallo «esencial humano» Machado fa cantare la «copla» lamentosa nella *Tierra de Alvargonzález,* vichiana e romantica l'idea del popolo anonimo poeta come Omero, che in *Sobre la poesía* conia l'archetipo della nave cava per tutti i popoli navigatori, «il cieco e meraviglioso poeta» nelle lettere a Guiomar, autore dell'«immortale esametro» sulla generazione delle foglie come quella degli uomini nel XII del *Juan de Mairena.*

Quanto piú lo spirito poetico machadiano si espande e si oggettiva, tanto piú rifluisce in se stesso, alle origini dell'atto creativo di frontiera, accresciuta l'esperienza vitale dell'Essere con quelle che ho citato «idee cordiali» e «universali del sentimento». Il sogno si confronta con la realtà e nel ritorno è un altro sogno: metafora della speranza nella disperazione, futuro nel presente, credenza nella stessa scepsi, ascesa agli archetipi platonico-cristiani dall'esperienza della vita vissuta nei suoi minimi e istanti di letizia e dolore.

Nei momenti piú graziati la sintassi del canto machadiano si riduce alle pure sostanze dei nomi esclamati da un amore ardente e straziante. Ad es., nella serie dei *Campos de Soria,* ai vertici della lirica di Machado, si danno tali momenti d'estasi ineffabile innanzi ad apparizioni creaturali, come tagli tra il tempo e l eterno, emergendo la parola al limite del silenzio come da un pudore che teme di corrompere il sacro dell'umano e della natura:

«¡Las figuras del campo sobre el cielo! [...] —tal el golpe de un hacha sobre el leño [...] Soria, ciudad castellana/¡tan bella bajo la luna! [...] tardes de Soria [...] ¡Colinas plateadas,/grises alcores, cárdenas roqueadas!... [...]». Quando leggevo questi versi per la prima volta, rammentavo i «nomi, evocazioni pure» di Ungaretti. La peregrinazione del poeta augurante e benedicente si fa concorde con gli esseri amati in un crescendo patetico-musicale: «hoy siento por vosotros; en el fondo/del

corazón, tristeza,/tristeza que es amor [...] conmigo vais [...] que el sol de España os llene/de alegría, de luz y de tristeza!».

La fusione tra soggetto e oggetto, amante e amato, sembra incredibile al poeta commosso, esprimendosi in una interrogazione circa l'iniziativa di quelle creature verso il poeta o che questi li abbia scovati dal profondo della sua anima: «me habéis llegado al alma,/¿o acaso estabais en el fondo de ella?».

Al centro della poetica machadiana in prosa e in verso sta il sentimento del tempo, titolo del secondo libro di Ungaretti e nucleo della poetica novecentesca. Il *Poema de un día,* che attacca con «Heme aquí, profesor» e continua in un allucinato presente come l'*Allegria* dello stesso Ungaretti, è esempio di sincronia del soggetto generale con il se stesso vivente, del poetare nell'istante del vissuto, ridotto quasi a zero il tempo di elaborazione tecnica; ne è figura metrica il ritmo ottosillabico polistrofico, rotto, incessante, precipite, nel contrappunto tra gli elementi esterni condizionanti e l'anima passiva e che istantaneamente reagisce. Gli esseri soriani, abbiamo visto, s'accordavano, compagni di viaggio, con il poeta; qui, invece, si ha sfasamento tra tempo esterno e tempo interiore, tra l'animico e il meccanico: «monotonía,/que mide un tiempo vacío [...] Pero ¿tu hora es la mía?/¿Tu tiempo, reloj, el mío?».

E' una scrittura diaristica-performativa, presentistica, coscienziale dei dati immediati di Bergson e degli *Incidentes domésticos* di Unamuno, entrambi citati nel poema: «Este Bergson es un tuno [...] Unamuno [...] el dilecto/predilecto/de esta España que se agita».

Machado aveva appreso da Bergson la durata interiore eterogenea, qualitativa, non deterministica; ma non bastava, paventando una dissoluzione irrelata dei puri elementi coscienziali scissi dall'essere. Unamuno gli offriva la soluzione tra essere ed esistente. Gli *Incidentes domésticos* citati alternano tempo ed eterno, l'*hic et nunc* e il suo significato immanente e nel contempo trascendente nel suo incarnarsi temporale. Da una parte:

«Tendido yo en la cama [...] junto a mí [...] yacía el niño [...] encorvadas las tres [...] Y yo tendí mi diestra/para tocar su cuerpo [...] Es de noche, en mi estudio [...] Y me digo [...] tiemblo de terminar estos renglones [...]», ecc.

Dall'altra:

«Una visión de eternidad fingían [...] un símbolo de vida [...] Sentí la eternidad [...] Los terminé y aún vivo», ecc.

Mutuati dalla matrice unamuniana, approfonditi e personalizzati, si costituiscono le costanti supreme di Machado, gli archetipi platonico-evangelici filosoficamente elaborati nei sedici scritti dei *Complementarios* dal 1912 al 1916. In *Espacio y tiempo* del '15 si fissa per sempre la concezione della radicale eterogeneità dell'essere ideale-noumerico, ricevuta dal pensiero kantiano; essere estraneo alla costruzione trascendentale, razionale-fenomenica astraente e disoggettivante, fondatrice della scienza e della prassi, da cui, per esclusione della zona dell'essere, il totalitarismo meccanicistico, psicologistico e meramente sperimentale. All'opposto in Bergson trovava la cieca corrente vitale; in Leibniz e Schopenhauer il mondo, non solo cieco, ma senza testa né volontà. L'essere eterogeneo, tra l'estetica trascendentale kantiana

e il monadismo leibniziano, si conferma in *Sobre la objetividad* del '23; tale oggettività ne è il rovescio confuso e stinto, esistendo realmente soltanto le coscienze individuali, varie e uniche, integrali e incommensurabili tra loro, comunicanti con un atto d'amore e sacrificio dal nucleo del loro essere omogeneo.

Così Machado, nel fondare con l'atto d'amore il divino immanente nel singolo cuore umano, cercò una terza dimensione intuitivo-unitiva rispetto alla teologia analogica, etico-razionale, di Kant e alla conoscitiva tomista da un principio assoluto extrafenomenico, ma non meno razionale, *per speculum et in aenigmate.* Se assegnò alla poesia una funzione rivelatrice, la purificò d'ogni intenzione esteticistica, di che è testimone il suo spirito comunitario, continuo, generoso, fino al sacrificio della stessa poesia.

Negli anni 1922-1924, concluse le *Nuevas canciones* in continuità con il *Cancionero apócrifo* del 1925-1936, la meditazione in prosa di Machado estrae e compie il sistema filosofico dalla esperienza poetica di *Campos de Castilla* dal 1907, e delle stesse *Nuevas canciones,* dal 1917. I testi principali sono *Sobre literatura rusa* del '22 e *Problemas de la lírica* del '24. Piú sistematico questo secondo scritto, dove Machado si districa e si salva dalla doppia tara novantottesca dell'individualismo scettico-anarcoide e dalla modernista del puro io irrelato. E' la scoperta del «tercer mundo» né soggettivo né oggettivo, il mondo «de los otros yo», non speculare né riflesso, che non si raggiunge né con la pura intuizione bergsoniana né con la ragione speculativa kantiana, matematica e quantitativa, ma con un teorico-sperato atto d'amore dei vari io complementari tra loro, per iniziativa concorde di ciascuno di essi. Non si pensi a un sistema tetragono e fideistico. Se la prosa meditativa è abbastanza costante, alla superficie della poesia emergono di quando in quando accenti maledetti e sinistri del vecchio «hastío», e «sombra negra; tarde horrible; tarde parda y fría; pobre melancolía; mala tristeza; muerta mi alma y vieja; bostezo universal; tarde cenicienta y mustia; tarde mustia y desabrida», ecc. Si ripete il rischio d'entropia, sofferto nelle «galerías del alma» di *Soledades.* A furia di disostantivare l'essere d'ogni scoria cosmica, la «lira pitagórica» è inudibile nel suo silenzio e «el mundo es, un momento,/transparente, vacío, ciego, alalo» (CVI, VII), restando solo l'aura emotiva dell'anima del poeta. Ma anche nella prosa non manca qualche indizio della crisi di cui diremo avanti. Ad es., nell'appunto del '24, *El Siglo XIX,* ci appare uno Schopenhauer tra «ciega voluntad cósmica» e «ser volente»; ci basti rilevare che tale «ser volente» capta una «*realidad distinta* [...] con un latido que le llega de las raíces del ser».

Centrale è il discorso sulla letteratura russa; ivi il termine «literatura» acquista, come nella mia generazione, un profondo significato vitale e conoscitivo, anzi metafisico verso il complesso essere-anima, come la poesia-conoscenza nei ricordati filosofi-poeti romantici, quindi nei simbolisti fino alla ermeneutica esistenzialista di Dilthey, Heidegger, Gadamer. Machado accenna ai popoli eredi delle due forme di universalità: l'ellenica intellettualistica che da Platone s'inoltra fino a Cartesio, e la cristiana dell'Evangelo con la sua «honda revelación del amor fraterno». L'evangelica si riscontra unica ed esclusiva nella letteratura russa, esente da ogni razionalismo e quindi piú profonda nel suo eros eucaristico: figlia dell'amore, comunione tra i cuori

umani, compassione, carità, dolore-pietà, umanità intera in ciascun uomo, misticismo in solitudine, ecc. Sintesi dell'anima russa è Tolstoj abbinato a Unamuno; al narratore russo «le preocupa —como a nuestro egregio Unamuno— el problema esencial, el del último destino del hombre. [...]Su religiosidad es mística, porque busca a Dios por el camino del amor. Su misticismo es cristiano». Risvolto negativo sono utilitarismo e edonismo di Francia, Germania, Inghilterra, Italia; e contro questo mondo della quantità e del denato s'appuntano gli strali della parte satirica, umoristica, della poesia machadiana; sono i negativi riassunti nel «sueño epicúreo», quando individui e genti dimenticano il «sentimento tragico della vita» del «gran Unamuno»; e unamuniana, come orsiana, è la concezione del Cristo universale ed eterno; e si veda la lettera del 1913 da Baeza sul *Cristo de Palencia,* «el Cristo precristiano y postcristiano» (p. 1.533); si guardi soprattutto la lettera del '18 sull'*Abel Sánchez,* dove invita Unamuno a scrivere il suo romanzo cristiano nel mentre ne traccia le linee principali, che disegnano il proprio «complementario» o «otro» sinonimo di «apócrifo» nel dover essere ideale:

«Mi hermano no es una creación mía ni trozo alguno de mí mismo; para amarlo he de poner mi amor en él y no en mí; él es igual a mí, pero es otro que yo, la semejanza no proviene de nosotros sino del padre que nos engendró. [...] Con el inmenso amor que sientes por ti mismo —creo yo leer en Jesús— ama a tu hermano, que es igual a ti, pero que no eres tú [...] pero lo que hay de común entre vosotros es la sangre de Dios mismo, vuestro padre./Tal me parece el sentido del Evangelio y la gran revelación del Cristo, el verdadero trasmutador de valores. [...] Cuando reconozco que hay otros yo, que no soy yo mismo ni es obra mía, caigo en la cuenta de que Dios existe y de que debo de creer en él como en el padre» (pp. 1.601-1.602).

Sono frasi piú volte versificate, e basti percorrere *Proverbios y cantares.* C'importa ora appurare il confronto tra l'aspetto teologico e antropologico (in senso etimologico), ossia la relazione tra Cristo e il Padre, nel quale l'io e l'altro si debbono riconoscere e amare, provenendo entrambi da Lui. L'educazione familiare, scolastica, culturale di Machado si formò nella corrente krausista, istituzionale, novantottista d'impronta liberale e illuministica con venature socialiste e teiste. Nel prologo a *Helénicas* di Ayuso rammenta Sanz del Río, fondatore della scuola krausista, Pérez de la Mata, robusto pollone del krausismo e il «maestro Giner». Se in questi maestri non mancano istanze cristiane, specialmente in Giner, restano generiche, omogeneizzate nell'umanismo religioso di fondo. L'evangelismo e, in particolare, la persona del Cristo, fomentata dalla lezione di Unamuno e piú tardi di Tolstoj, furono insorgenza e dramma intimo di Machado, essenziale e volontaristico in senso scotista. Non disponiamo di nessun dato circa una conversione positiva, e quindi restiamo in una sorta di zona di frontiera ch'io definirei *mistica del desiderio*, produttrice della maggiore poesia occidentale di questo secolo.

La *imitatio Christi* si verifica sul piano della scrittura nell'accennato significato profondo che Machado conferiva al termine «literatura». L'Evangelo, pertanto, è umana scrittura che integra i Dialoghi platonici come il *Juan de Mairena* di lui Machado. La triplice proporzione sarebbe la seguente: Platone sta a Socrate come

gli Evangelisti stanno a Cristo, come Antonio Machado sta a Juan de Mairena, che sarebbe a sua volta il Platone e l'Evangelista di Abel Martín. Si aggiunga un'immagine cristiana di Don Chisciotte per influsso, naturalmente, di Unamuno, essendo in gioco l'apocrifo machadiano, per cui tutta la teologia di Machado sarebbe apocrifa, una «ficción» come «historia verdadera» nel titolo del libro cervantino:

«Extraño y maravilloso mundo ese de la ficción cervantina con su doble espacio y doble tiempo [...] dos conciencias [...] dos mónades de ventanas abiertas [...] que dialogan [...] precedentes [...] diálogo [...] de Sócrates en Platón y [...] de Cristo en los evangelios» (p. 1.797, a. 1.931).

Il Padre sovrastante a mezzo di pur rari contesti si chiarisce nella sua duplice accezione: è il Dio dell'Antico Testamento, anteriore al «clima fraterno que trajo el Cristo al mundo», parallelo del «Sócrates» che «descubre la razón» (p. 1.774, a. 1.930), pur diverso in quanto estraneo, negativo, rispetto al platonismo propizio a cristianizzarsi, anzi necessario alla detta integrazione di ragione e amore; è il Dio combattuto dal Cristo, il Dio mosaico e marxista (*Juan de Mairena*, p. 2.104), delle «leyes» e «virtudes del bíblico semental humano», degli «ímpetus de la naturaleza» ed «eros genesíaco» (p. 1.774).

Ancora nel *Juan de Mairena* un passo sintetico sulla congiunzione Socrate-Cristo e sulla rivolta di Cristo contro il Padre:

«No basta la razón, el invento socrático [...] precisa también la comunión cordial [...] tal fue la hazaña de Cristo [...] prometeico y, en cierto sentido, satánica. Para mi maestro Abel Martín fue el Cristo un ángel díscolo, un menor en rebeldía contra la norma del Padre. Dicho de otro modo: fue el Cristo un hombre que se hizo Dios para expiar en la cruz el gran pecado de la Divinidad [...] contra la ley del Dios de Israel» (p. 1.968). «Le estorbaba [a Cristo] la divinidad» (p. 2.351, a. 1.937), «la humanidad produce muy tarde hombres profundos [...] Buda, Sócrates, Cristo» (p. 258, a. 1.938).

Il testo teologico piú lucido e consequenziale è il paragrafo del *Juan de Mairena* postumo, *Sobre una filosofía cristiana* (pp. 2.324-2.325). Procede per dicotomie ed esclusioni al cuore dell'eresia abelmartinesca, esposta e, in definitiva, approvata dal discepolo Juan de Mairena. Cominciamo dalle esclusioni: aristotelismo e cattolicesimo aristotelico, biblicismo semitico, di cui abbiamo discorso, restano due tesi positive, diverse, ma infine congruenti sulla sostanziale divinità del Cristo: l'ortodossa con la investigazione storica e interpretazione dei testi dogmatici, entrambe inutili:

«el Cristo fue el divino Verbo encarnado milagrosamente en las entrañas vírgenes de María, y salido al mundo para expiar en él los pecados del hombre, que es la versión ortodoxa, difícil de comprender, pero no exenta de fecundidad»,

o la eretica:

«fue, por el contrario, el hombre que se hace Dios, *deviene* Dios para expiar en la Cruz los pecados más graves de la divinidad misma que es la versión heterodoxa, y no menos profunda, de mi maestro».

Messa in salvo la divinità del Cristo nelle due tesi e ammesso che sarebbe desiderabile eliminarne una, è abbastanza palese che Mairena propende verso la abelmartinesca in vista della «esencia cristiana en toda su pureza y originalidad», al

punto che occorrerebbe depurare gli stessi Evangeli di residua «escoria mosaica».

Altri vorrà cercare negli eterodossi di Menéndez Pelayo a quale tipo di gnosi attinge Machado per un Dio che ha sbagliato la creazione e tradito l'essere, restato eterogeneo a esso mondo creato per le filosofie naturalistiche e positivistiche, l'essere raggiungibile solo con l'amore fraterno insegnato dal sacrificio del Cristo ribelle e luciferino; in una certa quaternità gnostica, dato il Padre, Cristo è separato dal suo fratello Satana, fungendo lo Spirito da amore contestato tra i due fratelli opposti, e si veda *Saggio d'interpretazione del dogma della Trinità* di C. G. Jung, in *Psicologia e religione,* Boringhieri, Torino, 1970. Sulla rivolta del Figlio e sulla corrente demonistica dal Lucifero miltoniamo, interpretato da William Blake, a Victor Hugo, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Carducci, ideologia retrostante al laicismo immanentista-illuminista dell'umanismo liberale convertitosi al socialismo premarxista, rimando al mio studio, «*L'angelo nero*» *e il demonismo nella poesia montaliana,* in *Due saggi* [...], Milella, Lecce 1977; sulla gnosi settecentesca degli illuminati, implicata la massoneria, nella elaborazione poetica di Nerval, specie nei riguardi di Gesú vittima del Padre tiranno, si veda la mia edizione di Gérard de Nerval, *Le figlie del fuoco* [...], Guanda, Milano 1979. L'attenzione di Machado per «las entrañas vírgenes de María», del tutto anomala rispetto a detta gnosi, si riscontra nel campo semantico personale del «casto» e del «virgíneo», di cui diremo avanti.

* * *

Distinto, anzi opposto al Dio mosaico, e desiderato, il Dio evangelico, Dio-Cristo, immanente, vissuto, incorporato nella persona singola che dal suo interno coincide con l'altro, il fratello complementare: percorre tutta l'opera machadiana. Abbiamo ricordato l'educazione krausista, istituzionale e illuministica-posivista riformata dalla esistenzialista-religiosa di Unamuno, risalendo a Kierkegaard e alla mistica spagnola ripresa dallo stesso Unamuno («¡Teresa, alma de fuego/Juan de la Cruz, espíritu de llama», CXXXVI, xx). L'agonia unamuniana (in senso greco cristianizzato) rivive in Machado nel «luchar» di Dio e dell'uomo tra loro: «Todo hombre [...] lucha con Dios» (CXXXVI, xxviii) e «el Señor pelea» (CXLI, 44). Questo grandioso e intimo combattimento reciproco «a brazo partido» comincia da *Soledades* e sembra marchiare un mutuo desiderio di umanizzazione da parte di Dio e viceversa, come se l'uomo lo aiuti a farsi Cristo, a uscire dalla nebbia e a cedere il suo imperio terribile e irrazionale, entrambi in lotta comune contro il fato e la natura, da cui sono soggiogati. Il poeta maledice il suo destino e sa che «un Dios más fuerte/con la sustancia inmortal está jugando a la muerte» (XVIII); nella LIX una fontana gli fluisce nel cuore e alla fine sente la felice illusione «que era Dios lo que tenía/dentro de mi corazón»; nella LXXXIV la giovinezza eterna e il ricordo di qualche allegria stanno nella volontà di Dio; nella LXXVII il pover'uomo sognante «siempre buscando a Dios entre la niebla».

Il titolo *Soledades* è un plurale sintetico come *celos, amores, alegrías, gozos,* ecc., nella tradizione *cancioneril* proseguita nella italianista e manierista; in Góngora è un plurale *(primera, segunda Soledad).* E quindi, un sinonimo di *melancolía,*

soledad, titoli di sillogi di Juan Ramón (anzi, *soledad sonora*), che ha anche *tristeza, recogimiento, nostalgia, soledad,* i plurali *remembranzas, arias tristes, recuerdos sentimentales.* Poco o per nulla traducibile in italiano, cosí al singolare, che s'accompagna a un segnacaso *(in...)*, come al plurale, che si usa per il luogo, non per lo stato d'animo («Le solitudini degli anacoreti», T.-B.). Rubén Darío ha solo due titoli: *La tristeza* e *Melancolía.* Salvador Rueda: *La soledad, Lamentaciones* e, in particolare, i cinque sonetti di *La soledad es la fuerza,* dove «la soledad» ha senso eucaristico, infuso nel poeta, del «Jesús en el Calvario [...] mudo, y pobre, y triste, y solitario».

Questo motivo, che nel Rueda resta entusiasta ed esterno, è il *meollo* delle *Soledades* machadiane dentro il genere della «melancolía» romantica e modernista, già in parte seccata del suo languore dall'umor nero novantottesco. Ancora di maniera il campo semantico religioso del *Preludio* (XX): «un santo amor; un dulce salmo; mi viejo atril; las notas del órgano; la mirra y el incienso salmodiarán; mi rezar», riscattato il poema dall'ultimo verso:

y la palabra blanca se elevará al altar.

Voglio dire che Machado non forza il genere modernista, ma lo depura gradualmente dall'interno per tentare la sua «solitudine» nella stessa cella monacale della maniera decadentista, regredendo a un eremo, «hermita» o «desierto» d'anima, dove essa «solitudine» si fa laicamente analoga dello stato mistico intenzionale di «oración»: «quien habla solo espera hablar a Dios un día» (XCVII, 26).

* * *

Siamo entrati in *Campos de Castilla,* dove Dio, allevato nell'io formato dall'averlo formato, si amplia nel paese e nel popolo ispanici senza sortire dall'io, nelle ferree maglie della poesia: «un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra» (XCVIII, 48) contro la «sombra de Caín» che «cruza errante» (IC, 32): la Spagna satanica dei suoi errori sanguinosi e sanguinari: «El numen de estos campos es sanguinario y fiero» (*ib.*, 25). La CI è dedicata a *El Dios ibero* con un «gloria a ti» lungo il poema in andamento anaforico-letanico; è il «Señor» di «doble faz», «paternal» e «cruento», oggetto di «oración, blasfemia y alabanza», specchio concavo del poeta, concordando i rispettivi sintagmi. Il tutto si svolge sulla «rueda del año» del lavoro campestre. Termina con la previsione del suggello dell'arte significante e catartica: il «Dios hispano» inciso dall'«hombre ibero» nella quercia castigliana. Altre immagini: il folle nei campi di Dio (CVI, 23), il Dio custodito dalle genti dell'altipiano numantino come «cristianas viejas» (CXIII, 141-142).

Circa la «doble faz» ricordiamo «Faces de Dios», uno dei *Nombres de Cristo* di Fray Luis de León, poeta prediletto da Machado; il Maestro León enarra le tre volte, in cui il Verbo divino si mostrò e tornerà a mostrarsi al mondo per donare luce e salute al popolo ebraico; così Machado nell'angoscia per la salvezza del suo popolo confida nella parola di Dio («sólo Dios habla», cit.) e nella rivelazione del sacro volto: «¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?» (CI, 63). Nell'ultima quartina della

CLVIII di *Nuevas Canciones:* «Y tú, Señor, por quien todos/vemos y que ves las almas,/dinos si todos, un día,/hemos de verte la cara». Il segno maggiore della disperazione e morte di corpo e anima è la non-visione di Dio, dolore esulcerato dal volto dell'amata che nulla riflette (CLXIV, 1):

¿Y vio el rostro de Dios? Vio el de su amada.
Gritó: ¡Morir en esta sierra fría!

Un sonetto terribile, di totale desolazione, nel solco della perdita di Leonor. Tornando a *Campos de Castilla,* la cara sembianza è evocata nelle dieci poesie centrali (CXVIII-CXXVII). Nella prima (CXVIII) viene introiettata in funzione simbolica della pena per l'assente che si proietta negli esseri della natura dalle vecchie muraglie alla luna ansante; prepara alla figurazione dello scontro tra le due volontà divina e umana, entrambe sconfitte, uno dei piú acuti momenti della separazione tra uomo e Dio:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye, otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

Nella CXX l'amarezza si identifica con Leonor: ciò che di lei è rimasto: «no todo/se lo ha tragado la tierra». Nelle due seguenti conversa con lei nel comune paesaggio soriano; nella seconda una variante di quel che resta dell'amata, una finzione d'immortalità: «Vive, esperanza, ¡quién sabe/lo que se traga la tierra!». Segue il racconto della morte personificata, Parca che recide il filo della vita d'entrambi. Nella XXIV torna l'«amargura» con la «esperanza de Ella...», la maiuscola indicativa d'una trascendenza, che sacralizzata si fa terrestre e come universale nei due versi finali della CXX:

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

Nella seguente prega l'amico Palacio di salire all'«alto Espino donde está su tierra».

Ristoratasi l'anima machadiana alla memoria e presenza eterna dell'amata, non piú sola con quel mare simbolo d'abisso e disperazione, il poeta riprende il canto epico-lirico all'esterno della natura e dell'uomo, benedicendo il Signore della pioggia fecondatrice dell'arida Spagna (CXXVIII), insieme coi seminatori (CXXX), il Signore dei focolari e delle anime della terra d'uliveti (CXXXII). L'*imago* di Leonor, parodica della Vergine («las entrañas vírgenes de María», «los cuerpos virginales»...), si è fatta dantescamente mediatrice e testimone fra cielo e terra della presenza divina, che trascorre nei *Proverbios y cantares* (CXXXI) e nelle *Parábolas* (CXXXII) secondo il genere epigrammatico erasmiano dell'apoftegma alle fonti

del folclore nazionale; Machado, poeta combattente rubendariano e ignaziano (il Loyola citato nella CLI) della *España en paz,* che ha rifiutato l'immondo e fratricida conflitto: nella XXXIV Dio è diventato finalmente Gesú, di cui l'uomo s'intride (Unamuno «sabe a Jesús», CLI, 26); la sua vera «palabra», oltre perdono-amore-carità, l'evangelico «Velad», imperativo che ritorna nelle poesie della guerra scritte sul fronte, cosí come ritornano due altre esortazioni, «¡Alerta!», gridata dallo stesso Dio al poeta, e «¡Despierta!», gridata dal poeta a Dio nella XLVI. Dios è raffigurato eroe rubendariano o Santiago di Fray Luis «como una fragua/de fuego [...] como un forjador de espadas,/como un bruñidor de acero» (XXXIII). La V delle *Parábolas* s'intitola *Profesión de fe* una delle piú alte preghiere della cristianità, *professio fidei* parodiata da un poeta laico, nella mutua tensione creativa tra uomo e Dio, tra i simboli reali del mare e dell'anima; il nucleo della preghiera sta nella richiesta a Dio della fede quale scambio per averlo creato cosí come da Lui è stato creato. Qui Machado rappresenta la nuova dialettica mistica, che dai filosofi romantici (Schelling...) passa agli spiritualisti e contingentisti francesi, e ai modernisti, cui attinse il nostro Montale attraverso Boine e il primo Rebora; ed è la via per una riconciliazione con la natura:

Dios no es el mar, está en el mar; riela
como luna en el agua, o aparece
como una blanca vela;
en el mar se despierta o se adormece.
Creó la mar, y nace
de la mar cual la nube y la tormenta;
es el Criador y la criatura lo hace;
su aliento es alma, y por el alma alienta.
Yo he de hacerte, mi Dios, cual tú me hiciste,
y para darte el alma que me diste
en mí te he de crear. Que el puro río
de caridad que fluye eternamente,
fluya en mi corazón. ¡Seca, Dios mío,
de una fe sin amor la turbia fuente!

Segue nella VI la Trinità machadiana unificata nel «Dios verdadero» secondo le tre persone che stanno dentro l'uomo: il Dio che portiamo in noi, che noi facciamo e che noi cerchiano senza mai trovarlo.

* * *

Soltanto in questa radice d'umanismo teologico è possibile tentare di sciogliere il mistero biografico, spirituale e quindi poetico dell'apocrifo machadiano sul fondamento della eterogeneità dell'essere e dell'altro complementare dell'io. Il poeta come un Dio si mette a fabbricare poeti invece di poesie, ossia crea poesie di essi poeti con quella che Kierkegaard chiamava «passione del possibile». Questa furia

creativa da un'ottantina di apocrifi si riduce a due: Abel Martín e al suo alunno Juan de Mairena, che resta solo dopo la morte del suo maestro. Lo stesso apocrifo è termine biblico dei libri non canonici, e letterario cervantino; attraverso le note dell'occulto e dell'esoterico, ha valore di verità, della storia come avrebbe dovuto avvenire, sottratta alla natura e alla storia veramente apocrifa nel senso di falsa, errata, Il *Don Chisciotte* è «historia verdadera». Il rischio è ancora quello di *Soledades:* la moltiplicazione degli altri come mere proiezioni dell'io, da cui il tono umorale-burlesco e la detta riduzione del numero di essi poeti apocrifi.

Ci giova, pertanto, concentrarci nella zona finale del *Cancionero apócrifo.* La mistica abelmartiniana, quasi eckartiana, configura Dio quale proiezione del limite dell'uomo: «nada o cero absoluto», «cero divino», il grande occhio che vede tutto nel vedere se stesso; si perviene a un punto estremo, ambiguo d'una totale nullificazione del Noumeno scorporato della minima crosta mondana. Detto tra parentesi, è avvenuta nel frattempo la morte della seconda donna amata, o meglio, di lei come oggetto dell'amore irrealizzabile; da una parte Guiomar ha idealizzato l'amore senza materia; dall'altro, il corpo infermo del poeta ne ha esasperato a vuoto la fisicità erotica, come nelle canzoni a lei dedicate:

«Tu boca [...] tu mano [...] besar tus labios y apresar tus senos» (CLXXIII), «tu carne rosa y morena [...] tu voz [...] tu zarcillo en mi boca» (CLXXIV).

Alla base è mancata a Machado, per fortuna della poesia, una chiara distinzione tra la natura oggettiva e la medesima percepita e formalizzata dalle categorie della ragione kantiana, da cui la estraneità dell'essere da captare solo con l'amore. Ma quale amore? Il «culto a la mujer» di Abel Martín pone la donna come «anverso del ser», il diritto della medaglia dell'essere, illusione di un «hombre en extremo erótico» (LXVII, IV-V). Dall'esperienza etero ed autoerotica (Abel Martín «mujeriego [...] y, acaso, también onanista») il poeta si pone il quesito: «¿Cómo es posible el objeto erótico?» (p. 674).

La parentesi, tra biografica e «metaerotica», ci è servita a capire l'involuzione finale della metafisica dell'essere, cosí puro e smaterializzato da non soffrire nessun investimento mondano: «el amor, como tal, no encuentra objeto; dicho líricamente: la amada es imposible» (p. 686) e nella seconda canzone a Guiomar: «No prueba nada,/contra el amor, que la amada/no haya existido jamás».

In tal guisa la disoggettivazione porta a un ripiegamento in un Dio scontenutizzato e informale. Nel *Diálogo entre Dios y el Santo* (p. 688), il Santo si è costituito al di dentro una «noche», diciamo oscura, affinché risplenda la luce divina, da cui la lepida risposta di Dio: anche le lucciole son cosa sua. E ancora: «Ni Dios está en el mundo, ni la verdad en la conciencia del hombre». Abel Martín inventò sino a ventisette forme di oggettività, che si concludono nel «*serse*» del poeta e, infine, nel «*pensarse como no es*» (p. 689), immane fatica senz'esito, con la coscienza del gioco dialettico.

In quest'aura patetico-umoristica si formano i poemi teologici d'assoluto acosmismo: *Al gran Cero, Al gran Pleno o Conciencia integral.* La metafisica conseguente di Juan de Mairena dichiara la cessione definitiva del mondo alla scienza e alla prassi: pragmatismo, sport, senechismo, cinema, adorazione della massa, superstizione

e retorica del lavoro. Nella riserva dell'essere solo *otium* e contemplazione; azione solo per la giustizia e la libertà.

In tal guisa la Musa di Machado si esaurisce e si sclerotizza nel tragico mysto e ludo della «Nada», il verso si rompe e balbetta in un delirio tautologico, fasciato dalla prosa filosofica nella CLXVII, fino al pianino di Meneses per *coplas* composte coralmente dal popolo innamorato. Eppure, in tale stato agonico e negativo non mancano insorgenze e sussulti di canto agonico eppur esultante, ispirato alla triade del Tempo, della Natura e dell'Eros come larve allegoriche, astrazioni platoniche, intese come vere realtà delle false corrispondenti nella caverna mondana: la «confianza» implorata da Abel Martín moribondo alla «Naturaleza» (CLXIX); e, morto il maestro, il poeta ne ripete le istanze teologiche in onore del Signore creatore del nulla e che ha scolpito la nostra ragione sulla fede (CLXX). Dopo gli appunti sulla geografia emotiva della Spagna, s'intesse la febbrile «madeja» della CLXVII, intitolata allo stesso Abel Martín, il «masón» e «sambenitado»: inferno di Dante, ritorno in sogno nel «barrio» labirintico dell'amore pubblico e in cerca della Manola, che conversa coi suoi mille innamorati, ora defunta pure lei. Cosí è morta anche la Venere Vagante, né c'è da pregare, soltanto andarsene; il conto è saldato: «...Sí, cuatro igual dos y dos» (ultimo verso della CLXXII), simbolo d'equazione finale nel nulla.

Qui s'inseriscono le due canzoni a Guiomar (CLXXIII e CLXXIV), pure lei apocrifa («Reo de haberte creado») d'una ideale-vera realtà, in complementarietà e unione sognate e frustrate nella falsa realtà: «En un jardín [...] se funden y complementan/nuestras horas» (CLXXIII, 21-23), «dos soledades en una» (*ib.*, 42), inseguiti dal Dio geloso e vendicativo. La storia vera d'un amore si conclude col mutuo oblio, sale dell'amore: «Para quererte te olvido [...] olvidando a tu poeta»; resta lei dipinta in un «daguerrotipo viejo», che è sempre l'ottocentesco dagherrotipo di *Soledades* (CXXXIV, 33-42). Termina il dittico guiomaresco con la personificazione allegorica del Dio come oblio, che fa nascere il fiore e la farfalla dalla «caroña orrible» della falsa vita reale, che è il miracolo della poesia, della mediatrice volontà del poeta, anch'egli allegorizzatosi nell'«ángel del poema»:

> Abre el rosal de la caroña horrible
> su olvido en flor, y extraña mariposa [...]
> se ha abierto un abanico de milagros
> —el ángel del poema lo ha querido—
> en la mano creadora del olvido...

Il poeta, anche lui apocrifo, celebra nella CLXXV la *Muerte de Abel Martín* identificandosi nella di lui morte. Le cicatrici sono illuminate da una fiammata di frontiera tra l'essere e il nulla, il miele dell'amore eguale al sacro oblio, soltanto all'uomo riservato il frutto dello zero: «pensaba/que Dios no le veía» (vv. 24-25), «el que todo lo ve no le miraba» (v. 67). La non-visione di lui da parte di Dio è nunzio della fine con la ricapitolazione di tutta una vita come accade ai moribondi: «Viví, dormí, soñé y hasta he creado [...]» (v. 50). Si chiude il cerchio delle incarnazioni fantasmatiche dell'archetipo materno: di *Soledades* la «fuente», la

«figurilla», le varie «figuras», la «imagen», la «fugitiva», la «doncellita», la «sombra [...] de un santo amor», la «hada», «Ella», la «noche», la «hermana triste», la «quimera», la «bendita ilusión», il «demonio de mi sueño», «mi compañera», «nuestra madre», «mi madre», la «misteriosa mano», ecc. Questi fantasmi si rigenerano nelle figure della patria e del «Dios ibero» in *Campos de Castilla:* genti dei campi, emigranti, creature della natura, Leonor e le «madrecitas en flor», compagni d'arte e di lavoro, fino a *Nuevas Canciones.* Tra la morte di Leonor, larvale sopravvivenza, e la delusa illusione di Guiomar —i due drammi dell'amore impossibile e negato—, ogni incarnazione reale e immaginaria gradualmente si concentra nel Dio unamuniano-tolstoiano personalizzato sino alla figura pura, acosmistica, del *Ser* coincidente con la *Nada,* la «pura sombra» di cui è pieno il bicchiere che Abel Martín moribondo porta alle labbra. L'ultima *imago* materna è quella della sua poesia, «la musa esquiva [...] la enlutada [...] la dama de sus calles, fugitiva,/la imposible al amor y siempre amada» col suo «frío desdén». E' la «muerte» che invano tenta di sorridergli. Riconosciamo di *Soledades* la «siempre fugitiva y siempre/cerca de mí, en negro manto [...] el desdeñoso gesto [...] belleza esquiva» (XVI), «la Muerte, al hombro la cuchilla,/[...] torva y esquelética./—Tal cuando yo era niño la soñaba—» (XVI), la «virgen esquiva y compañera» con la sua «aljaba negra» (XIX).

Si badi che con le stesse iniziali di Antonio Machado Martín si chiama Abel, che è il «muerto», l'assassino rappresentato in un «cartel» insieme con «Caín/fugitivo», mentre «los colegiales/estudian», di certo in un'aula d'Instituto soriano dove insegna il professore Machado appena giunto (V). Gli stessi scolari, «pequeños colegiales», tumultuano «al salir en desorden de la escuela» (III). Li rivediamo dodicenni dopo diciotto anni nel poema di Abel Martín cinquantenne, e siamo ora a Segovia da un anno:

los niños gritan, saltan, se pelean [...]
la algazara infantil, y el vocerío,
a la par, de sus doce en sus cincuenta!

Sembrano simboli demonici del mosaico «semental humano» a don Antonio «soltero»: «En su rincón, Martín el solitario» (v. 4), che implora (vv. 27-2):

ahógame esta mala gritería,
Señor, con las esencias de tu Nada.

E' il segno di Caino progenitore della maledetta razza umana del sangue, della pecunia e della guerra, stigmatizzato nella *Tierra de Alvargonzález* il complesso cainesco fratricida; lo stesso Caino, che, ritorna con la Guerra Civile (S. LXIII, II, 13-14):

¿o es, otra vez, Caín, sobre el planeta,
bajo tus alas, moscardón guerrero?

* * *

Sbarazzatosi degli apocrifi, d'ogni malumore tragico-grottesco, Machado, interamente riacquistatosi come da un incubo, detta il poema che chiude *Poesías completas, Otro clima.* Si è spento il canto delle «viejas horas», l'orante mormorio delle «alegrías enclaustradas»; forse nasce un nuovo mondo; s'intravedono sagome di «gigantes con escudos» e «torsos de esclavos» che si liberano; in fondo il «rayo de un camino [...]...». La *Nada* di Abel Martín è diventata un «nihil de fuego», che non è il nulla teologico, ma un minimo attivo, umano, di futuro sperato. Quei «gigantes con escudos» sono previsioni dei «gigantescos capitanes de nuestros días» sul fronte, insieme coi poeti García Lorca, celebrata la sua morte, Alberti, Prados, Morón; cosí restituito il canto epico di *Campos de Castilla.*

Riaffluisce la prosa nelle vesti del socratico Juan de Mairena, non piú apocrifo, ma pseudonimo; prosa quantitativamente enorme, pagine 600 contro le 14 delle poesie, ma i due generi qualitativamente equipollenti nella temperie umana del servizio poetico.

Nessun sincretismo, meno che mai compromesso, tra cristianesimo e socialismo; nulla di ideologico dove affermo (p. 244) il loro allearsi nell'intima coscienza dei popoli che si riconoscono e costruiscono una nuova storia. L'istanza sociale *sub specie* fraterna-evangelica è inerente alle origini della metafisica machadiana della eterogeneità dell'essere, della complementarietà umana nel Cristo quale simbolo reale dell'Unità.

La poesia di Machado porge un modello estremo dell'essere contro quello dell'avere, modello fallito e irrealizzato nella storia personale, agonia e morte di Abel Martín, che si fa esemplare imitazione del sacrificio del Cristo nella sua forma tragico-umoristica rinfocolata dalla identificazione del *Ser* con la *Nada.* Con questa esperienza platonico-evangelica Mairena si è preparato allo stato iniquo e satanico del tempo di guerra, dove il suo Cristo si elementarizza, comprendendo l'ondata necessaria di cinismo, materialismo, scetticismo, centro l'interessato spiritualismo che vernicia la falsa crociata del guilleniano Aggressore Generale.

* * *

Nella politica maireniana, dentro la sua matrice filosofico-letteraria, non si dà nessun sincretismo, meno che mai compromesso, tra cristianesimo evangelico e socialismo, compreso il marxista, sul quale abbiamo citato il giudizio negativo anteriore alla Guerra Civile. L'elemento sociale sta inerente alle origini della complementarietà fraterna nel modello del sacrificio del Cristo. Con la morte di Abel Martín la realizzazione mancata dell'eros individuale si pone a esaltazione del puro amore virtuale che s'incarna e si espande nella comunità in guerra.

Ho cercato cosí di riassumere e in qualche parte rielaborare l'*Estudio crítico,* ch'io già nella prima edizione Lerici avevo concepito e strutturato parallelo alla *Vida* e alla *Historia externa de los textos,* i tre studi interdipendenti e integrati dalle *Notas al texto y comentario,* come in una sinossi tra il tempo biografico delle cinque dimore vitali (Siviglia-Madrid, Soria, Baeza, Segovia-Madrid, Catalogna) e il tempo filosofico-poetico di simbolizzazione, catarsi e oggettivazione artistica di essi dati

biografici. A scanso di equivoci, solo i grandi poeti consentono questo accordo e sintesi di vita e poesia. Non c'è poesia di Machado che non abbia il suo necessario supporto d'occasione esistenziale; il prelinguistico è già linguistico durante il tragitto, sia la gita alle fonti del Duero che produce *La tierra de Alvargonzález,* sia quella alle fonti del Guadalquivir, o la morte di Giner e di Leonor «cuerpo presente» mentre la Parca, ricordavamo, recide il filo tra i due sposi, sia il ritorno da una delle varie escursioni sulla sierra del Guadarrama, quando si accorse che la Guerra Mondiale era inevitabile, donde il poema *España en paz* datato «10 de noviembre de 1914». Di conseguenza le *Poesías sueltas* sono distribuite secondo le quattro sezioni stabilite dal poeta nelle *Poesías completas* dalla III edizione, inserendo nelle *Nuevas canciones* il primo *Cancionero apócrifo* e aggiungendo una quinta sezione dedicata alle *Poesías de la guerra,* vergate sotto le bombe. Fin qui i due primi tomi. Nel terzo e quarto, d'accordo col mio collaboratore, tutte le prose sono schierate in stretto ordine cronologico, finché si è potuto, senza distinzione di generi, secondo una prima parte d'anteguerra (collaborazione a «la Caricatura», *Los complementarios, Cuaderno de literatura, Prosas sueltas*) e degli ultimi tre anni contigui col triennio del tempo di guerra, ossia l'insieme del *Mairena;* quindi una seconda parte delle *Prosas sueltas de la guerra.* Anche le prose sono fornite di *Notas al texto y comentario.* Dicevo delle lettere pur esse nell'ordine cronologico, essendo omogenee degli altri generi, di poetica, filosofia, critica letteraria, politica, ecc.

Nel *Prólogo* ho espresso il mio debito e riconoscimento ai machadisti di tutto il mondo. Esiste una Fundación Antonio Machado, che ha protetto l'edizione Espasa-Calpe, ma noi machadisti non siamo una consorteria di tipo stendhaliano, tentiamo di essere «hombres buenos» come don Antonio. La bibliografia copre 175 pagine con intenzione esaustiva. Non mi sono sentito col mio collaboratore di operare una selezione, cosí nelle riproduzioni dei testi come nella parte critica, qualche riduzione solo negli omaggi poetici. Nel minimo contributo bibliografico si scopre una notizia inedita o un dato sulla fortuna o una scintilla di critica; a tal punto l'alta e umana poesia di Machado è cogente, prensile, incantatrice sul piú umile lettore.

Il quinto tomo, pur esso assistito dal competente consiglio redazionale, linguistico e tecnico del direttore della collana, don Víctor García de la Concha, conterrà, previa riedizione corretta dei quattro volumi, gli indici particolari: dei nomi propri di qualunque specie, dei concetti, metrico, cronologico dei testi, la concordanza degli stessi citati, dei titoli. Ma la novità maggiore sarà la raccolta degli inediti dimenticati e venuti alla luce nel frattempo; per mole e importanza i *Cuadernos* e fogli sparsi del fondo burgense presso la Institución Fernán González, diretto da don Ernesto Ruiz y González de Linares; fondo ottenuto per interessamento e mediazione presso detta Institución; vi sarà illustrato dal collega Chiappini per le prose. Io desidero accennare che trattasi del laboratorio di Machado, molto mescolato e purtroppo decurtato, *letra* non di rado di ardua lettura o del tutto illeggibile in sé o per cancellatura totale dell'autore, mutilazioni, ecc. Le grafie sono piú di una, stranamente diverse tra loro, pur autentiche per ricorrenza e per organicità delle lezioni varianti; tale diversità quasi riproduca la disintegrazione apocrifa della

personalità machadiana. Stiamo cercando di orientarci. Io, che curerò la parte poetica, l'ho divisa in *Poesías inéditas* (poco piú d'una quarantina) e *Poesías éditas variantes:* 7 di *Soledades,* 28 di *Campos de Castilla,* 20 di *Nuevas canciones,* 2 del *Cancionero apócrifo* e 1, *El crimen fue en Granada,* delle *Poesías de la guerra.*

Quanto alle poesie inedite, non mancano preziose novità, come una dedicata ad Azorín in duplice versione, una variazione sull'acqua clessidra del pianeta, *A la muerte,* le «*Tres jóvenes doncellas*», quattro bellissimi *Sonetos,* molti *proverbios, cantares, epigramas.* Ma la parte piú interessante concerne il campo complesso e intricato delle varianti del centro baezano-segoviano: ci mostra il modo machadiano di lavorare a conferma dell'apparato critico già esistente, ma alle radici dell'espressione artistica tra sofferenza, deviazione, pentimento, e scatto felice; un lavoro quasi di artigianato per nuclei e temi spostabili e commutabili, restando ferma la centralità del soggetto creatore. Indicativa la fattura tormentata e complicata di *El Dios íbero* (CI), *Un criminal* (CVIII), *Campos de Soria, La tierra de Alvargonzález* (CXIV), *Poema de un día* (CXXVIII), *Noviembre 1913* (CXXIX), *El mañana efímero* (CXXXV), *Proverbios y cantares* (CXXXVI), *Desde mi rincón* (CXLIII), *Proverbios y cantares* (CLXI). Le varianti possono implicare fitte serie di versi che ho trascritto fuori apparato. Si perviene al delirio variantistico. Ad es., una breve poesia ottosillabica subisce 30 variazioni. Senza stare a numerare, ecco la vicenda: troviamo prima Valdés Leal, Don Miguel de Mañara e Don Juan; dall'«alma huera» si passa alla «calavera vacía», restando Valdés e Don Miguel de Mañara, che diventa Don Juan de Mañara, poi rispunta Don Miguel, interviene Pandolfo con Hegel in varia apparizione. Tutta la serie si comprende —e qui sta la matrice creativa cui accennavo— nel campo semantico della non-fede, la negazione e la morte, cominciando dalla citata «calavera» finché nella ventiduesima variante non diventa «cráneo» per riapparire, ritornata la «calavera» nella ventiduesima e ventottesima, in mezzo ancora la «calavera»; nella tredicesima un «Nihil», che abbiamo visto in *Otro clima,* e nell'ultima la «Nada». In *Poesías completas* resta una quartina della CLXI: «¡Oh calavera vacía!/¡Y pensar que todo era/dentro de ti, calavera,/otro Pandolfo decía».

Siamo prima del '20, ma d'infilata si arriva alle tautologie ossessive di Abel Martín. In una variante di S. LIX troviamo poeti apocrifi inediti. Ci sembra di regredire ai primi moti d'umor nero. Nelle *Sueltas,* a p. 810, c'è un sonetto dal *Cancionero apócrifo, De Antonio Machado (apócrifo);* con la seconda terzina entriamo con il poeta nel «cuarto» segoviano: «Con negra llave el aposento frío/de su cuarto abrirá. Oh, ¡desierta cama/y turbio espejo! ¡Oh corazón vacío!». In un foglio del *Cuaderno 7* vediamo un ben piú duro e squallido ambiente: «hogar, vacío; corredor sombrío; picaporte frío»; la «negra llave» è «férrea llave»; il poeta appare «viejo» ed è «noche»; lo vediamo che «cruza buscando la desierta cama» a tentoni; resta il «turbio espejo». Il tutto reiterato, che è una costante della coazione a ripetere, diremmo, fisiologico-musicale, intervenendo di grado in grado la ragion poetica a sfoltire, dissimilare, essenzializzare. Un esempio vistoso di torbido, passionale, cupo cominciamento, con progressivo illimpidimento, troviamo nella variazione molteplice che termina con *La tierra de Alvargonzález,* esempio della straordinaria polimetria machadiana come è descritta nel *Comentario.* Il tema

trascorre per cinque fasi: 1) prelinguistica di primo impatto con la lettura della cronaca giornalistica del delitto; 2) prove di metrificazione in alessandrini; 3) saggi sincronici di versificazione in alessandrini e ottosillabi; 4) racconto in prosa; 5) stesura definitiva in ottosillabi. E' evidente la tensione concettuale-musicale tra il genere culto-primitivo e insieme modernista dell'alessandrino, e il raggiunto felicemente metro romanzistico, popolare e tradizionale, del *pie* di romance.

Un'ultima sezione dell'ordine dei *Cuadernos* comprenderà i brani di prosa e poesia, che Machado cita da autori spagnoli e stranieri.

ORESTE MACRI

COMUNICACIONES

Carlos Bousoño
Gaetano Chiappini
Giancarlo Depretis
Víctor García de la Concha
Fernando Martínez de Carnero
Serge Salaün
Jorge Urrutia

MACHADO EN LA EVOLUCIÓN INTERIORIZADORA DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA ENTRE LA ÉPOCA ROMÁNTICA Y EL SURREALISMO

Vengo hoy aquí a hablar de Antonio Machado. Pero me parece imposible hablar de verdad acerca de alguien sin referirme al tiempo histórico en que vivió y realizó su obra, y sin aludir a lo que, de otro modo, pero con el mismo sentido, realizaron sus compañeros de tiempo histórico. Mi intervención se realizará, pues, desde estos supuestos y las correspondientes pautas críticas que de ellos se derivan.

Para localizar estéticamente a un autor hay que precisar dos cosas: en primer lugar, su fecha de nacimiento, para así comprobar la generación a que pertenece; y en segundo lugar, la fecha *en que empezó a escribir*. Pues si se inicia la creación literaria muy joven, tal fecha impone al artista el modo de escritura que rige en ese preciso instante. Y, entonces, sólo al fin, la fecha de nacimiento se impone y se practica, a la sazón, el arte que al autor le es correspondiente. Así acaece, por ejemplo, en Juan Ramón Jiménez, quien, al iniciarse como poeta en la misma fecha en que da sus primeros pasos la Escuela simbolista en España (1898), se nos ofrece como un poeta en efecto simbolista, aunque su fecha de nacimiento le llevará en el año 1915 a escribir, con la publicación de *Estío*, Poesía Pura, movimiento que es, casi miembro a miembro, lo opuesto al Simbolismo.

Para no alargarme, sólo diré que, desde esta doble perspectiva (fecha de nacimiento y fecha del inicio de la escritura), podemos colocar bajo una misma etiqueta creadora a Unamuno, nacido en 1864; a Antonio Machado, nacido en 1875; a Juan Ramón Jiménez, nacido en 1881; y al portugués Fernando Pessoa, nacido en 1888. Todos ellos se forman, de un modo u otro, en la Escuela Simbolista, y por eso creo tener derecho a ver los elementos que les son comunes, en este breve repaso de su actitud ante la vida.

Lo primero que observamos es que, curiosamente, Antonio Machado y Fernando Pessoa coinciden en la creación de heterónimos, aunque uno de ellos, Pessoa, lo haya hecho de un modo más radical que el otro. «Heterónimo» (nadie lo ignora) no coincide en su significado con «seudónimo». No se trata de un mero nombre con el que se encubre un autor determinado. Se trata de otro autor, con otro modo de

entender la vida y el arte, y hasta con otra biografía, aunque todo ello (visión, obra y biografía) venga a ser fruto de la imaginación: un invento, en nuestro caso, de Antonio Machado y de Fernando Pessoa.

Antonio Machado inventó, sobre todo, a dos prosistas, Abel Martín, filósofo, aunque a ratos poeta, y a Juan de Mairena, profesor de Retórica, y poeta, asimismo,. en ocasiones. Pero Machado imaginó, además, «doce poetas», dice (aunque en realidad eran 15), «que pudieron existir», de quienes da una breve biografía, a veces con irónicos y divertidos comentarios y su fecha de nacimiento, amén de una o dos muestras líricas. Uno de ellos, siempre al modo socarrón que le es propio, se llamó Antonio Machado, que, añade, «algunos confunden con el célebre poeta del mismo nombre», aunque sus fechas de nacimiento no coincidan.

Por su parte, la obra de Fernando Pessoa está compuesta en lo fundamental por cuatro poetas distintos. Uno de ellos es el propio Fernando Pessoa; los otros tres son sus heterónimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos (hay, incluso, alguno más de menor cuantía).

Fuera de la Península Ibérica, Yeats, simbolista también en sus comienzos, hizo algo muy semejante: inventó a Michael Robartes y Owen Aherne, personalidades que casi simétricamente se oponen entre sí.

Cumple, pues, que intentemos aquí una explicación de tan intrigante fenómeno, en cuanto algo propio del instante en que el poeta de que nos ocupamos hoy escribe.

Empezaríamos por relacionar el hecho de que hablamos con el famoso dicho de Unamuno, acerca de las seis personas que entablan conversación cuando dos de ellas hablan: el Juan y el Tomás reales (conocidos sólo por Dios), el Juan y el Tomás ideales de Juan, y el Juan y el Tomás ideales de Tomás.

Unamos estas elucubraciones unamunescas, y todo lo anteriormente recordado, con lo que nos dice el poema XXXVII de las *Poesías Completas* de Antonio Machado. El poeta dialoga con la noche (símbolo de la propia soledad) y le hace una patética pregunta: «Dime/si son mías las lágrimas que vierto», o si por el contrario, «mis quejas», añade, son sólo «la voz de un histrión grotesco». La noche le responde: «No sé». «Te busqué en tu sueño/y allí te vi vagando en un borroso/laberinto de espejos». Algo curiosamente semejante afirma Pessoa: «Soy como una habitación con múltiples espejos fantásticos que desvían, en reflejos falsos, una única realidad anterior que no está en ninguna parte y está en todas».

Alvaro de Campos (uno de los heterónimos de Pessoa, como sabemos) escribe, en idéntico sentido: «Nem nunca propiamente reparei/se na verdade sinto o que sinto. Eu/serei tal qual pareço, em mim? Serei/tal qual me julgo verdadeiramente?/.../Nem sei bem se sou eu quem em mim sente». Exactamente lo mismo que dice Machado. No puede ser casualidad. Saquemos una conclusión de estos hechos y citas: la época simbolista empieza a pensar que el yo concreto es algo de dificultosa determinación, algo en cierto modo incognoscible, del mismo modo y por el mismo motivo por el que en esas fechas, se declara incognoscible (al fondo, Kant) el «noúmenos», lo que las cosas son. La impresión aparecerá entonces como lo único que se nos ofrece, lo único que entonces importa.

En cada estadio cultural hay siempre un elemento primordial, una intuición

primera o radical de la que se desprenden todas las otras: la llamaremos la «verdadera realidad» de ese estadio. Podríamos decir, simplificando el asunto sólo lo indispensable, que un período literario o artístico cualquiera es siempre el conjunto de las consecuencias psicológicas que en los distintos autores tiene la idea-madre o «realidad verdadera» de tales años. Pues bien: en el Simbolismo, la impresión sería, justamente, la «verdadera realidad» que lo viene a explicar.

Lo mismo ocurre en la Filosofía coetánea. Husserl, y en general todos los fenomenólogos («fenómeno» es lo mismo que «impresión») ponen «entre paréntesis», se desinteresan tanto del «mundo» como del «yo concreto». La atención va sólo, también en ellos, hacia la impresión, hacia el «fenómeno».

Añadiré, para completar y dar acaso más transparencia a lo anterior, que la «verdadera realidad» se va interiorizando, de un modo extrañamente matemático, desde el Romanticismo hasta el Superrealismo. La cultura, y más concretamente, el arte y la poesía, evolucionan siguiendo esta ley de progresivo ensimismamiento. Primero, la «verdadera realidad» fue el yo concreto del hombre y no la objetividad, que queda reducida a un papel secundario (Romanticismo). Después (Epoca Contemporánea: 1850-1945), la «verdadera realidad» ya no es el yo concreto, sino lo que está dentro de ese yo, el contenido de la conciencia. Y aún, a lo largo de tan extensa época, podríamos hablar de momentos más breves, que continúan el proceso interiorizador.

Pues ese «contenido de la conciencia» será en el Parnaso (1850-1884) la impresión estética, el arte; en el Simbolismo (1885-1914), como ya he dicho, lo será la impresión sin más (estética o no estética); en el Expresionismo (1915-1930) se tratará de la «impresión modificada». Modificada hacia arriba («Poesía Pura»), o hacia abajo («feísmo»). Esto último es lo único que se ha llamado hasta ahora de ese modo, pero creo que la denominación de Expresionismo debe ampliarse hacia toda impresión modificada, trátese de deformación o de estilización, con lo cual el momento cultural en su conjunto se unifica y aclara. Finalmente, en el Irrealismo (la Vanguardia que vino después, por ejemplo, el Superrealismo, y la Generación del 27), la «verdadera realidad» consiste en los procesos mentales no conscientemente asociativos del hombre. Procesos que originan, en efecto, irrealidades, símbolos de irrealidad.

Si observamos cada uno de estos momentos desde el punto de vista de la «realidad verdadera», hallaríamos que ésta se va alejando cada vez más de la objetividad. La interiorización de que hemos hablado se percibe, justamente, en tal alejamiento. A cada paso, pues, la interiorización crece, ley histórica a la que he prestado atención en alguno de mis escritos. Este proceso cultural de adentramiento (visible en el Arte, en la Poesía y la Filosofía, pero también en la Ciencia: espacios de dimensiones de que se ocupan los físicos; sustancias químicas creadas por el hombre, inhallables en el mundo objetivo: los cuatro transuranos, el tecnecio, los plásticos), este proceso, repito, es, pues, lo que explica, desde la dictadura de la impresión, propia del Simbolismo y el consiguiente desprecio del yo concreto, los heterónimos de Pessoa y los de Machado, los personajes Robartes y Aherne de Yeats (así como los otros fenómenos culturales que se les pueden acercar o

equiparar). Pues si mi concreto yo es dudoso o inasible, el poeta se sentirá libre para no intentar expresar ese yo de tan escurridiza o fantasmal entidad, sino el yo de otros seres que, precisamente por ser imaginarios, acusan un bulto más fácilmente inteligible o precisable. E, incluso, cuando los poetas de ese tiempo hablan, aparentemente, de ese «sí mismo» en que dubitativamente consisten, eliminan, de tal «sí mismo» o yo, la concreción, y lo que aparece entonces es un mero soporte de las impresiones o vivencias que es lo único que en ese instante resulta decisivo. Un yo universal, un yo abstracto, o, como diría Husserl, una «conciencia pura». Tal es lo que vemos en la poesía entre el Parnaso y el Superrealismo. De impersonalización habla, justamente, el heterónimo Alvaro de Campos. La poesía es para él, escribe, «fijar un estado de alma en verso que lo traduzca impersonalmente». Y el propio Pessoa nos aclara: «Puse en Caeiro todo mi poder de despersonalización».

Los heterónimos son, pues, uno de tantos frutos del proceso interiorizador tan peculiar de los años a los que me he referido, que, como he indicado ya, *impersonaliza* la voz del narrador poemático, al despreciar la concreta subjetividad del poeta, yendo más hacia adentro, hacia la intersubjetividad. La prueba de ello, si, aparte lo dicho, la necesitásemos, habría de ser el hecho de que tal impersonalización tiene, insisto, otras manifestaciones, distintas pero hermanas de la heteronimia. En primer lugar, la supuesta impasibilidad de los parnasianos, y, después, en el Simbolismo y en las escuelas siguientes, el uso a veces de un «tú» en vez de un «yo» («¿qué buscas, poeta, en el ocaso?»), «Y nada importa ya que el vino de oro/rebose de tu copa cristalina», o bien de un «nosotros». («Crear fiestas de amores/en nuestro amor pensamos...») o un «él», no menos significativo, aunque menos frecuente («cuando murió su amada/pensó en hacerse viejo...»); la presentación abstracta de lo íntimo («el alma», «el recuerdo», «el corazón», en vez de «mi alma», «mi recuerdo», «mi corazón»); el empleo de verbos en forma impersonal («no recordar nada», «vivir siempre una vida/de después o de nunca»; «¡salir, por fin, salir/a glorias, a rocíos...!, etcétera». (Tarde tranquila, casi/con placidez de almas para ser joven, para haberlo sido, para tener algunas alegrías lejos/y poder dulcemente recordarlas).

Los heterónimos de Machado y los de Pessoa se disuelven así en una pluralidad de hechos similares, con una evidente causa común: el proceso interiorizador, cuya primera consecuencia es el proceso interiorizador de la visión poemática, como ya dije. No se trata, por consiguiente, de algo que se nos haga incomprensible, por su exclusividad, o que sea hijo en el caso, de Pessoa de una psicología patológica, «neurosis proteiforme», según alguno de sus críticos (Rafael Santos Torroella) ha dado a entender. Es un rasgo que se desprende, con toda naturalidad, como ocurre siempre, de la «realidad verdadera» que caracteriza a todo el período «contemporáneo» y que es ya sumamente manifiesto en el momento simbolista del que Machado y Pessoa forma parte: el hecho de importar el contenido de la conciencia y no el yo concreto, biográfico del autor. De otro lado, en la generación del 27 ocurre, en esto, lo mismo, pero de modo más avanzado aún. Un paso más dentro del mismo proceso interiorizador, y lleva, también, en alguno de sus representantes, al heteronismo. Después de todo, cuando Gerardo Diego escribe simultaneando la poesía creacionista

y la poesía de estructura tradicional está haciendo una cosa muy similar a lo que hicieron Pessoa y Machado con sus heterónimos, con la única diferencia de que nuestro poeta del 27 firmó ambos tipos de obra con su mismo nombre, en vez de atribuir uno de ellos a un personaje ficticio, como hicieron, antes, Machado, Yeats y, especialmente, Pessoa.

CARLOS BOUSOÑO

INTORNO ALLE PROSE EDITE E INEDITE DI ANTONIO MACHADO NEI MANOSCRITTI DI BURGOS

Questi sette quaderni di inediti machadiani, o piuttosto libretti di appunti, *borradores,* copie di poche lettere, fogli sparsi, bozze di stampa o pagine di rivista con varianti autografe, dattiloscritti (certamente dovuti alla paziente cura del fratello José), ecc. presentano alcuni problemi di lettura, per la vecchiaia della carta o opacità degli inchiostri (o dello scritto a lapis); per non dire della infinita varietà di grafie —anche se dovuta alla varietà degli strumenti: pennini fini o consunti, matite di grafite grossa o esile di tratto, ecc.—: le grafie sono di diverse misure e dimensioni, ampie e distese, minutissime o contratte, spaziate o sovrapposte e fittissime, con cancellature e macchie, pentimenti e ripetizioni, frequenti per ribadimenti di pensiero e di parole, tentativi riusciti o meno, varianti insistenti, necessità di temi o di linguaggio, ecc. Pagine tormentate, dunque, con numerose interferenze, che forse potranno essere superate dalla necessaria collazione degli originali, letture attente e pazienti di tempo e riflessione. Anche per la notevole importanza filologica dei documenti e oltre la significativa e rilevante presenza di inediti, specialmente poetici; ma anche di prosa, come vedremo subito.

A questa premessa vorrei aggiungere il contributo particolare di note, citazioni e riferimenti bibliografici: alcuni nomi, Fray Luis de León, Lope, Valdivieso, Góngora, Quevedo, Mariana, Solís e Feijoo, Dante in italiano e Goethe in tedesco, Vigny e Mallarmé, Darío e Huidobro, Croce in italiano, Mossén Cinto e Gerardo Diego, Cocteau, classici greci, ecc. Tra le piú interessanti, le citazioni dalla *Guía espiritual* di Miguel da Molinos (Q.2, 13-21): sulla «contemplación pura» e la perdita della individualità dell'anima, annichilamento e inabissamento nella scienza infinita, oltre la ragione, là dove opera Dio, nella solitudine o deserto del silenzio: un motivo caro ai *Seis salmos* di Unamuno. Ci sono ivi parole contro il cattolicesimo («catolicismo es un militarismo negro que quiere mantener los odios»), forse identificato con il gesuitismo e carmelitismo. Importante, attraverso la parola di Molinos, l'insistenza sul centralismo dell'anima, appogiato a Sant'Agostino («Rodeé las calles y las plazas de la ciudad de este mundo, buscándote y no te hallé, porque mal buscaba fuera lo que estaba dentro de mí mismo», Q.2, 17); e la interiorizzazione

volontaristica, preghiera identificata con la vita secondo giustizia e buon agire (con citazione da S. Giovanni Crisostomo: «El justo no deja de orar si no es que deje de ser justo; siempre ora el que siempre obra bien, y el buen deseo es oración; y si es continuo el deseo es también continua la oración», Q.2, 18); e ancora, silenzio e ripudio delle parole per le buone opere nella verità (nella parola di S. Giovanni evangelista), ritorno alla fede delle «viejecitas» povere di scienza umana e ricchissime di amor divino (f. 21). A conforto, due splendide citazioni che Machado riprende dal Molinos: «Contemplación: Vista sencilla, suave y quieta de la verdad, sin discurso ni reflexión»; «Es muy poco lo que el entendimiento puede alcanzar de Dios en esta vida; pero es mucho lo que la voluntad puede amar». Sono due citazioni da San Tommaso d'Aquino...

L'indugio nostro in questa zona di citazioni è intenzionale. Esse trovano qualche eco nella poesia machadiana (es. la distinzione tra la «palabra de Dios» e quella degli uomini «con fingido oro adulterada» e CLXI, XLIV: «No desdeñéis la palabra;/el mundo es ruidoso y mudo,/poetas, sólo Dios habla»), e fra l'altro sono attraversate da qualche frase dello Schopenhauer con Cartesio: —sulla problematicità del mondo e sulla coscienza del soggetto nel «cogito» contrapposto al «materialismo» che «es un sistema en que el sujeto hace sus cuentas sin contarse a sí mismo» (f. 19); o in coincidenza tra Schopenhauer e Bergson di correlazione tra intelligenza e materia «que existen el uno para el otro»—. Si diceva, queste citazioni hanno una precisa funzione, quella di rilevare la loro incidenza e integrazione nel e come contesto per le poesie e prose machadiane, che le confermano e ne qualificano le sintonie e argomentazioni, a volte ne sono indotte anche a dialogo, ecc. Come dire —e, d'altra parte, ciò avviene nelle articolate pagine dei *Complementarios*— che ciò costituisce il reticolo segreto e palese che intreccia lettura e creazione, critica e riflessione, con i vari copialettere e appunti, in un unico discorso esternamente variato nelle forme, ma necessariamente unitario a fondare un'opera integrale e *complementaria.*

In questo senso, a nostro avviso, vanno lette le poesie e le prose, gli appunti filosofici e gli interventi critici e di poetica, o anche semplicemente commemorativi.

Per tale ragione, e sia pure rapidamente, per questioni contingenti, in questa sede, vediamo un momento gli apporti offerti dai quaderni del fondo di Burgos, per la cui acquisizione e concessione agli studiosi vanno ancora una volta ringraziati: la famiglia Machado, la Institución Fernán González della Diputación di Burgos che custodisce i documenti, la casa editrice Espasa-Calpe, specialmente, nella persona del Prof. Víctor García de la Concha, tenace direttore dei «Clásicos Castellanos».

Orbene, consideriamo come componenti del nucleo manoscritto inedito o anche edito variato —oltre ai testi poetici presentati in questa sede dal Prof. Oreste Macrí, alle citazioni e note bibliografiche e poche lettere (alla señora Torrego della pensione di Segovia, a Gerardo Diego, un frammento forse a Ortega o Unamuno), sostanzialmente tre settori:

appunti e note filosofiche (tutto il Q.1 di 52 fogli scritti dall'inizio alla fine e viceversa; i ff. 24-26 del Q.2; uno schema dei problemi della logica in Q.3; in Q.5 e Q.7 vari interventi sulla *Filosofía actual* e su B. Russell: inediti);

appunti e abbozzi di critica letteraria: il *Prólogo* a *Helénicas* di M. N. Ayuso del

1914 (edito ma qui con molte varianti), in Q.2; in Q.3 svariate pagine sul libro *Colección* (del 1924), anche in Q.5, da porre accanto alle stesure nei *Complementarios* e ai *Problemas de la lírica* editi nel volume III Espasa-Calpe; giudizi sparsi su Cinto Verdaguer, Anatole France, Menéndez y Pelayo, la letteratura basca, i problemi della critica (edito), ecc. su Pérez de Ayala.

Aggiungiamo: in Q.7 —che spesso riproduce note e citazioni come nei *Complementarios*— apparivano (diciamo apparivano, perché una cospicua quantità di pagine sono state strappate a metà, restando solo qualche centimetro di carta scritta insufficiente alla lettura) testi come: *El siglo que se fue, Don Juan, El señor importante y los que soplan fuera, El Tabou, Política, Apuntes sobre Baroja* editi ne «La Voz de Soria», *De mi cartera;* anche note come *Virgilio, Mi caña dulce, La reacción* (nei *Compl.*). E inoltre un testo dal titolo *El Espectador, Desorientación, Sobre Rusia* ugualmente strappati e inediti. Infine, due atti del *Juan de Mañara.*

appunti o testi commemorativi o politici: sull'anniversario di «Idea Nueva» di Baeza (edito nel bollettino del congresso sivigliano) e *Sobre Pedagogía* (qui col titolo *Política y cultura,* in Q.5). I testi in prosa potrebbero essere compresi tra il 1913 e il 1920.

1. Sui testi filosofici

Rileviamo, subito, che la parte dedicata a testi filosofici (comprese le citazioni frequenti da Bergson, Schopenhauer, Kant, Cartesio, Russell, ecc.) occupa un posto importante. La copertina del Q.1, fra l'altro, reca la scritta *Filosofía* sotto *Apuntes;* e, poi, al di sopra, «Besteiro 2». Come è noto, Julián Besteiro (1870-1940) fu alunno della Insti, educato nell'ambito del krausismo e del positivismo scientifico, conobbe in Germania i postkantiani e il materialismo dialettico, fu autore della *Psicofísica* (1897) e vincitore della cattedra di Psicologia, Logica, Etica e Diritto presso l'Istituto di «segunda enseñanza» di Orense, tesi dottorale nel 1911 e cattedra di Lógica presso l'Università di Madrid; 1913-1936 deputato, membro del comitato nazionale del Psoe, 1931 Presidente delle Cortes, e incarcerato nel 1939. Machado lo ricorda nel 1938 in una intervista (cf. vol. IV edizione Espasa-Calpe, p. 2.277).

Sicuramente, si tratta di appunti per una «convocatoria» di esami per la laurea in filosofia, tra il 1915 e il 1917. Ogni tanto, Machado produce frasi tra virgolette (che spesso non chiude) e non si conoscono le fonti e i riferimenti, attualmente non reperibili, dunque.

Si tratta, soprattutto, da parte dello scrivente, di una ricostruzione storico-filosofica dell'applicazione del metodo sperimentale alla spiegazione di fenomeni, come conquista precipua del secolo XIX e, di fatto, del positivismo, nel solco di Bacone e del metodo della concordanza e differenza di Stuart Mill. Si espongono le ipotesi atomistiche della materia inerte di Descartes, Huygens, che ripete l'antica di Democrito e degli Epicurei; fino all'ipotesi di Newton e Leibniz e Kant-Laplace e alla scuola energetica, ai centri di condensazione di Thomson, Lebon e la liberazione della radioattività.

Il discorso riferito da Machado considera il superamento dell'antica scolastica e

fa la rassegna delle soluzioni storiche: dall'animismo di Platone e Aristotele a Leibniz e Stahl, vitalismo della scuola di Montpellier e Barthez, scientismo organicistico di Bichat, e specialmente Claude Bernard, vicino a Kant nella concezione teleologica. L'evoluzionismo di Darwin e Lamark viene poi a sbaragliare ogni spiegazione stratificata e successiva, come la teoria catastrofica di Cuvier.

In questa direzione, Machado riporta i processi metodologici del metodo induttivo e deduttivo, con minuziosa esposizione del rapporto tra ipotesi e principi, teorie e generalizzazioni e leggi: ed è interessante vedere la sua particolareggiata descrizione delle fasi che vertono specialmente sulla quantificazione e misura, rapresentazioni grafiche e simboli matematici. Sono le fasi e gli spiegamenti della logica formale, criteri istitutivi delle ipotesi, definizioni verbali ed empiriche che mettono a repentaglio qualunque altra soluzione dogmatica e metafisica, l'eclettismo di Cousin e il principio di causalità immune da qualunque catena sillogistica. E tutto questo per arrivare a Kant e alle leggi della ragione e non delle cose, in conflitto con l'empirismo per esempio berkleyano.

Le teorie dei formalisti, da Duhem a Poincaré, confinano con il realismo che implica il ricorso alla psicologia, a sua volta esplorata nel passaggio dalla visione etica o metafisica settecentesca all'empirismo inglese da Locke a Stuart Mill; poi Fechner e Weber e gli psicofisici, specialmente Wundt, Ribot, Binet e Höffding.

E' un panorama amplissimo che anima i fogli machadiani, fino ad allora completo, senza escludere il determinismo di Condorcet fino a Comte a alla sociologia, di cui vengono esaminati i metodi (osservazione diretta, questionari e test); ma la psicologia che conta, dice Machado, è quella appoggiata alla fisiologia e, specialmente, alla patologia.

In definitiva, lo sforzo di Machado è ripercorrere le tappe sommarie dell'approdo al metodo sperimentale - anche nella critica storica e la critica filologica del testo, dalla restituzione alla eliminatio codicum descriptorum e ricostruzione dell'archetipo, stemma, errori significativi, critica interna dello stile, come nel metodo lachmanniano applicato alla filologia romanza da Gaston Paris e nella prima fase bédieriana.

Tutte le scienze, nel secolo XIX, arrivano alla verifica sperimentale o all'ipotesi nata dall'esperienza, per induzione e deduzione. Salva restando, comunque e soprattutto (diciamo, oltre lo scetticismo e la fede negativa sempre negati da Machado) una visione né dogmatica né metafisica, ma di ricerca e di attesa: come dire, «Confiamos/que no será verdad nada de lo que pensamos», che è un po' il lemma di tutta l'inquietudine machadiana, e, insieme, la sua speranza che la salvezza sia altrove cosí come la verità...

La seconda parte del quaderno verte sul tema centrale della logica, cioè, la certezza e la verità, appunto, probabilità, evidenza, illusione, allucinazione ed errore, giudizio, anche in senso meramente e concretamente verbale oltreché gnoseologico e morale. Anche qui, analisi terminologiche e dei metodi, avendo Machado in vista criteri di evidenza come i giudizi analitici a priori oltre l'intuizione diretta del reale, in senso platonico e aristotelico e limitato alle verità primarie. Sempre oltre il dogmatismo.

Resta sempre fuori —Machado non lo nega— il mistero dell'essere, la mancanza

di realtà dell'empirismo e del pragmatismo, con il rischio permanente che la percezione sia allucinazione. Cartesio e Leibniz parlano di sostanza come res extensa, ma il dubbio viene dalla resistenza secondo il Maine di Biran, dimostrata come soggettiva dalla psicologia sperimentale. Certamente, i limiti della conoscenza reale procurata dal simbolismo non sono superati dal dogmatismo di Spinoza o dall'ottimismo di Newton e Clarke, il «calcolo divino» di Leibniz; e, insomma, né empirismo, né razionalismo né criticismo divergono, poi, da un fenomenismo sperimentale; pur rimanendo libera per Kant la ragion pratica della coscienza morale e della volontà e anche della fede. La posizione fissa e chiara, per Machado, è quella di Kant della dialettica trascendentale: le sensazioni isolate e non le relazioni, le forme a priori della sensibilità e le categorie dell'intelletto contro l'intuizionismo di Cartesio e Leibniz.

Resta, tuttavia, aperto e scisso il problema finale della concezione e funzionalità della scienza, come rapporto tra esperienza e misura, induzione e deduzione: una scienza fondata sul libero esame e inerente alla critica razionale e collettiva. Quindi, valore pratico della scienza stessa, anche agli immediati fini utilitari; ma soprattutto come valore teorico e riduzione unitaria e universalistica; come valore etico, dice Machado, perché «la base de la inmoralidad es la ignorancia de lo universal, de las leyes naturales.//Nadie niega el valor práctico de la ciencia. Ahora bien la ciencia ¿es algo más que un conjunto de medios cómodos para dirigirnos en el universo y actuar sobre él, como opinan los pragmáticos, pero incapaz de hacernos conocer la realidad misma? Este es el problema del conocimiento» (Q.1,1).

Rimane, dunque, aperto il problema dell'essere, della sostanza. Ad ammonimento varrà, forse, l'ossessivo, quasi monotono, ripetersi sulle pagine di vari quaderni del verso shakesperiano «To be or not to be/that is the question»... non solo in senso esistenziale...?

Nel Q.2, insieme con varie citazioni da Schopenhauer, l'inerenza di spazio e tempo al soggetto, ma indipendente dalla volontà e dal sapere e piuttosto forma intima del senso; l'intuizione come mondo del pensiero. Tutto questo da integrarsi con le riflessioni negli stessi anni 1914-15 su Bergson e la critica alla psicofisica (7r) l'antieleatismo e il rapporto tra essere e pensare (10v) fino all'eterogeneità dell'essere come «nuova teoria della conoscenza» (20r) e dissoggettivazione nel non essere come punto di coincidenza delle coscienze individuali.

Assai interessante, per vedere lo svolgimento del pensiero machadiano, un breve appunto del Q.7 (140-142) —non concluso o perduto?— tra gli anni 1913 e 1920 —in cui Machado riafferma il valore della dialettica come approdo di antinomia e non sintesi dei contrari o dei contraddittori dell'«hegelianismo», quasi rifiuto (anche in senso esistenziale) della armonia, come prodotto artificiale e arbitrario. Oltre lo «scetticismo non metafisico», tuttavia, Machado si allinea apertamente con Unamuno: la verità è essenziale e ricerca perenne come stimolo e condizione necessaria dell'esistenza, impulso vitale dello spirito e tensione instancabile. In definitiva, il kantismo, con il rapporto tra concetti ed esperienza, pecca di fiducia e impedisce o ritarda il problema della conoscenza, sebbene abbia confermato il dubbio della problematicità del modo fenomenico.

Lo scetticismo di oggi, per Machado, è lotta tra la profonda critica della

conoscenza scientifica e impulso verso l'obiettività. Ed è sotto l'azione segreta della metafisica «tras la bancarrota del hegelianismo», il richiamo ai principi primi come messa in discussione del dogmatismo scientifico ad oltranza, o almeno nell'ambito pratico «al servicio de la vida».

La visione metafisica si appunta alla conoscenza della vita, al problema dell'essere e della sostanza, in rapporto all'esistere, che va oltre la stessa mera coincidenza dell'essere con il pensare. E qui si potrebbe anche parlare di certi aspetti heideggeriani o persino vicini alla odierna ermeneutica. In realtà, Machado sembra approdare alla conoscenza come sentimento, quindi, non per concetti o definizioni, ma come universali o punto di approdo di plurime individualità, fino al prospettivismo di Ortega e Leibniz, come ho cercato io stesso di dimostrare in un mio studio sull'itinerario apocrifo («La Collina», n. 9-10, 1987).

In Q.7 (146-148) compare una sorta di sintesi su due pensatori di rilievo a scontro tra misticismo e logica: Bertrand Russell e Bergson. Il rifiuto e la condanna —in parole di Russell— da parte di Bergson di ogni pretesa conoscenza dovuta alla scienza e al senso comune e, invece, conoscenza acquisita con l'intuizione ed espressa dal linguaggio; essendo l'intelligenza meramente pratica come l'istinto degli animali ed essendo impossibile cogliere e interpretare certi dati del mondo. Machado espone i punti che Russell contrappone a Bergson:

— L'intelligenza conosce la lotta per la vita e l'evoluzione, che in realtà è conosciuta solo per l'esperienza;
— se si accetta l'evoluzione secondo Darwin non solo l'intelligenza ma tutte le facoltà si sono sviluppate per la pressione dell'utilità pratica;
— l'intuizione è valida nell'immediatamente utile per la sopravvivenza;
— Intuizione, dunque, e intelligenza si debbono all'utilità;
— E' l'intelligenza ad essersi sviluppata anche oltre l'utile; meno, assai, l'intuizione (il bambino piú dell'adulto, il selvaggio piú dell'uomo civile);
— l'intuizione serve di piú dell'intelligenza per conoscere se stessi ma dà una certezza soggettiva e soggetta ad errori...
— ciò che dà apprendimento del nuovo è sensazione non intuizione;
— l'intuizione è un aspetto e uno sviluppo dell'istinto; ma se si modifica l'ambiente si perde la competenza...

E'questo, per ora, diciamo in base ai quaderni inediti, il punto massimo di crisi dell'intuizione a favore del processo logico, o rapporto con l'universo del soggetto. Ed è tanto piú importante, poterlo rilevare, anche perché, prima di concludere questo aspetto degli appunti filosofici, dobbiamo esaminare un ultimo frammento (Q.5, 10, 13-19, 23, 26-27 e 29) in cui Machado riassume, invece, il pensiero di Schopenhauer e Bergson, in una teoria del rapporto tra soggetto e oggetto attraverso le immagini, sul quale sembra poi istituirsi, in seguito, un fondamento di critica e di poetica, che unisce, negli anni successivi (dopo il 1924, almeno), gli appunti filosofici con le prose critiche, come *Sobre el libro «Colección» de Moreno Villa* —mentre gli scritti come *Sobre pedagogía* (del 1913) e per la rivista «Idea nueva» di Baeza (del 1915) come già il *Prólogo* per Manuel H. Ayuso (del 1914) fondano

gli elementi etici della poesia e della cultura. I due apporti principali di Machado e nuclei centrali della sua opera secondo i modelli essenziali di tutta la sua vita nel segno di una poetica integrale si sostengono a vicenda; e appare avere poco senso ogni ulteriore mozione di esclusione dalla poesia machadiana della sua terza fase intorno alle *Nuevas canciones,* ritorno alle *Soledades* come zona immune del travaglio tra poesia e non poesia... Come se Machado non avesse operato sempre nella direzione messa in evidenza nel famoso scritto del 1904 (attenzione alla data...!) intorno a *Arias tristes* di Juan Ramón (ripreso in CLII di *Campos de Castilla...*)...

Il soggetto è al centro del rapporto —e sarà un soggetto francamente umano, come la poesia— con l'universo, per mezzo di una tipologia e legislazione delle immagini, che pure inglobano lui stesso. La nostra rappresentazione è la misura possibile della nostra azione sui corpi, eliminate le necessità e le funzioni piú generali.

L'intuizione ci separa dal flusso per mezzo della durata, oltre il ritmo della necessità. La materia è sottoposta a scosse, ma ogni istante e ogni oggetto discontinuo, percepito nell'esperienza, astratta la mobilità è un atto unico, puro e disinvolto e distaccato dalla percezione esteriore delle esigenze della vita. Con il ripristino della coscienza si ha come una condensazione che unifica infinite ripetizioni e scambi elementari. E' la astrazione dal moto, che è ovunque, ma che noi localizziamo in superficie: sono corpi stabili nelle qualità e mobili nelle posizioni; il cambio di luogo opera ai nostri occhi la trasformazione universale.

L'atto finale, quindi, aggiunge qualcosa all'universo e alla sua storia: è la certezza del soggetto che si sostituisce alla propria stessa speculare funzionalità e rappresentazione del cosmo.

L'oggetto —l'universo— viene ad essere come uno specchio dove si riflette la mia azione possibile su di esso. Che viene a terminare sempre in me stesso. Come dire, «el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo» (di CLXVII); ma, prima ancora, in questi stessi quaderni (Q.5/1, 8):

Mirando al campo de la tierra mía
pensaba que era un espejo.

Ya noto al paso que me torno viejo,
que en el inmenso espejo,
donde orgulloso me miraba un día,
que era el azogue lo que yo ponía.

(CXXXVI, XLIX) (1913)

Sento me stesso, dunque, e sento l'universo: dalla riflessione filosofica alla poesia e viceversa. Se ci volesse altra prova...

In fondo, l'intelligenza della ragione resta sempre impotente per certe necessità pratiche: vivere e conoscere non giungono mai alla armonizzazione reciproca: il conoscere si limita, con Boutroux alle forme contingenti? o, con Blondel, si satura nella mia azione imminente, da noi al tempo. La coscienza e la vita si scambiano

discontinuità e durata e il mio presente è il mio atteggiamento di fronte all'avvenire immediato... tutto qui? Forse, il problema si rivelerà drammatico —e avrà una sua soluzione solo nell'ultima zona machadiana, oltre il cinismo o l'indifferenza dei popoli, nella impegnata missione della guerra...

Qui la riflessione si esaurisce.

2. Poetica e critica

Fondamentali le pagine, tormentate e insistite, sull'opera *Colección* di Moreno Villa, tanto da essere riprese nei *Complementarios* (196r-207r) e con titolo *Reflexiones sobre la lírica* (vol. III ediz. Espasa-Calpe, pp. 1.649-1.662, pubblicato in «Revista de Occidente», II, XXIV, giugno 1925, pp. 359-377) come risposta alla *Deshumanización del arte* di Ortega esemplificando sull'opera, appunto, di Moreno Villa.

Qui compare (Q.3/1, 40-58) la definizione della poesia come «expresión integral por la palabra de lo humano en el tiempo» come attività spontanea e come anticipata riflessione sul canto e motivo lirico, quasi una lirica di secondo grado. Dagli oggetti il poeta non estrae emozioni ma concetti per ordinare e strutturare emozioni, cioè secondo l'uso logico delle immagini. Le quali hanno due zone nella poesia: espressione di concetti di valore, appunto, logico ed intuizioni di valore emotivo. I simbolisti, e qui il nome formulato da Machado è Verlaine, avevano limitato o ripudiato l'uso logico contro l'«adjetivo definidor» omerico, che è quasi nucleo di una convenzione universale, asciutto nel tempo e nello spazio a riconoscere il sostantivo. La polemica di Machado con la lirica afona del suo tempo nasce dal ritrovarvi una semplice funzione combinatoria di immagini ridotte a concetti *tout court* senza l'emozione delle cose attraverso la dissoggettivizzazione del linguaggio. E allora le immagini perdono quel loro valore omogeneizzante e analitico delle intuizioni come durata, di fatto, o continuità oltre il flusso eracliteo, singolarità concreta filtro ed espressione dell'universo.

La poesia, per Machado, viene ad essere il rapporto storico tra il moto o flusso delle immagini liriche ancorato alla «tierra firme de las imágenes lógicas». In questo senso la rima è mero segno di memoria, come elemento unificante il suono-sensazione e il ricordo, l'emozione del tempo. E il valore della poesia supera l'equilibrio tra intuizione e concetto; come una contemplazione e creazione di oggetti insieme con altri soggetti, di cui il poeta è la struttura spirituale attraverso la parola, come moneta di corso, punto di convergenza del «múltiple sujeto». E l'arte diventa allora integrale, «totalmente humana», come Machado riconosce per Gerardo Diego (nella lettera del 16 ottobre 1920) o per Ramón Pérez de Ayala. Ivi, è l'emozione dell'idea, «el amor a la idea», il «divino temblor del alma, cuando trepa de idea en idea, hasta la idea platónica, allí donde la inteligencia pretende anclar en lo absoluto» (Q.7, 186). Naturalmente, la poesia si qualifica nel momento trascendentale in cui il soggetto e l'oggetto si superano vicendevolmente, appunto nell'assoluto. Secondo la poetica integrale machadiana.

GAETANO CHIAPPINI

GUIOMAR-PILAR: DAL SEGNO POETICO ALLA DONNA REALE

Su grandi scrittori, qual è stato Antonio Machado, la ricerca finisce per distinguersi in due tendenze. La prima, caratterizzata da un impulso rivolto quasi esclusivamente al ritrovamento di pagine inedite, punta piuttosto rumorosamente all'eccezionalità dell'evento e alla sua consacrazione; di segno diverso è l'altra tendenza, più incline al riserbo e alla riflessione. Essa, pur rivolgendosi a testi già pubblicati, non tralascia di scavare nella loro realtà storica; opera là, ove necessario, interventi di restauro del testo oppure si limita a suggerire nuove letture interpretative, a indicare altri campi di indagine anche sulla base di strumenti metodologici più recenti.

I Congressi, come questo di Torino, quando collegati agli anniversari, finiscono anche per presentare un resoconto degli studi condotti negli anni dalla critica, né si sottraggono al convincimento più illusorio che reale di essere approdati a conclusioni definitive. Altrettanto immaginaria anche se, almeno in termini di speranza, non preclusiva di probabilità è la notizia clamorosa di un presunto ritrovamento —da qualcuno annunciato— di manoscritti di Machado custoditi da qualche parte in contenitori (plichi, valigie, bauli?) ancora sigillati. E' bene qui ricordare, anche se di passata in quanto la materia non è del tutto attinente all'argomento che voglio trattare, la polemica nata fra i due curatori dell'edizione argentina di Losada delle opere di Antonio Machado. Si trattava, come lo ricorda anche Vittorio Bodini in un suo scritto, di Aurora de Albornoz e di Guillermo de Torre. La Albornoz, dalle pagine della rivista «Indice» accusava il de Torre di voler escludere dalle opere le innovazioni apportate dai nuovi contributi di studiosi spagnoli e internazionali. Il de Torre, al contrario, in «Insula», affermava i propri criteri selettivi e polemizzava contro le riedizioni postume. E ricordava —questo però andrebbe verificato— come lo stesso Antonio Machado avesse distrutto una poesia inedita di Bécquer, adducendo come motivazione che quel testo non avrebbe di certo accresciuto la fama del poeta andaluso.

Orientato verso il secondo tipo di ricerca qui sopra segnalato, il mio intervento a questo Convegno intende presentare un argomento che in epoche più lontane

destò anch'esso non poco scalpore e che ancora oggi si ripresenta puntualmente con tinte suggestive e leggendarie: il carteggio Machado-*Guiomar*. Di queste lettere ebbi a occuparmi negli ultimi tempi. Il volume da me curato *Lettere a Guiomar* (Anno Machadiano-Il Ponte, Firenze-Torino 1990), ancora fresco di inchiostro, rappresenta un primo risultato. A richiamare la mia attenzione su questo argomento è stata dapprima l'attrazione che provo per le lettere, soprattutto per quelle che ricevo, essendo io un cattivo corrispondente. Mi attrae il loro gioco comunicativo che consiste nel supplire l'assenza e la distanza con il contatto e la presenza generati dalla mimesi di un dialogo diretto e immediato dove però la parola può trovare lo spazio sufficiente per la riflessione e anche per una gestazione letteraria. Per quanto riguarda le lettere in questione, oltre a tutto ciò mi attrae in modo particolare la presenza di fatti storici, sociali e culturali, a volte direttamente, altre per obliquo allusi o riferiti, che si schiudono e prendono vita nell'alveo di tanta intimità. Convengo pienamente con quanto ebbe a scrivere Francisco López-Estrada nell'introduzione al libro di Pablo González Alonso *Cartas a los Machado* (Publicación de la Diputación Provincial de Sevilla, 1981), molto interessante anche se sfortunatamente poco conosciuto: «Salvar los epistolarios de la destrucción», scrive lo studioso, «darlos a conocer, ordenarlos y publicarlos en forma rigurosa es dejar un testimonio de primer orden para los historiadores de la Literatura. La carta resulta siempre un documento fidedigno, la huella directa —y más cuando está escrito por la propia mano de su autor revelando a través de la caligrafía la situación en que se encontraba cuando la redactaba— del alma del remitente, y su contenido establece la razón del enlace con el destinatario». Ancora sull'importanza degli epistolari il López-Estrada aggiunge più avanti: «Otra cuestión es que se piensa que sólo las cartas trascendentales por algún motivo merecen darse a conocer, aquellas que dan la medida de la personalidad puesta en algún trance importante. Pero no es así. Todo cuenta para establecer la historia —y más en el caso de la literaria, que es mi profesión—. Un dato menor, a veces insignificante, ayuda a establecer la cadena de los hechos, descubre como una iluminación súbita el aspecto hasta entonces oscuro de una cuestión. De ahí que importe una recomendación, la petición intrascendente de un libro, las cuatro líneas de una tarjeta, todo vale a veces para fijar la cronología, para conocer el ámbito y el grado de las amistades del escritor».

Se, come credo, nei Congressi, oltre al resoconto dei lavori effettuati è permesso annunciarne dei nuovi, ancora in gestazione, allora voglio rendere noto il mio progetto di lavoro per una seconda edizione delle lettere di Antonio Machado a Pilar de Valderrama, la loro reale destinataria. Tale progetto nasce precisamente dalla necessità di procedere in un lavoro, che pur avendolo intravisto e iniziato nella mia attuale edizione delle lettere non ero riuscito a terminare, che ordini gli scritti nella loro autenticità storica, quindi anche cronologica e filologica, per arrivare a comprendere e penetrare la dimensione vitale, quindi primaria, di quel legame amoroso. Progetto ambizioso ma necessario se si vuole procedere a un ulteriore approfondimento dell'importanza storica di quelle lettere e, allo stesso tempo, riuscire a ottenere una ricomposizione di senso, nel modo più intero possibile, di quei messaggi. Operazione destinata allo stesso tempo ad affrancare questi scritti e

la loro storia da un sensazionalismo di stampa rosa che da sempre li ha accompagnati fin dalla loro prima poco fortunata pubblicazione. Mi riferisco, ovviamente, all'edizione di Concha Espina *De Antonio Machado a su grande y secreto amor* (Lifesa, Madrid 1950). E' bene ricordare che in quel libro, uscito con il consenso della Valderrama, intima amica dell'autrice, a cui seguì un dichiarato disappunto, le lettere di Machado vennero raccolte in forma ridotta e frammentaria con un'infinità di soppressioni e alterazioni. Incorporati in una storia artificiosa nella quale *Guiomar* —qui ispiratrice irreale dei versi delle *Canciones*— soppianterà Pilar —inspiratrice e destinataria reale—, questi scritti offrono al lettore un'interpretazione ideale e ingannevole instillandogli al contempo il sospetto di trovarsi in presenza di una misteriosa quanto patetica situazione amorosa che si conclude con la morte di *Guiomar*. Di fatto, la storia e il montaggio subito dalle lettere viene a stridere con il linguaggio puro e luminoso del mittente.

Quando, prima Justina Ruiz de Conde («Antonio Machado y Guiomar», Insula 1954), poi José Luis Cano («Perdón, Madona del Pilar, si llego...», Caracola, Málaga 1960), entrambi con raffinata sensibilità, per la prima volta, portano alla luce l'esistenza di Pilar de Valderrama e la possibile coincidenza fra quel nome e quello di *Guiomar,* ebbene, senza che ciò fosse nelle intenzioni dei due studiosi, quell'alone di mistero cominciò ad accendersi di morbosità. Ogni ulteriore ricerca documentata venne disattesa e tutto stagnò in una nuova affabulazione. Soltanto nel 1981, due anni dopo la morte di Pilar de Valderrama, venne pubblicato il suo libro *Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida* (Plaza & Janés, Barcelona). Il volume contiene le 36 lettere di Antonio Machado a lei indirizzate, riprodotte in facsimile con trascrizione, sopravvissute al fuoco che distrusse tutte le altre, sicuramente numerose, del carteggio che, iniziato a partire dal 1928, anno in cui i due amici si conobbero a Segovia, si concluse nel 1936 quando Pilar, con la famiglia, espatriò in Portogallo, prima a Lisbona e poi a Estoril. Il libro è preceduto da due scritti di Jorge Guillén, entrambi belli e delicati, che fungono da introduzione dove, però, anche qui, risaltano, come nel resto della pubblicazione, delle sviste. Spiccano particolarmente alcuni errori di datazione: la data del 24 aprile 1931 viene attribuita al giorno della prima di *La Lola se va a los puertos,* quando sappiamo essere quella della *Prima Fernanda;* la morte di Antonio Machado avviene a Collioure il 22 febbraio 1939 e non «el 12 de febrero, miércoles de ceniza de 1940» come si legge a p. 17.

Contrariamente a *De Antonio Machado a su grande y secreto amor,* l'edizione della Valderrama, e altrettanto potremmo dire dell'ultima edizione apparsa in *Poesía y Prosa* (*Prosas completas,* Tomo III, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, Madrid 1989, pp. 1668-1755) che ne ricalca la trascrizione, riproduce, una per una, le 36 lettere. Se confrontate con i manoscritti depositati alla Biblioteca Nacional (Mss. 22325^{-69-79}) a partire dagli inizi degli anni 80 dopo la donazione fatta dalle figlie della poetessa Alicia e María Luz, non possono sfuggire i numerosissimi errori di trascrizione, molti dei quali già presenti nella riproduzione frammentaria della Concha Espina. Ne ho contati ben 115 segnalandoli tutti in nota al testo spagnolo della mia recente edizione *Lettere a Guiomar.*

Alcuni di questi errori procedono da un lavoro di trascrizione abborracciato: *Era*

per *Es, escribes* per *escribas* (*lettera* 4); *ahora* per *hasta* (*lettera* 7); *en esos días* per *en unos días, Hasta tanto* per *Hasta entonces* (*lettera* 9), ecc., altri, invece, sono assimilabili a quegli interventi manipolatori, anch'essi numerosi, operati dalla stessa Pilar de Valderrama con la finalità di occultare o, quanto meno, alterare la realtà. Alla *lettera* 32, per esempio, al 3.° capoverso, nel ms. si legge «Razón tienes diosa mía, cuando me dices que la República —tan deseada!—, —yo confieso haberla deseado sinceramente— nos ha defraudado un poco». Tale affermazione, per altro trascritta correttamente dalla Espina, soffre, nell'edizione della Valderrama una grossolana alterazione. La particella pronominale *nos* viene mutata in *me* «me ha defraudado un poco». Nell'ambito amoroso-passionale gli interventi manipolatori della Valderrama non si contano. Anche qui serva da esempio la cancellazione con scolorina nella *lettera* 5 del brano: «El domingo te sentí a las doce ¡tan cerca! Y tus ¿sabes? me quemaban el corazón. Y qué fuego tan delicioso viene de ti! Y en ese tercer mundo qué embriaguez, qué locura, qué orgía! Después —pero después— salí a echar la carta y a recorrer los lugares que te dije. Y luego volví a soñar contigo toda la noche. No quieres saber... El lunes no fui a clase porque después de tanto soñar, había que dormir algo. ¿Comprendes?». La soppressione di questo passo, che per la prima volta viene qui reso pubblico dopo non facili interventi di ripristino della parte mancante, occulta, oltre che una parte della situazione comunicativa riguardante l'intenzione e lo stato d'animo dello scrivente, anche le presupposte conoscenze del destinatario dello scritto, in altri casi sottintese.

Sarà soprattuto di questi interventi censori che si occuperà la mia prossima edizione che intenzionalmente intitolerò *Lettere a Pilar,* oltre dell'operazione di datazione delle lettere con cui, come ho già detto, poter arrivare all'unità di senso del loro ordine cronologico originario.

Tali occultamenti non fanno altro che risvegliare in noi, attratti da tutto ciò che viene celato e che finisce per svanire nell'universo del silenzio e del nulla, il dubbio che sul rogo acceso da Pilar de Valderrama con le lettere si sia consumato per sempre la documentazione di un dialogo d'amore, almeno quello vero. Sì, ha ragione López-Estrada nell'affermare che «Frente al miedo del español hacia las cartas de los que han dejado la vida, que las conduce al quemadero, hay que oponer el afán conservador que quiere salvar estos testigos de la vida». Se per le lettere di amore di Machado ormai è tardi per seguire questo consiglio, opportuno è, comunque, intervenire con altrettanto affanno al fine di ricostruire e salvare, fin dove è possibile, quel poco che rimane di quel dialogo e restituirlo al mondo del reale. Alla verità.

GIANCARLO DEPRETIS

ANTONIO MACHADO
MAESTRO DEL LIBREPENSAMIENTO POÉTICO

No hace falta, aquí y ahora, explicar la procedencia de la base referencial del título de mi intervención: es bien sabido, en efecto, que Juan de Mairena concebía sus clases de Retórica como ejercicios de librepensamiento: «nosotros —decía— queremos ser sofistas en el mejor sentido de la palabra, o, digámoslo más modestamente, en uno de los buenos sentidos de la palabra: queremos ser librepensadores» [1]. Debo, sin embargo, aclarar que mi reflexión de hoy se engarza con la que, bajo el título de *La nueva Retórica de A. Machado,* he expuesto en la Ponencia del Congreso Internacional que en Sevilla inauguraba el año machadiano [2]. Me ocupaba allí, primero, en categorizar la naturaleza trascendente de ese ejercicio magisterial, y en tipificar, más tarde, algunos de los recursos técnicos más importantes del mismo.

Proponía entonces la contemplación del *Mairena* no sólo ni primariamente como una crónica decantada del proceso cultural español de la Modernidad —que lo es—; ni sólo ni primariamente —aunque también lo sea— como la categorización filosófica del proceso creador de A. Machado, sino como un avance en el proceso creador mismo de don Antonio, que constituye un ejercicio de iniciación del pueblo en la Retórica al servicio de un propósito ético y social trascendente. «A la ética por la estética», dice Machado que decía Mairena adelantándose a un ilustre paisano suyo, Juan Ramón Jiménez. Uno y otro, Machado y Juan Ramón, lo habían aprendido en el krausismo [3]. Juan de Mairena va a la ética por la estética y a ésta por una nueva

[1] Sigo en mis citas la edición crítica de *Poesías Completas* y *Prosas Completas* de Antonio Machado, preparada por Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe, 1989. Utilizo las abreviaturas JM=*Juan de Mairena* y LC=*Los Complementarios,* señalando a continuación, respectivamente, el número de orden y la página. Para los poemas indico sólo el número de orden. Texto cit. en *JM,* XXV.

[2] En curso de publicaciones en las Actas del Congreso.

[3] Para el krausismo de Juan Ramón Jiménez, vid. Richard A. Cardwel, *Juan Ramón Jiménez: The Modernist Apprenticeship, 1895-1900,* Berlín, Coloquium Verlag, 1977, pp. 45 y s.; Francisco Javier Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez.* Desarrollo, contexto y sistema,

Retórica. La vieja Retórica, la del pensamiento pragmatista, burgués e individualista, conducía a la incomunicación y a la confrontación: «el *solus ipse,* dijo un día en clase de Mairena el oyente Joaquín García, es un fantasma de mala sombra». El lo afirmaba en sentido filosófico —«he de pensarlo, explicaba, como un fantasma mío que puede a su vez convertirme en un fantasma suyo»—, pero el maestro subrayaría de inmediato las consecuencias prácticas que en el orden social se derivan (*JM,* XXXVIII). Descartando esa Retórica del *solipsismo,* Mairena construye la Retórica de la comunicación, que corresponde a la heterogeneidad del ser.

Si en cada uno de nosotros late no sólo un poeta sino un conjunto de poetas, es preciso activarlos en un diálogo generador de pensamiento: «el pensamiento —afirmaba don Antonio "Desde el mirador de la guerra"— es esencialmente amoroso»; quiere decir: guiado por la palabra, motivado por la palabra, el pensamiento nace en la comunicación. De ahí que la clase de Mairena sea definida por él como «clase sin cátedra, reunión de amigos más que otra cosa», y que su método y forma básica sea el diálogo.

En los inicios de la Modernidad, un librepensador, Felipe Melanchton —a quien nuestro dogmático catecismo nacional calificaba, por cierto, de embustero: «Melanchton, aunque siempre fue embustero...», decía la coplilla —exhortaba a los jóvenes en su discurso *De corrigendis adolescentiae studiis* (Wittemberg 1518): «*sapere audete*» [...], veteres latinos colite, graeca amplexamini». La gran revolución de la Modernidad se vinculaba, no al conocimiento concreto de los contenidos de las obras de los clásicos grecolatinos, sino a la pedagogía de su estudio como adquisición de una nueva Retórica liberadora de las trabas que a las mentes imponía el método tradicional de pensamiento escolástico[4]. A mí no me parece casual, ni mucho menos, que don Antonio presente a Mairena como intensamente humanista y latinista. Pero quiero subrayar que lo que él aprecia y exalta en los clásicos son, sobre todo, técnicas de su ejercicio poético —recuérdese la «nave hueca» de Homero como forma de imagen universal genérica— y actitudes mentales de librepensamiento poético. Una cita de *Los complementarios* nos introducirá en el concepto: «Si me obligaran a elegir un poeta, elegiría a Virgilio. ¿Por sus Eglogas? No. ¿Por sus *Geórgicas*? No. ¿Por su *Eneida*?, No. Porque dio asilo en sus poemas a muchos versos bellos de otros poetas, sin tomarse el trabajo de desfigurarlos. Porque quiso destruir su *Eneida,* tan maravillosa. Por su gran amor a la naturaleza. Por su gran amor a los libros» (*LC,* 1.169). Si las dos últimas razones apuntan, en definitiva, a la superación de la tensión entre arte y vida, entre lo espontáneo y lo culto, etc., esclavizando la palabra, asfixia el pensamiento hasta dejarlo muerto: rescatando de los predios acotados de cada autor sus versos, o, en dirección activa, aceptando hasta el sacrificio supremo de su existencia, se ensalza, desde luego, la autonomía de la obra respecto de su creador, pero, más allá de esto y en última instancia, la liberación de la palabra creadora respecto de su plasmación literaria.

Salamanca, Universidad, pp. 211-218. Sobre las raíces krausistas de la poética de Antonio Machado, Vid. Fernando Lázaro Carreter, «Antonio Machado. Claves de su poética», en el libro del mismo autor *De poética y poéticas,* Madrid, Cátedra, 1990, pp. 171-179.

[4] Vid. Francisco Rico, *Nebrija frente a los bárbaros,* Salamanca, Universidad, 1978.

En esta línea privilegia Mairena una literatura hablada sobre la escrita, lamenta que «cada día se escriba peor, en una prosa fría, sin gracia, aunque no exenta de corrección», y dicta esta norma básica: «lo importante es hablar bien, con viveza, lógica y gracia; lo demás se os dará por añadidura». Resulta bien significativo, por cierto, que tras el paradójico dialoguillo de Agamenón y su porquero, tal consejo inaugure el discurso maireniano. La verdad es que retorna incesante, a cada paso, en el libro, como si fuera —como que es—, uno de sus principales vectores de fuerza: «Yo nunca os aconsejaré que escribáis nada —dice en el fragmento XLVIII—, porque lo importante es hablar y decir a nuestro vecino lo que sentimos y pensamos. Escribir, en cambio, es ya la infracción de una norma natural y un pecado contra la naturaleza de nuestro espíritu. Pero si dais en escritores, sed meros taquígrafos de un pensamiento hablado» (*JM,* XLVIII).

¿Por qué —podemos preguntarnos— escribir es un pecado contra la naturaleza del espíritu? Creo que la respuesta machadiana es múltiple. En primer lugar, porque el espíritu —su expresión, el pensamiento— vive y fluctúa como el río de Heráclito; fijarlo en un escrito equivale a congelarlo. De ahí que la solución menos mala sea escribir como taquígrafos del constantemente mudable pensamiento. Si a ello se añaden las exigencias específicas que plantea la activación del principio de la heterogeneidad del ser, esto es, si se trata de dar curso expresivo a las voces de los «otros yo», la dificultad crece de punto (por eso Mairena intentaba, en la comedia apócrifa *La visita del duelo,* ensayar una nueva técnica de diálogo en el que la disposición de las palabras siguiera la fluctuación del pensamiento en su doble vertiente de reflexión íntima y comunicación externa: «Salud, señora, para encomendarla a Dios y qué buen ver tiene todavía esta señora» (*JM,* XXVIII).

Y no se agota ahí la motivación de la resistencia de don Antonio a la fijación de la escritura literaria. Juan Ramón Jiménez —con quien, conviene no olvidarlo, don Antonio compartió años decisivos de configuración de su estética— abogaba por una escritura literaria hablada y eso como un mal menor, ya que el poeta, en puridad, no debiera escribir, expresar lo que de suyo es inefable. Y establecía a partir de ahí una fecunda antinomia teórica entre poesía y literatura: la literatura acota el mundo de lo desconocido; la literatura es un «estado de cultura», la poesía un estado de gracia; la literatura es discurso dirigido a la razón, la poesía es canto dirigido al alma; la literatura es traducción, imitación, copia, en tanto que la poesía es esencia; la literatura, en fin y por no alargar la serie, requiere un código, mientras que la poesía es abierta y se potencia quebrantando códigos...[5]

Resulta bien fácil, sin forzar interpretaciones ni prestidigitar textos, recordar paralelos lugares machadianos. Y nada tiene de extraño por cuanto uno y otro entroncan en y derivan del gran núcleo de la modernidad literaria. Si la modernidad histórica arrancaba de aquel decisivo «atreverse a saber», la específicamente literaria, emparentada en el espíritu con aquélla, se inicia en el momento —crisis de finales del XVIII— en que, resquebrajada la fe en la capacidad de trascendencia del discurso racional, la poesía, para decirlo con frase bien conocida de Marcel Raymond, «tiende

[5] Cf. Blasco Pascual, *op. cit.*, pp. 276-283.

a convertirse en una ética o en no sé qué instrumento de conocimiento metafísico» para volver a captar las potencias oscuras y superar el dualismo del yo y el universo así como las fragmentaciones interiores del espíritu individual[6]. La gran obsesión a partir de ese momento sería por distintos caminos y en modos diversos y hasta contrapuestos —de Víctor Hugo a Baudelaire, a Verlaine, a Mallarmé, a la marginalidad de Rimbaud— facilitar la liberación de la palabra, en la conciencia de que, liberada, la palabra generará una *videncia* siempre nueva.

Esto —la producción de una videncia en la intuición— es lo que desde el inicio de su andadura literaria preocupaba a don Antonio. Cuando, llevando el proceso de liberación a sus extremos, las vanguardias, desbrozando el camino al ejercicio de la pureza formal o del puro formalismo, trituran todo lo anecdótico y descartan la presencia de lo humano para crear de nuevo —«hacer un poema como la naturaleza hace un árbol», decía V. Huidobro—, don Antonio anota en su cuaderno (1920): «Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era exactamente mi parecer de hace veinte años. En mi composición «Los cantos de los niños» escrita el año 98 (publicada, después en *Soledades*) se proclama el derecho de la lírica a *contar* la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico. Coincidía yo anticipadamente con la estética novísima. Pero la coincidencia de mi propósito de entonces no iba más allá de esta abolición de lo anecdótico. Dista mucho de estos poetas que pretenden manejar las imágenes puras (¿limpias de concepto? y también de emoción)... (*LC,* 1.207). (Don Antonio, digámoslo de paso, atina certero a ver en los creacionistas «un juego arbitrario de conceptos» —aprendidos en el que él llama en otro lugar «el mal Góngora»—, pero no de intuiciones que son las que a él le interesan y que están estrechamente relacionadas con la emoción, fuente de la lírica).

No hay aquí espacio para analizar los textos paralelos que Juan Ramón y A. Machado escriben, aquél sobre *Soledades* y don Antonio sobre *Arias tristes*[7]. En ellos, como en un juego de espejos, se perfila la base de esa estética antiliteraria de la poesía. Uno y otro, evocando el precepto moderno de Juan de Valdés, de escribir como se habla, creían en la preeminencia estética de ese registro sobre el registro pautado de la escritura literaria y, convencidos de que en el pueblo se habla la lengua viva, se proponen como tarea indispensable penetrar en el frondoso bosque de lo popular, talando y podando excrecencias hasta rescatar la fecunda pureza de lo sencillo. Podríamos recordar, por ejemplo, las *Notas* de Juan Ramón Jiménez a la *Segunda Antología Poética* sobre lo popular, lo sencillo y espontáneo, y lo perfecto[8], y evocar, a la par, las muchas páginas que don Antonio dedica a los lugares comunes, las frases populares y el verdadero folclore. Quisiera, sin embargo, reclamar la

---

[6] Marcel Raymond, *De Baudelaire al Surrealismo* (1933), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 9-16.

[7] Pueden verse en Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas,* Madrid, Guadarrama, 1980, pp. 317-320 y 331-334.

[8] Madrid, Espasa-Calpe, 1959, pp. 321-325.

atención sobre las dos citas, de Virgilio y de Dante, que abren el cuaderno de *Los Complementarios:* «Candidior postquam tondenti barba cadebat»[9]. Prematuramente avejentado en la realidad, don Antonio se consideró pronto viejo, pero la referencia al envejecimiento apunta al tiempo invertido en el logro estético, que adviene, diríamos, cuando en el oficio literario «se peinan canas», o, como decía Virgilio «cuando se afeita una barba ya blanca»: en suma, cuando se han agotado muchas horas en el trabajo de escritura para lograr liberar la palabra poética. De hecho, la misma cita virgiliana retorna otro par de veces en textos referidos a la Poética y claramente vinculados a ese concepto de liberación de la energía en la palabra poética. Así, por ejemplo, en el titulado «Sobre poesía», que analiza la necesidad de mantener imágenes genéricas —«la nave hueca» de Homero, por ejemplo— como cañamazo lógico, dice: «Lo inmediato psíquico, la intuición, cuya expresión tienta al poeta lírico de todos los tiempos, es algo ciertamente singular, que vaga, azorado, mientras no encuentre un cuadro lógico en nuestro espíritu donde inscribirse». Prescindir de ellas sería exceso juvenil: «No pretendamos ser más originales de lo que somos, ni demasiado niños, candidior postquam tondenti barba cadebat» (*LC,* 1.278 y s.).

¿Pura referencia a la madurez de juicio que dan los años? No lo creo. Volvamos a Virgilio. Estamos en la Egloga I y asistimos al diálogo de Títiro con Melibeo cuando lo ha abandonado Galatea. Exalta Títiro la grandeza de Roma, ciudad que acaba de visitar maravillado, y su compañero le pregunta cuál ha sido el extraordinario motivo que allá le ha conducido. Y Títiro: «Libertas, quae sera, tamen respexit inertem,/candidior postquam tondenti barba cadebat». Lo que viene a decir: «La causa fue la libertad, que, aunque tardía, se dignó mirarme sin hacer yo nada, cuando ya mi barba caía más blanca al afeitarme».

Y esto encuentra su complemento de confirmación en la cita de Dante. Camina por el Infierno y ha llegado a esa zona nebulosa en que están los sodomitas. Entre ellos, Micer Brunetto Latini, autor de la famosa enciclopedia medieval de saberes, *Il tesoro*, el cual lo reconoce. Le gustaría al peregrino, deudor como se reconoce de sus múltiples saberes para llegar a la liberación del espíritu[10], detenerse a conversar con él, pero no es posible. Al despedirse, Brunetto le recomienda su *Tesoro,* en el cual vive, dice, su espíritu (vv. 119 y s.). *Los Complementarios* vendrían a ser, según eso, el *Tesoro* machadiano, punto de partida en el propósito de trascendencia por medio de la palabra.

Hay, pues, un trabajo previo, una tarea de manipulación —«y no se tomen estas palabras, advierte Machado (*LC,* 1.188) como precepto de habilidad efectista»— de tocar y retocar el poema hasta que se active la libertad y brote la rosa, «candidior postquam tondenti barba cadebat». Ni en Juan Ramón ni en Machado significa

---

[9] Egloga I, 28. En un par de ocasiones, por evidentes «lapsus calami», don Antonio escribe *tondendi,* que aquí (p. 1.151) corrijo.

[10] En el breve coloquio con Micer Brunetto, el poeta le confiesa, en efecto: «...che'n la mente m'è fitta, e or m'accora,/la cara e buona imagine paterna/di voi, quando nel mondo ad ora/*m' insegnavate come l'om s'eterna*» *Infierno,* XV, pp. 82-84.

trabajo de aurífice[11]. Si don Antonio quería dejar su verso «como deja el capitán su espada:/famosa por la mano viril que la blandiera,/no por el docto oficio de forjador preciada»[12], Juan Ramón, que al final de su vida pensaba, incluso, en volver en prosa toda su creación lírica, escribe en uno de sus papeles inéditos: «Forjadores de espadas/esa no es la palabra,/aquí está la palabra:/esencia, no sustancia»[13].

Sentado el principio, tan moderno, de que el objetivo de la poesía es generar un pensamiento intuitivo, don Antonio enseña, teórica y prácticamente, el método de producción de ese pensar: «Pensar: borrar primero, para pintar después./Y quien borrar no sabe, camina en cuatro pies» (*LC,* 1.193). No lo interpretemos sólo en el sentido de la norma del Arte poética horaciana —«Saepe stylum vertas»— porque, poco antes, en *Los Complementarios* ha dicho: «Pensar, vaciar el huevo/universal, sorberlo hasta el vacío,/para pensarlo nuevo/lleno de sombra, desustanciado, frío» (S. XXXVII, IV). Ya sabemos que se trata de la trasposición poética de la teoría física de Demócrito de Abdera, pero la norma significada es clara: cuestionar, desde el escepticismo, la semántica fijada en la convención vulgar o en la establecida por la tradición literaria. Pero ¿qué hacer a partir de ese momento? La norma machadiana ulterior no resulta menos paradójica o, para decirlo a tono, gedeónica: «Para pensar —dice— es preciso evitar dos escollos: lo visto y lo soñado». Conviene precisar que don Antonio no descarta en el proceso creador la presencia de un referente objetivo: una figura, un paisaje, una historia. Así, en el apunte «Poética figurativa» dice: «¿Pintar de memoria? Desatino. Ningún pintor lo ha hecho. ¿Pintar del natural? Menos aún. El modelo es necesario. ¿Para copiarlo? No. Para pensar en él» (*LC,* 1.281). Lo que podemos traducir es un proceso de decantación: de la naturaleza, el modelo; del modelo, el pensamiento del mismo. Y si esto vale para la figuración descriptiva, algo semejante se establece para la figuración narrativa: «Canto y cuento es la poesía./Se canta una viva historia/cantando su melodía» (*LC,* 1.169). No se niega la historia, pero se la flexibiliza como base del canto, mientras que, paradójicamente, lo que se cuenta no es su anécdota sino su valor de sentimiento, su melodía. El ejemplo que el propio Machado aduce en *Los Complementarios* vale por muchas páginas de explicación: «*Salió don Lope de casa/cuando la tarde caía...*»./Ya basta, cese la historia,/cuente su melancolía (S. XXXII, III). El procedimiento de decantación se proyecta aquí hacia el desplazamiento de la función semántica: se canta lo que habría que contar; se cuenta lo que habría que cantar.

Si lo vivo real o el vivir constituyen un escollo inventado —como un Escila— que en el ejercicio de creación poética hay que evitar, aprovechándolo mediante su desplazamiento, otro tanto ocurre con la Caribdis del sueño. «Cuando el sueño nos pone en trance de recordar —dice don Antonio—, acuden a nuestra mente hechos

---

[11] Ambos coincidían en que el logro de lo supremo en el arte —lo *natural*— es fruto de una «afanosa búsqueda». Así lo explica don Antonio, citando, precisamente, los versos de J.R.J. —«No le toques ya más,/que así es la rosa»— de «El poema», que abre el libro *Piedra y cielo,* en JM, XLVIII.

[12] XCVII, «Retrato», en *Campos de Castilla.*

[13] Vid. mi artículo «La forja poética de Juan Ramón», *PSA* CCLXII (1978), pp. 1-35, y mi «Prólogo» a la ed. crítica de *Eternidades,* Madrid, Taurus, 1982, pp. 30-36.

que se componen con gran coherencia en forma de recuerdos, a veces se recuerdan otros sueños» (*LC,* 1.164). Pues bien, el desplazamiento de lo visto o vivido hacia la abstracción, y de lo soñado hacia lo vivido o visto, conforma el lugar propio de la poesía: «Entre el vivir y el soñar hay una tercera cosa:/adivínala» (ibid.); «Entre el vivir y el soñar/está lo que más importa» (S. XXXIV). Puede afirmarse, creo, que este esquema de ejercicio de libertad de pensamiento en el acto de creación poética es un común denominador de toda la teoría machadiana. Varía, sin embargo, su concreción. Basta, por ejemplo, pensar en el cambio de actitud frente a la impronta bergsoniana: «La filosofía de Bergson —dice a la altura de 1917— será el herbario de la flora simbolista... Verlaine fue el poeta bergsoniano: [Su precepto]. De la musique avant toute chose... Suena a música vieja...» (*LC,* 1.194). Por entonces don Antonio piensa ya que la anulación de lo inmediato psíquico (otro ejercicio de liberación) para crear la realidad de segundo término, el objeto intelectual, tiene su grandeza y su encanto... ¿Por qué hemos renunciado —y yo el primero— durante tanto tiempo a esta suprema dignidad» (ibid.). Claro que la radicalidad de cambio se atenúa con lo que él mismo llamará el «bordón» de Mairena, un «Sin embargo...» que al final de cada ensayo deja abierta la posibilidad de pensar que puede no ser así. De lo que no duda ya es de que «con la palabra se hace música, pintura y mil cosas más; pero sobre todo se habla... una verdad de Perogrullo que comenzábamos a olvidar» [14].

La dimensión de habla de la poesía no viene postulada «ab extrínseco» por una exigencia o voluntad ética —la que después desarrolla Mairena— sino por el hecho de que «el sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo exterior. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos (*LC,* 1.310)». El sentimiento no es, pues, mío, sino nuestro y mucho menos mía es la lengua con que lo expreso, porque esa sí que es antes de los otros, de *los otros yo.*

En paralelo con toda esa serie de antinomias que jalonan la poética machadiana y que, en su propia tensión, apuntan hacia una salida, casi siempre paradójica, de liberación, se establecen también las *antinomias de la lengua,* concebida como material con que el poeta opera: a) necesita el poeta expresar lo individual íntimo, pero sobre la lengua pasa una larga tradición semántica homogeneizadora; b) es la lengua moneda de curso corriente y ha de servir para convertirse en joya; c) el aurífice puede lograr eso fundiendo la moneda, pero el poeta no puede destruir la palabra ni la estructura lingüística (*LC,* 1.314 y s.). ¿Cómo resolver esa compleja antinomia? Para responder a esta pregunta necesitamos dar un pequeño rodeo.

Recordemos las «Coplas mundanas» incluidas en la sección «Varia» de *Soledades, Galerías y otros poemas:* «Poeta ayer, hoy triste y pobre/filósofo trasnochado/tengo en monedas de cobre/el oro de ayer cambiado». Con frecuencia se han interpretado estos versos en clave de oficio o modo sucesivo de escritura poética: a una etapa de lenguaje lírico de oro —digamos, el de la brillantez modernista— sigue otra de lenguaje más bien prosista o coloquial. Con independencia de que la temprana fecha

[14] «El Simbolismo» (1922), en *Prosas Completas,* p. 1.638.

de composición (1907) no autoriza tal lectura, ésta ignora la peculiar ley machadiana del tiempo poético, que no es el tiempo del reloj o de la historia sino el de la vivencia interiorizada del espíritu[15]. El Machado simbolista que escribía esas «Coplas mundanas» no mentía al hablar de un ayer de oro y un hoy de cobre, porque —y a esto iba— el ayer y el hoy no son momentos de una cronología objetiva, sino tiempos simultáneos del espíritu subjetivo. Como en una lanzadera, la escritura poética de don Antonio va del oro al cobre; es, para decirlo con un calificativo de su gusto, *centáurica* o, si se me permite acuñar un nuevo término, *cupriaurina.*

Se entiende así que, a pesar de su aversión a la literatura barroca —por generar metaforismo conceptual (homogeneizador) y no intuiciones (subjetivas)—, el soneto de Góngora ante la tumba del Greco —«Esta forma elegante, oh peregrino,/de pórfido luciente dura llave,/el pincel niega al mundo más suave/que dio espíritu al leño, vida al lino...»— le haga exclamar: «Es quizás lo más sabio de la lengua española. La palabra pinta y la sintaxis dibuja. ¡Ah maravilla!» (*LC,* 1.155). *Sabiduría de la lengua.* Es la que rige la tarea machadiana en el ejercicio creador del librepensamiento poético. No es la suya, por supuesto, una manera gongorina, ni le seduce, como a Don Luis y, como en cierta manera, a su hermano Manuel, la idea de que la poesía sea más pintura que poesía. (Como tampoco —recordémoslo y no hacía falta que él lo advirtiera en el «Prólogo» a la edición de *Soledades* (1917)[16]— le seducía la idea de que fuera más música). La paleta machadiana es corta y discreta, como mate y callada es su gama tímbrica. «Ni mármol duro y eterno/ni música ni pintura/sino palabra en el tiempo». Pero el esquema del elogio a Góngora vale. En ese ir y venir de los desplazamientos semánticos de lo visto a lo soñado, en la oscilación entre lo subjetivo y lo colectivo, en el maridaje entre canto y cuento, la sintaxis configura, en Antonio Machado, un dibujo que constituye el soporte lógico de referencia —recuérdese la imagen genérica de la nave homérica—, pero que, al mismo tiempo, en su propia elemental fijeza se convierte en un polo dinámico de tensión, por el contraste de lo que las palabras van pintando —esto es, transfigurando— sobre él: el cobre que se vuelve oro.

Acaso lo primero que llama la atención —y es el primer logro— en la poesía de don Antonio, sea el tono. No ha afinado mucho la teoría crítica los instrumentos de categorización de ese fenómeno que no es mero revestimiento sino molde matriz

---

[15] Lázaro Carreter explica este procedimiento sobre la pauta del primer poema de *Soledades,* «El viajero». Allí evoca el poeta Machado a su hermano Joaquín a su retorno de América, adonde había emigrado a raíz de la muerte del padre. En la historia real, Antonio tenía veinte años en el momento de la partida, y el hermano cuenta, a su regreso, veinticinco o veintiséis años. Pues bien, en la composición, el poeta recuerda aquélla como un «sueño infantil» y ve al mozo que retorna con «las sienes plateadas» y «un gris mechón sobre la angosta frente». Es la diferencia entre el tiempo real y el tiempo percibido en el espíritu (Art. cit., pp. 173-175). El propio don Antonio explica en una «Nota» de *Los Complementarios:* «Todo cuanto dice M. Proust sobre la memoria y las intermitencias del corazón está en mi "Elegía de un madrigal", publicada en 1907 en *Soledades, Galerías y otros poemas* (Pueyo) y escrita mucho antes: "Quiere el poeta recordar a solas..."» (p. 1.284).

[16] En *Prosas Completas,* pp. 1.592 y s.

estético y que es, por lo demás, tan perceptible. «El tono lo da la lengua:/ni más alto ni más bajo;/sólo acompáñate de ella», dice don Antonio (XLVIII). Es verdad y en seguida comprobaremos cuán verdad es en su caso. Pero antes de analizar el principio, habría que precisarlo. Porque el tono, desde luego, lo da la lengua, pero viene previamente condicionado por una elección del alma. El mismo lo reconoce: «Crea el alma sus riberas,/montes de ceniza y plomo,/sotillos de primavera» (CLIV, XVI, 3). Esa concreta elección de espacio espiritual es la que impone, en este caso, un registro tonal de austeridad y sencillez. Se comprende entonces perfectamente que entre sus poetas declare como primero a Gonzalo de Berceo; le seduce, lógicamente, en armonía de espíritu, «su verso dulce y grave» y también que el buen clérigo riojano «copiando historias viejas, nos dice su dictado,/mientras le sale afuera la luz del corazón».

Si Berceo, aun utilizando —no lo perdamos de vista— una gran cantidad de materia culta y un molde estrófico igualmente culto, declaraba como intención «fer una prosa en roman paladino en qual suele el pueblo fablar con su vezino», Machado, que retorna a los autores antiguos en línea de modernidad[17], confesará: «Nunca perseguí la gloria/ni dejar en la memoria/de los hombres mi canción;/yo amo los mundos sutiles/ingrávidos y gentiles/como pompas de jabón./Me gusta verlos pintarse/de sol y grana, volar/bajo el cielo azul, temblar/súbitamente y quebrarse» (CXXXVI, I). Lejos de todo fetichismo formal, de toda tarea de orfebre, la lengua es para Machado mero instrumento —compañía— que no ha de atraer la atención sobre sí, que ha de pasar desapercibida como forma expresiva, hasta el punto de que sus concreciones imaginativas no han de tener ni valor estable. Han de ser pompas de jabón, que cumplan su función estética alumbrando y temblando un momento para, de inmediato, disiparse.

Y así ocurre en la práctica de sus poemas. Unos mismos elementos —de referencia estética o de configuración expresiva— cambian continuamente de función o de sentido. Recordemos, por ejemplo, el poema (XCIV) de *Soledades:*

En medio de la plaza y sobre tosca piedra,
el agua brota y brota. En el cercano huerto
eleva, tras el muro ceñido por la hiedra,
alto ciprés la mancha de su ramaje yerto.

La tarde está cayendo frente a los caserones
de la ancha plaza, en sueños. Relucen las vidrieras
con ecos mortecinos de sol. En los balcones
hay formas que parecen confusas calaveras.

[17] Recuérdese que Azorín señala como característico de la Generación del 98 el intento de «resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana)...», «La Generación de 1898», en *Clásicos Modernos,* Obras completas, II, Madrid, 1947, p. 914.

La calma es infinita en la desierta plaza,
donde pasea el alma su traza de alma en pena.
El agua brota y brota en la marmórea taza.
En todo el aire en sombra no más que el agua suena.

Poco tiempo después, aunque en la compilación figure antes, en el número XXXII de *Soledades* hallamos los mismos elementos —la plaza en sombra, la fuente de piedra, pero todo ha cambiado: la fuente no mana y «en la marmórea taza/reposa el agua muerta». Y todavía más adelante, en «La Noria», hallaremos una tercera modulación: «Soñaba la mula,/pobre mula vieja/al compás de sombra/que en el agua suena». ¿Ideas recurrentes? En estos casos, no. Nos encontramos, en efecto, con una serie de elementos recurrentes, manipulados con una libertad absoluta. Se trata, en definitiva, de una liberación del valor estético para no limitarlo, en la fijación de correlación, con una imagen o una fórmula concreta.

Volvamos brevemente al campo acotado por el alma machadiana: «montes de ceniza y plomo/sotillos de primavera». Es un ámbito de austeridad. En este punto bien pudieran considerarse las «Soledades a un maestro» como manifiesto paradigmático: «No es profesor de energía/...//sino de melancolía.../De su raza vieja/*tiene la palabra corta*/honda la sentencia.//En su claro verso/se canta y medita/*sin grito ni ceño.*//Sus cantares llevan/*agua de remanso*/que parece quieta,/y que no lo está/mas no tiene prisa/por ir a la mar» (CLXIV, XIII).

Tono medio, de coloquio reflexivo y tempo lento. Y todo ello, con vestido igualmente austero: «La rima verbal y pobre/y temporal es lo rico» (CLXIV, XVI, 7). Si, según esto, «...la mejor poesía/se canta en el tono del/cuento de la buena pipa» (S. XXXII, II), era lógico que don Antonio tomara como patrón el romancero, que cuenta cantando. No estoy pensando en el «Alvargonzález». Creo mucho más fecunda la presencia del paradigma en lo que él mismo, aconsejando superar el calco, llamaba «cantar de niñas»: «Del romance castellano/no busques la sal castiza;/mejor que romance viejo,/poeta, cantar de niñas» (CLXI, 79).

Ese cantar tiene sus estereotipos lingüísticos y de ellos parte don Antonio para liberar la energía que contienen. No exagera, por eso, cuando afirma: «Del pretérito imperfecto/brotó el romance en Castilla» (S. XXXII, IV). Presente en tiempo pasado, ese tiempo verbal actualiza lo ido y tira de lo soñado hacia el ámbito de lo real. Pero, por virtud de la magia de la palabra, también el adjetivo y el nombre, en los que parecería remansarse, intemporal, el agua que en la acción del verbo fluye discursiva, se convierten en «accidentes del verbo/en la gramática lírica». Baste un solo ejemplo, éste de *Galerías:* «Húmedo está bajo el laurel el banco/de verdinosa piedra;/lavó la lluvia sobre el muro blanco/las *empolvadas* hojas de la hiedra» (XCI). No es el verbo de acción —lavó— el que nos da el fluir del tiempo; lo que inserta la palabra en el tiempo y convierte mágicamente al tiempo en protagonista del poema es su adjetivación: ese *verdinosa* que, aplicado a piedra, nos da la presencia de muchos años transcurridos, y, en un plano más inmediato, ese «*empolvadas* hojas de la hiedra», que nos indica que hemos pasado del verano al otoño. No

se cuenta más que lo indispensable, pero cómo canta la melancolía: «¿Será cierto que os vais, sombras gentiles,/huyendo entre los árboles de oro?».

Habría que añadir aquí una larga serie de análisis de los procedimientos técnicos de Machado. «El arte es artificio», decía Juan Ramón: sólo el artificio puede conseguir la creación de una rosa artísticamente viva. Y don Antonio: «¿Mas el arte? Es puro juego/que es igual a pura vida,/que es igual a puro fuego./Veréis el ascua encendida» (CLXI, XCIX).

No sé si la etopeya que de Antonio Machado traza Rubén Darío en su «Oración por Antonio Machado» es exacta. No sé, en efecto, si «cuando hablaba tenía un dejo/de timidez y de altivez». Pero creo, en cambio, que pocos calaron como Rubén en el secreto de la poética machadiana que él cifra en constantes antinomias: «Era luminoso y profundo/como era hombre de buena fe./Fuera pastor de mil leones,/y de corderos a la vez». Merece destacarse, entre esas antinomias, la última: «Las maravillas de la vida/y del amor y del placer/cantaba en versos profundos/*cuyo secreto era de él*». De nuevo el romancero y el «Infante Arnaldos»: «yo no digo mi canción/sino a quien conmigo va». Para captar el secreto de don Antonio hay que ir con él, entrar en su juego de espejos: leer de frente y de sesgo; analizar, en detalle y con escrúpulo, la forma de los versos para captar en ella el meollo. En definitiva, la cumplida lectura machadiana requiere una dura ascesis para aprender a liberar de sus versos, en apariencia tan sencillos, la esencia de pensamiento poético. Cuando uno se decide a hacerlo, enriquece su propia libertad de espíritu. Y así se cierra el círculo, devolviéndonos la estética a la ética.

VICTOR GARCIA DE LA CONCHA

EL MILAGRO DEL LAGO TIBERÍADES Y NARCISO CONFUNDIDO

Para establecer la estructura del modelo ideológico de Antonio Machado tal vez tengamos que superar la tentación de tildar de contingente lo que pudiera ser arbitrario y significativo. Si elegimos este camino será preciso convertir los supuestos en interrogantes. ¿Por qué Antonio Machado practica la forma poética de expresión y necesita a Abel Martín para realizar su correlato en lenguaje teórico? De entrada estamos contraponiendo dos prácticas discursivas que desde finales del Romanticismo se habían ido cargando de significado: la poesía y la prosa. La poesía, cada vez más, tenía un objetivo básico que a Machado no le había pasado desapercibido: crear un espacio expresivo para el ser esencial. En sus comentarios sobre *Imagen,* de Gerardo Diego, nos dice: «La lírica estaba enferma de subjetividad. Había pretendido expresar lo inmediato psíquico, el fluir de la conciencia individual, lo anterior al lenguaje, al pensamiento conceptual y a la construcción imaginativa... con el solo propósito de remediar el caos anterior a la conciencia clara, informada por la representación y el concepto»[1]. ¿Cómo hemos de interpretar esta recuperación del ámbito proscrito del «entendimiento kantiano»? ¿Ha variado el propósito de lo poético con esta definición de la objetividad lírica? Todo parece indicar que no. A lo sumo podemos constatar la incidencia del pensamiento vitalista modificando la antigua concepción del ser —y simultáneamente un anuncio del compromiso poético con la vida ya que la Generación del 27 expresaría embrionariamente como problemática en los conflictos realidad/deseo, lo angelical/el mundo, las normas sociales/los sentimientos (García Lorca) o la realidad monstruosa/la vida armónica con sentido de *Hijos de la Ira.* Para Machado, la tarea consistirá ahora en crear un nuevo ámbito expresivo para ese nuevo ser, no menos desglosado que el anterior en dos instancias claramente diferenciadas: la de la esencia y la de la existencia. Sólo que ahora tales instancias están condenadas a fundirse y no sólo a complementarse. Y al mismo tiempo el espejo roto nos impide obtener una sola imagen. El yo dividido se compromete en la búsqueda de

[1] Ferreres, Rafael, *Verlaine y los modernistas españoles.* Madrid, Editorial Gredos, 1975, p. 133.

la identidad y la materia poética resultante será una tentativa. Compromiso que, como a Juan Carlos Rodríguez[2], nos recuerda tanto al establecido por la burguesía ante la realidad social de la 2.ª República y de la Guerra Civil.

Una poética del acto necesitará plasmar lo subjetivo en lo objetivo, la mismidad en la alteridad, el espacio en el tiempo, lo permanente en lo instantáneo, la conciencia en la autocontemplación que pueda salvarla del cambio, de la mutabilidad en la que se hace y se deshace en el continuo devenir. He aquí la confusión de Narciso: no puede enamorarse de su rostro porque al mirarlo descubre en él un ser no contemplado, sino contemplante, un ser que no es amado, sino amante. Una imagen que sólo se realiza como conciencia porque se reconoce en el acto. La esencia del ser de Machado será palabra en el tiempo, voz dinámica, devenir poético: mirada para la conciencia de los otros. Su conciencia, para realizarse, tendrá que hacerlo a través de otro que la transforme en objetiva. Así, Abel Martín es el rostro enajenado de Narciso, el constructor de una teoría implícita en la necesidad que lo hizo nacer. Es el personaje creado por una mente que debe pensar a través de otro para reconocer su propio pensamiento, la imagen que necesita: «*el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo*». Ahora comprendemos por qué la lírica de Machado ha de llenarse de objetividad y por qué las reflexiones en prosa sobre Martín van acompañadas por los poemas.

Efectivamente, la poesía es voz dinámica. El mismo Machado nos lo indica: «Despertar, cantores:/acaben los ecos,/empiecen las voces». Pero llegamos más allá en la interpretación cuando reparamos en lo que el sueño simboliza para el autor. Vida y sueño se contraponen en su poesía de especial manera. La vida es existencia, pero el sueño es representación. Cuando ambos se unen en el despertar aparece un instante privilegiado: la autoconciencia de una verdad intensa que antes había pasado desapercibida. Así lo vemos en Alvargonzález: «Soñando está con sus hijos,/que sus hijos lo apuñalan;/y cuando despierta mira/que es cierto lo que soñaba». La tercera cosa existente entre el vivir y el soñar se muestra, sin embargo, escurridiza ante los misterios supremos: «Anoche soñé que veía/a Dios y que a Dios hablaba/y soñé que Dios me oía/después soñé que soñaba».

Poética del acto. Esencia en la existencia. Despertar como realización del sueño en la vida. Las categorías parecen derivarse unas de otras con coherencia, en planos contrapuestos que se implican y se interrelacionan. Hemos visto que era justo la misma relación entre lo subjetivo y lo objetivo, los valores que Machado expresa en la oposición de «tu verdad» frente a «la verdad» —a la que, todo sea dicho, se ha de llegar en compañía: «y ven conmigo a buscarla»— o la misma entre el yo fundamental y el tú esencial. Vitalismo instalado en una base fenomenológica en la que se recupera el entendimiento, pero en la que prima la acción porque «el ente de razón está huero» si lo consideramos de forma aislada.

Comprender ahora el erotismo machadiano, su trascendencia y significado preciso es fácil. Lógico es que se demarque como vía hacia la conciencia, como

---

[2] Rodríguez, Juan Carlos, *La Norma Literaria*. Diputación Provincial de Granada, 1984, pp. 215-271.

condición previa o necesidad en detrimento de la finalidad unitiva que Abel Martín *critica de los místicos*. Por eso, en dependencia con las categorías básicas anteriormente descritas se articulan los conceptos que estructuran el poema: amor, alteridad/ausencia, soledad; transparencia/opacidad; descubrimiento/ocultación, etc. El poema habla solo:

«¡Oh soledad, mi sola compañía,
oh musa del portento, que el vocablo
diste a mi voz que nunca te pedía!,
responde a mi pregunta: *¿con quién hablo?*

Ausente de ruidosa mascarada,
divierto mi tristeza sin amigo,
contigo, dueña de la faz velada,
siempre velada al dialogar conmigo.

Hoy pienso: éste que soy será quien sea;
no es ya mi grave enigma este semblante
que en el íntimo espejo se recrea,
sino el misterio de tu voz amante.
Descúbreme tu rostro, que yo vea
fijos en mí tus ojos de diamante».

Estos conceptos se van desglosando constantemente en su obra. A veces justifican incluso la manera de entender la retórica. La importancia del acto, del dinamismo como mutabilidad esencial del ser convierte al verbo en palabra privilegiada de la que se derivan los accidentes:

La rima verbal y pobre,
y temporal, es la rica.
El adjetivo y el nombre,
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica,
del Hoy que será Mañana,
del Ayer que es Todavía».

o bien en:

«Toda la imaginería
que no ha brotado del río,
barata bisutería».

En definitiva, intentando cerrar este apresurado repaso de las claves poéticas del autor convertidas en lenguaje en su poesía, nos vemos obligados a acudir al milagro de Jesucristo caminando sobre las aguas del lago Tiberíades para dimensionar

debidamente esta poética del acto al definirse como concepción general de la vida. Acudimos así a un lugar común en la obra machadiana, pero cuyo interés aún no se agota y puede seguir siendo clarificador:

> «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».

Poema complejo y atractivo, a pesar de su aparente sencillez. La vida concebida como un vagar constante, nunca como una peregrinación. No hay punto de partida fijo, ni tampoco destino. Más aún, se trata de un vagar sobre las aguas informes del mar. Crear forma en lo informe, plasmar lo permanente en lo impermanente. Ilusión imposible, porque el camino creado resulta intransitable desde el mismo momento en que surge para, finalmente devenir en presencia fugaz, en «estela» que no es otra cosa sino el recuerdo de un tránsito.

Al mismo tiempo, en este punto no nos encontramos lejos de su propia definición de lo poético. El interior artístico sólo se plasma en el aquí y el ahora. Lejos, por lo tanto, de la aspiración a la permanencia de poéticas esculpidas, talladas en piedra, como la de su cercano amigo Antonio de Zayas. Baste recordar otros versos de sobra conocidos:

> Ni mármol duro y eterno,
> ni música, ni pintura,
> sino palabra en el tiempo».

Así comprendemos al Machado impresionista, para quien el mundo es una ofrenda a los sentidos, el Machado que tan claramente nos ha desvelado Carlos Bousoño, siempre en tránsito, siempre fugaz, en una poética de la impermanencia, de la sutileza, de la fragilidad de las cosas:

> «Yo amo los mundos sutiles,
> ingrávidos y gentiles
> como pompas de jabón.
> Me gusta verlos pintarse
> de sol y grana, volar
> bajo el cielo azul, temblar
> súbitamente y quebrarse».

En resumen, un hombre que se sentía realizarse en un mundo que constantemente se desvanecía, un hombre al que tal vez nunca encontraremos más en su plenitud porque así lo creía y lo quería cuando nos dijo: «No me llaméis porque tornar no puedo».

FERNANDO MARTINEZ DE CARNERO

ANTONIO MACHADO Y LA MODERNIDAD POÉTICA

«la forma es lo que primeramente toca
a las muchedumbres.»
Rubén Darío,
Cantos de vida y esperanza.

Son conocidas las relaciones conflictivas que Antonio Machado entretiene con la modernidad —y no sólo la literaria. Es ésta una actitud constante, no exénta de contradicciones, durante toda su edad madura que transcurre precisamente en una época (1889-1939) de efervescencia política, social y cultural, una época que se caracteriza por cierta aceleración de la historia y por la sucesión de períodos decididamente innovadores. Esta paradoja de un hombre fiel a una serie de criterios y valores en un siglo marcado por profundas mutaciones de todo tipo es la que ha forjado en gran parte la figura mítica de Machado, en lo moral y en lo literario (y la que permite alimentar todas las polémicas o los debates críticos).

Sus reticencias o sus rechazos explícitos se ejercen contra individuos, grupos, escuelas o comportamientos muy variados. A lo largo de su vida, la emprende repetidamente, y con energía, con Proust, Joyce, Paul Valéry («pura algarabía», «de este poeta no han de aprender mucho»), Jorge Guillén («poeta sin alma», «el artista menos novedoso»...) y Huidobro. Denuncia la «pendantería», «el dandysmo literario» de «los novedosos» y de todo lo que califica de poesía pura. Su crítica del «barroco», insistente, cobra aspectos de cruzada poética y ética. La metáfora y sus cultivadores le inspiran comentarios muy severos durante más de 20 años («la metáfora no suele ser poesía, sino retórica»[1]. Por otra parte, no cree en el cine ni le ve porvenir. La lista de lo que censura o critica es mucho más larga que lo que elogia. Y, en síntesis, se observa que los blancos favoritos de su escalpelo sin concesiones son esencialmente los movimientos o las corrientes artísticas que se caracterizan por una voluntad de ruptura con el orden cultural existente. Lo que tienen en común todas las opiniones de Machado es una actitud de desconfianza o de condena de las modernidades

[1] Antonio Machado, *Los Complementarios*, edición de Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, 1987, p. 105.

sucesivas que marcan el primer tercio del siglo 20: no adhiere a los vientos nuevos soplados por Rubén Darío (aunque reconocerá su importancia), luego emitirá los juicios más duros contra creacionistas, ultraístas y contra las vanguardias estéticas en general. Su exigencia obsesiva de una literatura «cordial» y portadora de mensaje le lleva al rechazo de toda empresa meta-poética: «arte del arte mismo», «esa abeja que libra en la miel y no en las flores es (...) ajena a toda labor creativa»[2]. Es decir, que no parece ver que la aportación más fecunda de las vanguardias, incluso para los fines que persigue incansablemente, estriba precisamente en una reflexión (y una praxis) nueva sobre el lenguaje, sobre su potencialidad o su aptitud a producir significaciones.

En cuanto a las vanguardias políticas, tampoco son santas de su devoción y su actitud se podría resumir con esta profesión de «anti-marxista teórico» que se atribuyó en su intervención ante el Congreso de la J.S.U.

Estas son las líneas generales de los comentarios críticos o «teóricos» de Machado sobre la literatura y la poesía, con su intransigencia y su constancia, con sus aciertos o, al contrario, su parcialidad nacida de cierta «incomprehensión»[3] de lo que se ventila entre tantas novedades estéticas que ponen a dura prueba las fundaciones decimonónicas de su estética y de sus doctrinas. Su práctica, es decir, la confrontación directa con el universo de los signos, de la técnica poética, de todos los mecanismos verbales, rítmicos, prosódicos, retóricos, que involucra toda creación poética, no coincide siempre con la teoría. Su escritura, mucho más compleja que lo que dejan entrever comentarios suyos, muchas veces muy posteriores, invita a matizar la imagen de un Antonio Machado cerrado o reacio a las innovaciones con las cuales pretendió no identificarse.

Situación de la poesía hacia 1900

Toda la producción poética de Antonio Machado hasta *Campos de Castilla* lleva indiscutiblemente el sello de la modernidad, bajo la influencia del simbolismo francés, de Rubén Darío y de toda la joven poesía. No cabe la menor duda de que Machado no abdica ni abdicará nunca de sus exigencias humanas, «cordiales», de que cifra toda creación poética en función de un mensaje: frente a Rubén Darío, «Antonio Machado no se rinde», resume atinadamente Salinas[4]. En esto reside su radical diferencia con las corrientes nuevas. Pero el imprescindible mensaje machadiano se apoya e incluso se estructura en un arsenal de procedimientos, técnicas y formas directamente inspirado por Darío y Juan Ramón Jiménez.

En primer lugar, es evidente que el panorama poético dominante en España, a finales del siglo XIX y a principios del XX, no es el que más puede exaltar a

---

[2] Antonio Machado, *Obras: poesía y prosa*, Buenos Aires, Losada, 1964, p. 319. En adelante, todas las indicaciones de páginas remitirán a esta edición.

[3] *Los Complementarios*, ed. cit. pp. 33 y 35.

[4] Pedro Salinas, *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 141.

Machado. Los *modelos* entonces vigentes siguen siendo Campoamor y su «ramplonería pequeño poética» (la expresión es de Ricardo Gullón), Núñez de Arce, Manuel del Palacio, o sea dos poetas y medio como los contabiliza con sorna *Clarín*. Y los émulos o continuadores de esos últimos dinosaurios del academismo «clásico»; Manuel Reina, Ricardo Gil, Salvador Rueda, Balart «el facilón» y Grilo «el ripioso» (los caritativos adjetivos son del siempre ocurrente Gullón), tampoco ofrecen perspectivas fascinantes para las nuevas generaciones.

A la bisagra de los dos siglos, la poesía española da una sensación de esclerosis opresiva, de banalización del instrumento: chabacanería y ramplonería suelen ser los calificativos más empleados. «¿No es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y de Góngoras, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del genero chico?», dictamina Darío (prefacio de *Cantos de vida y esperanza*), que conoce —la lee— la poesía española del momento, tanto la académica como la nueva.

Se podrá comprender que Machado, impregnado de los valores de la burguesía liberal vinculada con la Institución Libre, no comulgue con la rebelión gesticulante, con el dandysmo o el empaque aristocrático, con cierta marginalidad iconoclasta y neurótica que caracterizan algunos de esos jóvenes poetas (en particular americanos, es verdad). Pero la empresa de desempolvamiento de la lengua y de la creación que acompaña esos brotes de rebelión —que algo tiene que ver con una liquidación de antiguo régimen— no lo puede dejar indiferente[5]. Podrá haber discrepancias sobre las modalidades o finalidades de esta voluntad de ruptura cultural y literaria, lo urgente y lo inaplazable es precisamente una «revolución» formal, condición evidente para toda teoría nueva de la poesía y del mensaje. Manuel Machado formuló esta prioridad de la renovación del instrumento poético: «El Modernismo [...] no fue en puridad más que una revolución literaria de carácter principalmente formal. Pero relativa no sólo a la forma externa, sino *a la interna del arte*»[6]. Es muy probable, en efecto, que la aportación específica de la joven poesía a la mutación en germen que va a afectar la sociedad española alrededor de 1900 sea justamente su manera de cuestionar del lenguaje y las formas, su voluntad de romper con una concepción mucho más concreta —«materialista» si se quiere— de la comunicación verbal y del arte. El ejemplo de las «revoluciones» que se están dando en otras formas de expresión —música, artes plásticas, grafismos— confirma también esta atmósfera de ruptura histórica con un arte «fotográfico», «sentimental» o conceptual. Más allá de todos sus desplantes o gesticulaciones, los modernos operan una auténtica mutación del signo verbal (y por consiguiente poético) y anuncian rupturas más decisivas. Los americanos encabezados por Rubén Darío y unos españoles como Juan Ramón Jiménez, los dos Machado, Santiago Rusiñol, etc., son los representantes

---

[5] *1900 en Espagne*, C. Serrano-S. Salaün éditeurs, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, pp. 147-153.

[6] Manuel Machado *Alma - Ars moriendi*, Edición de Pablo del Barco, Madrid, Cátedra, 1988, p. 24. Subrayo yo.

de un etapa clave de la historia de la literatura, cada uno a su manera, con sus opciones técnicas y con sus credos sociales o su educación.

Dicho de otro modo, el análisis de la poesía de Machado, por lo menos todo lo que concierne sus primeras producciones debe enfocarse a partir de esta doble realidad histórica: un academismo exhausto pero todavía imperante y unas aspiraciones a la modernidad, minoritarias pero agresivas y polifacéticas. En este marco, no cabe la menor duda de que Antonio Machado no ocupa un lugar tan aislado como se le suele atribuir, sino que se integra en el movimiento, de manera personal, eso sí (como todos, en una época de individualismos frenéticos) y sus opciones literarias lo sitúan inconfundiblemente del lado de los «modernos».

La «hermandad» temática: el decorado simbolista

Nos es fácil imaginar que Antonio Machado se sintiera poco atraído —por no decir irritado— por ciertos derroteros temáticos de la nueva poesía. Los decorados «versallescos» o exóticos, las avalanchas de cultismos griegos, las atmósferas entre cursi y preciosista que caracterizan a veces —sólo a veces— la poesía moderna han de chocar su viejo fondo racionalista y didáctico que tampoco «se rinde» nunca del todo. En cambio, las nuevas concepciones del paisaje —y del objeto en general—, heredades a la vez del simbolismo y del romanticismo, se ejercen funcionalmente de manera idéntica en Darío, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. En un mundo que sólo existe cuando la mirada y la *palabra* lo aprehenden, las cosas acceden a un plano superior, no meramente descriptivo sino simbólico o simplemente poético (el lenguaje como estética). En el Antonio Machado anterior a *Campos de Castilla*, como en Juan Ramón Jiménez o en Rubén Darío, abundan los «parques y jardines desiertos y siniestras y angustiadas ciudades de un Giorgio de Chirico»[7], abundan los climas etéreos de sombras y crepúsculos, las nostalgias de tardes lánguidas (la palabra «tarde» es indudablemente una de las más frecuentes), las poses de estatuas y de fuentes. Incluso comparte con los modernos un amplio repertorio lexical: la preferencia por los colores azul y blanco, por los olores sutiles («fragancia», «jazmines» y sobre todo «aroma», palabra casi obsesiva tanto en Machado como en Darío). La referencia a la música ofrece las similitudes más espectaculares. La presencia en los versos de Machado de «liras», «cítaras», «pífanos», «arpas», «violines» (muchas veces con sinéresis), «campanas», sin hablar de «salmodias», «salmos» o de «rapsodias», todo un arsenal lexical que, por su recurrencia, señala una auténtica comunidad temática:

[7] Citado por Richard A. Cardwell «Antonio Machado: ¿modernista, noventayochista o poeta finisecular?», *Insula*, n.º 506-507, p. 16.

«¡Apenas soy aquel que ayer soñaba!
Y otros jardines tiene. Los jazmines
añoran ya verbenas del estío,
y son liras de aroma estos jardines
dulces liras que tañé el viento frío...»

A Juan Ramón Jiménez (p. 30).

No cabe duda de que esta modernidad temática y lexical se ejerce en Antonio Machado con un prurito de discreción. Los términos raros (por ejemplo, «veste», «pensil», «caireles»...) no aspiran nunca a crear efectos de cascadas virtuosistas. Machado se mantiene siempre fiel a una tonalidad pausada e intimista que es, en esta primera poesía, el soporte de un mensaje. Lo mismo se puede decir del primer Juan Ramón Jiménez, el de *Rimas de sombra* o de *Arias tristes*. Y cuando Antonio Machado escribe, veinte años después de la publicación de *Soledades:* «El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico. Coincidía yo anticipadamente con la estética novísima. Pero la coincidencia de mi propósito de entonces no iba más allá de esta abolición de lo anecdótico»[8], no podemos menos de observar que el transcurso del tiempo altera la memoria.

«De la musique avant toute chose»

El arsenal temático y lexical que Antonio Machado comparte con otros poetas de la misma época, no tan escaso, señala bien un territorio y una estética común. Pero, si la comunidad se limitara a estas «superficies» del discurso poético, sería insuficiente para enraizar a Machado en la modernidad. En efecto, la identificación más honda de Machado con los «novísimos» de principios de siglo, la hay que buscar en el ritmo y en todo lo que constituye la dimensión sonora, física, material del lenguaje, ahí donde precisamente esos novísimos marcan la ruptura más decisiva con el academismo dominante. La aportación más fecunda de Darío y los suyos no reside en los soportes referenciales, en un supuesto «contenido» nuevo, en una nueva elaboración del significado, sino en una vuelta prioritaria a los significantes, a la aptitud del lenguaje a instaurar una significación a partir de los elementos *no* conceptuales, sensibles. La tan cacareada prioridad a la música o a la sonoridad de los versos otorgada por los modernos no es más que una faceta de su concepción del lenguaje, eficaz por su materialidad, por todas sus manifestaciones *físicas*. La preocupación por el ritmo, la prosodia, los múltiples mecanismos de la paronimia, etc., pueden sugerir una convergencia con las corrientes anti-racionalistas que imperan en España en esta época, pero también anuncian una nueva teoría del signo —poético o no—, una nueva confianza en sus potencialidades, una nueva eficacia de la designación. Hablar de poesía nueva implica situar el debate en este

[8] A. Machado *Obras...*, p. 713. El texto está fechado del 15 de junio de 1914.

plano. La adhesión de Antonio Machado a una estética del significante representa, a mi modo de ver, la vinculación más estrecha, esencial, con la evolución en profundidad que se está esbozando en la historia literaria y la historia del lenguaje en España. En este sentido, Machado se puede incluir en los precursores y en los innovadores, como lo han observado algunos críticos o algunos poetas-profesores como Cernuda (es decir, doblemente profesionales del lenguaje poético):

> «...lo que Machado censura en otros, él mismo lo ha intentado antes y casi al mismo tiempo que aparecían las primeras y brillantes realizaciones de Guillén, García Lorca y Alberti»[9].

Es evidente que Machado no formuló, ni quizás captó perfectamente el alcance de su vinculación con la modernidad de principios de siglo, de la misma manera que nunca llegó a calibrar lo que estaba en juego en las vanguardias artísticas que la prolongan y la maduran. Sin embargo, el examen minucioso de su práctica poética desmiente casi siempre las opiniones que pudo emitir, sobre *Soledades* por ejemplo, o sobre su adhesión a lo que nunca llama —con razón— «Modernismo» poético. También es verdad que dichas opiniones son muy posteriores (1917, 1919, 1931, etc.), en una época en la que diez años eran un lapso muy largo, muy repleto de transformaciones y perspectivas nuevas, tanto en la vida personal como en la historia social y cultural de España.

Algunas calas en el repertorio técnico del primer Machado confirman con creces su atención a la elaboración formal del poema.

—*Esdrújulos.*

Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez hacen del esdrújulo una utilización constante y eficaz, confiados en la alta rentabilidad semántica de este rasgo esencial de la fonética española. El esdrújulo —especie de cimbalazo verbal— asocia sonoridad, tensión de la voz y de la percepción y alto rendimiento semántico. Como Rubén Darío, Antonio Machado los emplea a veces solos, creando así relieves notables en una línea melódica apacible («entre geranios de áspera fragancia» IV, p. 58), y a veces en serie para producir efectos de cascadas («simítricos montículos/ y ramas esqueléticas», XCVI, p. 123). Los esdrújulos combinan placer auditivo y riqueza expresiva, y la fidelidad de Antonio Machado a palabras como «fúlgido», «lánguido», «marmóreo», «melancólico», «cítara», «gárgola», «recóndito», «atónito», «álamo», «túnica», «aúreo», «pálido», y un largo etcétera, no deja lugar a dudas sobre la conciencia que tiene del mecanismo.

—*Juegos sonoros: aliteraciones paronimia...*

La relación que tiene Antonio Machado con los efectos de sonoridad es ambigua. En *Los Complementarios*, es decir mucho más tarde, dirá: «Las aliteraciones de que mis versos están llenos son inconscientes, no responden a un trivial propósito de

---

[9] Luis Cernuda, *Críticas, ensayos y evocaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 170.

producir un efecto musical, que sería, por lo demás, en mi caso siempre negativo. Pero no he querido nunca corregirlas, pues donde hay aliteraciones suele haber también riqueza de imágenes. No están hechos para recitados sino para que las palabras creen representaciones»[10]. Un comentario que revela una gran confusión teórica al hablar, a la vez de trivialidad y de riqueza de imágenes al negar la dimensión oral de la aliteración que, precisamente, obra a partir de un impacto articulatorio y auditivo.

Pero, en realidad, toda su primera producción poética ofrece una densidad notable de efectos sonoros:

«un libro de olvido divino» p. 25
«Con livianos acordes de violines» p 30
«El pífano de abril sonó en mi oído
lento muy lento y sibilante y suave» p. 36
«como en silbante suspirar sonoro» p. 39 (*Nocturno*)
«¿Acaso os asombre mi sombra embozada» LII, p. 96
«Crear fiestas de amores
en nuestro amor pensamos,
quemar nuevos aromas
en montes no pisados» XXVIII, p. 76.

En este último ejemplo, toda la estrofa se construye alrededor de efectos paronímicos entre nuestro-nuevo, crear-quemar, amores-amor-aroma (donde además, se añade una sensación de anagrama entre amores y aroma: el mismo efecto es perceptible también en el poema XVIII, p. 70, entre cazador-azorado-azor, que se conjugan con la rima).

—*Rima.*

Es verdad que Machado nunca se dedicó a la rima funambulesca como lo hicieron otros poetas de la época. Sin embargo, a todo lo largo de su vida, se mantendrá fiel a la rima, es decir, fiel a una mecánica sonora eficaz siempre, susceptible de producir efectos de significación a partir de impactos puramente sensibles. Su frecuente uso del pareado (la mayor proximidad auditiva) e incluso la búsqueda de ciertas interferencias entre paronomasia y rima («el huracán frenético/ ruge y silba, y el árbol esquelético», p. 32, «almo» y «salmo», p. 39, las rimas de *Orillas del Duero*, p. 63, de *Recuerdo infantil*, p. 58, etc.) desmienten la concepción intelectualista que pudo enunciar en *Los Complementarios*: «se corre el riesgo de que la rima no tenga mucho que ver con lo que el propio verso dice»[11].

[10] *Los Complementarios*, ed. cit., p. 157.

[11] Ibid., p. 41. Juan de Mairena dice (p. 319): «La rima es el encuentro más o menos reiterado de un sonido con el recuerdo de otro. Su monotonía es más aparente que real, porque son elementos distintos, acaso heterogéneos, sensación y recuerdo los que en la rima se conjugan». En ésta una visión más conforme con la mecánica de la rima, pero todavía confusa. A título de

—*Prosodia.*

Para un poeta auténtico, que domina las reglas de la Preceptiva, la prosodia brinda necesariamente una amplia gama de recursos que dinamizan el verso. Antonio Machado manifiesta una visible sensibilidad a las codificaciones prosódicas que estructuran el ritmo interno del verso, le someten a una tensión discreta pero firme y eficaz. Así, el poema de 1901, en homenaje «al libro *Ninfeas* de Juan Ramón Jiménez», acumula efectos de ritmos, rimas y relieves fónicos con una base prosódica de anfíbracos (U - U) que rige todos los versos, creando de esta manera un diálogo rítmico entre regularidad acentual e irregularidad métrica:

«Un libro de amores,
de flores
fragantes y bellas,
de historias de lirios que amasen estrellas» p. 25

Un precioso poema de aparente tono menor, pero sumamente elaborado.

En otros casos, la trama prosódica del verso materializa, *realiza* físicamente la evocación sugerida, sobre todo en esas atmósferas de nostalgias morosas que afecciona el Machado de *Soledades:*

«Fue un clara tarde triste y soñolienta» (— U — U — U / — U — U — U)
.....
«Fue una tarde lenta del lento verano» (— U — U — U / U — U U— U) VI, p. 59

Troqueos y yambos son —y seguirán siendo— los compases preferidos de Machado, por su regularidad metronómica que produce, a la vez, firmeza y equilibrio, incluso en construcciones mucho más complejas:

«y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente» IX, p. 63
— U — U — U— U — U — U — U —U

Un verso en el que la interferencia del encabalgamiento (con el verso anterior) con las sinalefas obligadas, los yambos, la métrica y la sintaxis contrariada por la sinalefa), realizan *directamente* la percepción del fluir lento del río.

El excepcional rigor formal de estos versos, mucho más frecuentes de lo que parece, también desmiente radicalmente su prólogo, de 1917, a *Soledades:* «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 de espíritu» (p. 46).

---

comparación, esta opinión de Paul Valéry: «hay muchas más posibilidades para que una rima proporcione una idea (literaria) que para encontrar la rima a partir de la idea».

—*Mecanismos rítmicos: métrica encabalgamientos...*

La elaboración rítmica es seguramente lo que más desmiente las «teorías» formales de Antonio Machado y lo que más le identifica con la empresa de renovación poética de los modernos. Primero. no es inútil recordar que la liquidación del academismo se realizó en prioridad por la estructura rítmica, en un país, como lo señala Darío, «en donde la expresión poética está anquilosada al punto de que la modificación del ritmo ha llegado a ser un artículo de fe» (prefacio a *Cantos de vida y esperanza*).

En vano se buscará en Antonio Machado una variedad métrica tan frenética y juegos rítmicos tan audaces como en Darío o en Juan Ramón Jiménez. Incluso en sus versos más virtuosos —que los hay—, rehuye de toda gesticulación y de todo aspaviento gratuito. Sin embargo, sus primeras poesías y el tomo de *Soledades* ofrecen una gama bastante amplia de combinaciones métricas y estróficas: octosílabos y «hexadecasílabos» (en realidad, dos octosílabos yuxtapuestos horizontalmente), eneasílabos (pocos, pero los hay), endecasílabos, hexasílabos y dodecasílabos, es decir, los metros básicos de la joven poesía. Y si Machado prefiere indiscutiblemente la solidez isométrica y las estrofas «clásicas» también se aventura por la heterométrica y las estrofas atípicas.

El fenómeno más ejemplar de la deuda de Machado con Darío reside en la tensión a la que somete los versos más clásicos de la lírica española. El caso de la utilización del octosílabo en general y del romance en particular lo ilustra. Cuando el romance implicaba un ritmo automatizado y socializado por siglos de práctica, un ritmo cuya eficacia descansaba esencialmente en la mono-tonía, en el confort de la regularidad, Darío, Juan Ramón Jiménez y los dos Machados le introducen una serie de procedimientos que lo revitalizan, sacándolo de su rutina. El empleo de encabalgamientos en cascadas, la no coincidencia sistemática entre las unidades o secuencias rítmicas y sintácticas, las pausas contrariadas, los incisos imbricados, todo esto contribuye poderosamente a provocar tensiones y relieves. El romance o las series de cuartetas y redondillas se vuelven un espacio poético donde *coexisten* dos lecturas, dos percepciones, dos «lógicas» fisiológicas: por una parte la regularidad metronómica inscrita en su historia y en su mecánica y, por otra parte, la nueva línea rítmica provocada por la serie de accidentes. El octosílabo funciona, a la vez, *simultáneamente*, como confort y malestar, como esfuerzo, como dualidad infinita entre una voz doblemente condicionada —sin solución de compromiso y sin embargo necesaria— y una *mirada* también desestabilizada. En este sentido, Machado participa plenamente de la evolución de la poesía hacia una dialéctica de la percepción auditiva y de la visual, una poesía hecha para un «ojo-oído», según la expresión de Jacques Roubaud[12], otra de las aportaciones de la modernidad.

---

[12] Jacques Roubaud *La vieillesse d'Alexandre,* Paris, Maspéro, 1978, p. 120.

«—¡Divina Estación! ¡Divina
Estación! Sonríe el alba
más dulcemente. La cola
del pavo real exalta
su prestigio. El sol aumenta
su íntima influencia; el arpa
de los nervios vibra sola—».

R. Darío, «Por el influjo de
la Primavera», *Cantos de vida y esperanza.*

«La aldea del valle está
quieta en humo blanco. Todo
lo que era alegre al sol, sueña
no sé qué amores llorosos.
.....
—El Valle tiene un ensueño
y un corazón: sueña y sabe
dar con su sueño un son lánguido
de flautas y de cantares—».

J. R. Jiménez, *Arias tristes.*

«Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.
No sé adónde vas, ni dónde
tu virgen belleza tálamo
busca en la noche. No sé
qué sueños cierran tus párpados».

A. Machado, XVI, p. 68.

La alta frecuencia del procedimiento en Antonio Machado no se limita al verso corto y, como en Darío y Juan Ramón Jiménez, se aplica al verso de Arte Mayor donde puede adquirir un alto nivel de virtuosismo y de rendimiento semántico. Antonio Machado se entrega con evidente placer a los efectos de la no-concordancia entre frase y ritmo, de las cesuras contrariadas (especie de encabalgamiento horizontal con la pausa interna), combinados a menudo con encabalgamientos de un verso a otro e incluso de una estrofa a otra:

«Se ve brotar en los finos
chopos de la carretera
y del río. El Duero corre / terso y mudo mansamente», IX, p. 63

«La calle en sombra. Ocultan / los altos caserones
el sol que muere; hay ecos / de luz en los balcones.
.....
¡Oh angustia! Pesa y duele / el corazón... ¿Es ella?
No puede ser ser... Camina... / En el azul la estrella». XV, p. 68

(/ indica el lugar preceptivo de la cesura).

En estos ejemplos, el diálogo de la línea frástica y de las tensiones rítmicas materializan (hacen sensibles, fisiológicamente, mediante el esfuerzo respiratorio y articulatorio sin pasar por la conciencia conceptualizadora) esos conflictos entre luz y sombra, entre silencio y «eco», entre inmovilidad y caminar. La lectura misma,

suma compleja de mecanismos físicos y de evocaciones mentales o intelectuales, alimenta el proceso de significación de la manera más integradora.

No cabe duda de que estos mecanismos y procedimientos vienen de Darío donde adquieren a veces aspectos de malabarismos:

> «¡Oh, Sor María! ¡Oh Sor / María! ¡Oh Sor María!» (en una serie de alejandrinos cabales). *Cantos de vida y esperanza,*
> «pone los ojos e inte / rroga. Está perdido» (también en una indiscutible serie alejandrina).

Es muy probable que este trabajo sobre la cesura y sobre la redistribución de las secuencias internas del verso, proviene de la lírica francesa que, sobre todo a partir de Mallarmé, se esfuerza por romper el monolitismo y la esclerosis del alejandrino clásico francés, rompiendo los hemistiquios canónicos y jugando con la presencia-ausencia de las pausas «legales» impuestas por siglos de tradicción. El virtuosismo, a la vez destructor y constructor, puede alcanzar límites insospechados (impensables en Machado), como en estos versos de Juan Ramón Jiménez, de 1910 (otra serie de alejandrinos «teóricos»):

> (llegar)... «a no sé dónde, para / qué!, no sé a qué hora.
> La felicidad iba / —mas sin decirme nada—
> al lado mío. Era / de no sé quién... La sombra
> del crepúsculo suave / le florecía el sueño
> y me miraba, distra / ída, , entre sus rosas.[13]

Una lectura realmente *poética* de estos versos, no meramente gramatical de las secuencias frásticas, requiere una atención y una tensión extremas.

La adhesión de Antonio Machado a la empresa moderna de revitalización de la poesía por el ritmo y la sonoridad, por la vuelta a la palabra como «fuente de verdad» (decía Mallarmé), pero una palabra sensual y combinada en función de las aptitudes sensibles del lenguaje y de las formas, es inherente a toda su producción primera (e incluso después, diga lo que diga). Su originalidad, lo que lo diferencia de los malabaristas del momento, es que si sabe forjar versos de una intensa y rigurosa mecánica rítmica y sonora, prefiere, en muchos casos, una base melódica más discreta, más íntima si se quiere, con una afición marcada por los efectos de la regularidad y de la fluidez, que, al fin y al cabo, también representan una forma de virtuosismo. «Los ritmos de la poesía machadiana son poco "visibles'; se envuelven en la discreción si no en el secreto. Pero el oído adiestrado advierte pronto la flexible unidad rítmica, no ya del poema aislado, sino de series poéticas completas»[14].

Tanto la búsqueda de relieves y tensiones sorprendentes (en el sentido jakobso-

---

[13] Juan Ramón Jiménez, *Segunda antología poética,* Madrid, Espasa-Calpe, Selecciones Austral, 1980, p. 125.

[14] Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 69-70.

niano de la palabra «sorpresa»), como la búsqueda de una partitura acompasada, corresponden a la misma fe en el lenguaje, la misma fe en una semántica apuntalada en prioridad por *todos* los mecanismos del significante.

—*Sintaxis y retórica.*

La estructuración del mensaje poético por lo sensible es tan exigente que se hace extensivo a la dimensión más conceptual, más abstracta del lenguaje; la sintaxis y las figuras retóricas (dos aspectos de un mismo principio). Es evidente que Machado se define más como «arquitecto» del verso —como diría Jorge Guillén—, como gramático, que como visionario. Es verdad que imágenes y metáforas no abundan en su poesía, cosa nada original cuando conocemos su concepción de la metáfora: aunque llamar «bronce de luz» a la campana (p. 40) parece una imagen clásica, entre metonimia y sinestesia. Su mundo es un mundo de combinatorias enraizadas en la sintaxis. Y su práctica de la sintaxis, conforme con los fueros de la poesía y con las doctrinas modernas, implica un proceso de sensibilización de la operación mental inherente a toda combinación verbal. La elaboración gramatical, también tiene, en su poesía, una dimensión más o menos «espectacular», más o menos *rítmica*. En el verso, toda sintaxis, toda construcción, se acompaña de la percepción sensible producida por la forma escogida, independiente de los mecanismos rítmicos y sonoros que la llevan. La afición de Antonio Machado a las construcciones paralelas o en quiasmas, a los versos con estampa de sentencias o de aforismos, es innegable: el concepto se enraíza en la carne, en el músculo.

paralelismos «de blancas paredes y oscuras ventanas
cerrados postigos, corridas persianas
.....
el paso fantasma y el sueño maduro
.....
de espada tendida y toca plumada» LII, p. 95

quiasmas «Fue una tarde lenta del lento verano» VI, p. 59
«cual pomo pulido de pálida cera» LIII, p. 97

Un verso —éste último— que recuerda otro, de Rubén Darío, de *Cantos de vida y esperanza*, p. 53: «Se han sabido presagios y prodigios se han visto».

versos-sentencias «Un día es como otro día
hoy es lo mismo que ayer» LV, p. 99
«Hoy dista mucho de ayer
¡Ayer es Nunca jamás» LVII, p. 100[15]

En resumen, toda la producción de Antonio Machado hasta *Campos de Castilla*,

[15] El verso-sentencia aparece con frecuencia en *Cántico*, de Jorge Guillén.

lleva la marca de la estética moderna, y precisamente en sus exigencias más «fundacionales» que son el ritmo y el sonido. La definición que da Pedro Salinas del Modernismo: «vida exterior, sensualidad y opulencia decorativa, temas de artificioso refinamiento, exotismo, sobre todo musicalidad, colorismo, ritmo, lujo y juegos verbales» se puede aplicar a Machado en lo esencial de esta enumeración. Y si se puede objetar que Antonio Machado toma de la estética moderna los elementos que le sirven, los procedimientos más aptos a elaborar una lírica nunca desprovista de «contenido» (para utilizar una palabra muy suya), es decir, una lírica que nunca sacrifica la finalidad humana del mensaje al puro juego verbal, también viene a confirmar, *a contrario*, la eficacia de la mecánica sensible en todo discurso poético, incluso el que persigue fines extraliterarios. La finalidad de la poesía es una cosa, su funcionamiento interno es otra coa. Las exigencias éticas y conviviales de Machado, indiscutibles, pasan prioritariamente por la materialidad del lenguaje y por el rendimiento de las formas que han restaurado los modernos. «Soy poco sensible a los primores de la forma, a la pulcritud del lenguaje y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido»: estas afirmaciones de su proyecto de discurso de recepción de la Real Academia no corresponden en absoluto a su práctica (ni a la práctica de ningún poeta). Sus intervenciones «teóricas» y críticas, tomadas al pie de la letra, amenazan con llevarnos hacia pistas dudosas y amenazan con ocultar su excepcional aportación a la lírica del siglo XX.

Todo lo que precede y que se aplica a la poesía anterior a *Campos de Castilla* se tendrá que matizar mucho con la producción ulterior, pero no deja de representar una especie de «iniciación» esencial tanto para el propio Antonio Machado como para toda la lírica española. Por una parte, la integración de Machado a las corrientes más novedosas, sin renunciar a sus exigencias propias, demuestra una vez más la inanidad de la distinción entre «98» y «Modernismo» y de la manía de encasillar a Machado en uno u otro. Antonio Machado ofrece una modalidad personal de la síntesis entre las aspiraciones y tendencias, a veces contrarias, que caracterizan el tránsito de un siglo a otro: ansias de racionalismo y tentaciones irracionalistas, voluntad analítica y exigencia de emoción. Hasta *Campos de Castilla*, la poesía de Machado estriba en un equilibrio entre «pensar» y «sentir» en una totalidad que se ejerce —aparentemente— sin necesidad de teorizar (sus intervenciones críticas son muy posteriores). La modernidad poética de principios de siglo no parece implicar discontinuidad con sus preocupaciones personales o éticas, sino al contrario unidad, una unidad del «pensar poético» que Abel Martín y Juan de Mairena persiguen desesperadamente: «porque no existe exacta comensurabilidad —dice Mairena— entre el sentir y el hablar» (p. 856).

Con *Campos de Castilla* y los libros posteriores, la crisis de la racionalidad y de la conciencia que ocupa el principio del siglo XX afecta de manera más honda al Machado poeta. Su crisis personal se manifiesta de modo casi obsesivo en su escritura: «la crisis de conciencia del pensamiento europeo del primer tercio del presente siglo [...] es la verdadera substancia de toda la obra de Antonio Machado» [16].

[16] Carlos Serrano, «Una dialéctica inconclusa: Antonio Machado y la crisis del liberalismo

Campos de Castilla puede leerse como ruptura con la estética moderna y también como crisis de la vocación sintética y unitaria del lenguaje[17]. Implica, aparentemente, una reducción del arsenal formal (métrica, procedimientos rítmicos y sonoros) y un predominio de la función referencial del lenguaje (la obsesión del pensar): deja entrever, en el fondo, cierta crisis duradera de la confianza en el lenguaje que contrastará con la labor emprendida por las vanguardias estéticas. Pero esta ruptura de Antonio Machado con la modernidad poética no es tan absoluta como la pintan y la mecánica del significante sigue estructurando sus versos. Esta mecánica poética es, claro está, inherente a la poesía misma, cualquiera que sea la época considerada, pero la herencia moderna sigue surtiendo efectos, es incluso omnipresente. Aunque la gama de procedimientos es mucho menos amplia, *Campos de Castilla* se mantiene fiel, a su manera, a una rigurosa estructura rítmica del mensaje (metros y estrofas sólidas, prosodia siempre fiel al troqueo y al yambo) y a técnicas de la sensibilización (encabalgamientos, paronimia, rimas, esdrújulos). Dicho de otro modo, *Campos de Castilla*, y aún más las *Nuevas canciones*, siguen proclamando el predominio del significante para cualquier mensaje, incluso íntimo o filosófico; siguen proclamando la fecundidad de la empresa de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez.

SERGE SALAÜN

español», Actas del Congreso del Cincuentenario de la muerte de A. Machado, Sevilla, 14-19 de febrero de 1989, p. 27.

[17] Crisis de la conciencia y crisis del lenguaje se pueden poner en paralelo con su obsesión de un Eros que aspira a una totalidad, personal y filosófica.

REFERENTE Y POÉTICA EN ANTONIO MACHADO

1

La poesía, es sabido, siempre presenta dificultades para los lectores no habituados. Además, resulta especialmente oscura en el caso de los poetas contemporáneos y, sobre todo, de aquellos que más han innovado y aportado a la literatura posterior. El que todo lenguaje obligue a que lo aprendamos explica que sea más fácil comprender la poesía cuyo lenguaje conocemos, bien a través de la escuela o del comportamiento lingüístico cotidiano.

Además, la poesía, en la redistribución moderna de los géneros artísticos, se ha centrado en la manifestación de la individualidad frente a la comunidad, en su distinción de la persona frente al hombre masa, lo que consigue por medio del simbolismo. No descubro nada, pero parece conveniente, sin embargo, repetirlo, porque la obra de Antonio Machado se ha visto en muy pocas ocasiones según ese prisma de la modernidad, de la nueva función que se le asigna a la poesía.

La obra poética de Antonio Machado, triste es decirlo, ha sufrido una común mala lectura, pese a los esfuerzos muy honrados de numerosos críticos, que ha permitido interpretaciones erróneas y en la que lo biográfico ha querido ser el único agente hermenéutico. En los últimos años, varios trabajos insistieron en la necesidad de una lectura simbolista que el propio Antonio Machado propugnaba con su defensa de la lectura tanto de frente como al sesgo. Páginas de distintos críticos[1] han perseguido la nueva lectura de un Machado heredado como poeta realista. No quiero decir que, hasta estos últimos años, la visión simbolista de Antonio Machado

[1] Sobre todo las de Ricardo Senabre, como «Amor y muerte de Antonio Machado» (*Cuadernos Hispanoamericanos* n.° 304-305, Madrid, 1975-1976) o su Ponencia al Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la Muerte de Antonio Machado, celebrado en Sevilla, en el mes de febrero de 1989 (puede verse en las actas: *Antonio Machado hoy,* Sevilla, Alfar, 1990); también, de Ricardo Gullón: *Una poética para Antonio Machado* (Madrid, Espasa-Calpe, 1986).

no existiera, porque están ahí los libros de Segundo Serrano Poncela[2] o de Carlos Bousoño[3] que me contradirían, sino que la crítica estuvo preocupada sobre todo por aspectos filosóficos, ideológicos, sentimentales o de recepción de los textos, más que por el funcionamiento poético del poema en sí. Podemos, por tanto, decir (y no se me entienda un sentido despreciativo) que hay un *modus antiquus* de entender la poesía de Antonio Machado, que se manifiesta preponderantemente biografista (Macrì, Sánchez Barbudo) o bien oportunista y reductor y, por ello, reaccionario (Tuñón de Lara), aunque no falten consideraciones de otro tipo que no llegan, sin embargo, a iluminar de modo unitario la obra del poeta.

No frente a dicho *modus antiquus,* pero sí matizándolo de modo importante y oponiéndose a inocencias biográficas entorpecedoras, cobra fuerza estos años una tendencia que defiende la lectura simbolista del Machado de *Campos de Castilla* (sobre *Soledades* estamos todos de acuerdo desde hace mucho), lo que es tanto como decir que niega el pretendido realismo machadiano. Y entiendo por *realismo* el carácter referencialista de los poemas, es decir: que remitan a una realidad material exterior al propio texto.

2

La explicación más sencilla y, a la vez, más exacta del simbolismo poético es entenderlo como un modo de utilizar las palabras de todos los días (la cotidianidad) y de todos (la comunidad) para expresar significados personales, propios, experiencias conceptuales que, al exteriorizarlas, manifiestan la individualidad. Se crea, de ese modo, una combinación entre los signos que no corresponde a las combinaciones habituales de la lengua hablada, de tal modo que, en una interpretación realista del texto, en una lectura referencial, no se alcanza significado lógico alguno. La particularidad de la poesía de Antonio Machado es que la lectura referencial o realista resulta posible, por lo que se instituyen dos niveles de lectura que, si no se perciben, retienen al lector en el nivel superficial, con olvido del significado profundo simbolista. No estamos lejos de la distinción que, desde la primera edición de *Teoría de la expresión poética,* de 1952, Carlos Bousoño hacía entre símbolo *monosémico* y símbolo *disémico* o *bisémico.*

A la luz del simbolismo bisémico creo que se aclaran, entienden y aprecian mejor ciertos poemas poco considerados de Antonio Machado. Poemas que, en vista de la comprensible mitificación del poeta, casi no se citan pero que, a veces, se comentan despreciándolos o liquidándolos de un plumazo. El léxico pobre, la escasa

---

Yo mismo emprendí ese camino en «Niveles de lectura en Antonio Machado» (en *Zurgai,* Bilbao, julio de 1989; hay una segunda edición revisada en prensa en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

[2] *Antonio Machado, su mundo y su obra,* Buenos Aires, Losada, 1954.

[3] Véase, como muestra clarificadora, *Teoría de la expresión poética,* Madrid, Gredos, 1976 (6.ª), tomo I, pp. 949 y ss.

musicalidad, la rima sencilla, hacen que el crítico encuentre poco a lo que asirse cuando quiere comentarlos, salvo que se percate de sus valores simbólicos.

Así, Antonio Sánchez Barbudo, en el libro, por tantas cosas meritorio, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*[1], escribe: «El poema CX vale poco, pero es interesante notar que en él, más claramente que en otros de la misma época, es decir, poco tiempo después de su llegada a Soria, el humor sombrío, la melancolía, han desaparecido. Probablemente porque Machado entonces, quizás por vez primera en su vida, está realmente enamorado».

Tres son las afirmaciones de Sánchez Barbudo, con respecto al poema: 1.ª) tiene poco valor; 2.ª) no es sombrío; 3.ª) el motivo de todo es que está enamorado. Comprobemos si es así.

Se trata del poema CX de las Poesías Completas machadianas, incluido en el libro *Campos de Castilla*.

EL TREN

Yo, para todo viaje
—siempre sobre la madera
de mi vagón de tercera—,
voy ligero de equipaje.
Si es de noche, porque no
acostumbro a dormir yo,
y de día, por mirar
los arbolitos pasar,
yo nunca duermo en el tren,
y, sin embargo, voy bien.
¡Este placer de alejarse!
Londres, Madrid, Ponferrada,
tan lindos... para marcharse.
Lo molesto es la llegada.
Luego, el tren, al caminar,
siempre nos hace soñar;
y casi, casi olvidamos
el jamelgo que montamos.
¡Oh, el pollino
que sabe bien el camino!
¿Dónde estamos?
¿Dónde todos nos bajamos?
¡Frente a mí va una monjita
tan bonita!
Tiene esa expresión serena
que a la pena

[1] Barcelona, Lumen, 1981 (4.ª), p. 233.

da una esperanza infinita.
Y yo pienso: Tú eres buena;
porque diste tus amores
a Jesús; porque no quieres
ser madre de pecadores.
Mas tú eres
maternal,
bendita entre las mujeres,
madrecita virginal.
Algo en tu rostro es divino
bajo tus cofias de lino.
Tus mejillas
—esas rosas amarillas—
fueron rosadas, y, luego,
ardió en tus entrañas fuego;
y hoy, esposa de la Cruz,
ya eres luz, y sólo luz...
¡Todas las mujeres bellas
fueran, como tú, doncellas
en un convento a encerrarse!...
¡Y la niña que yo quiero,
ay, preferirá casarse
con un mocito barbero!
El tren camina y camina,
y la máquina resuella,
y tose con tos ferina.
¡Vamos en una centella!

Puede leerse el poema como la manifestación poética de un viaje en tren y la descripción de lo que el autor observa y juzga: cómo viaja, el paisaje, la somnolencia del viajero, los demás viajeros del tren, etc. La métrica y el ritmo tienen, incluso, cierto valor imitativo. Se establece, con toda facilidad, relación inmediata con «Otro viaje», poema CXXVII de las *Poesías Completas:*

Ya en los campos de Jaén,
amanece. Corre el tren
por sus brillantes rieles,
devorando matorrales, etc.

Más raro es relacionar el poema, como hace Leopoldo de Luis[5] con «Iris de la noche» una de las «Canciones de tierras altas» (CLVIII), o, a la manera de Oreste

[5] En *Antonio Machado, ejemplo y lección,* Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988 (2.ª), p. 123.

Macrì[6], con «Flor de verbasco», de «Glosando a Ronsard y otras rimas» (CLXIV). Sin embargo, no creo que el viaje en tren sea simplemente el rasgo común temático de los tres poemas.

3

Vicio común a la hora de leer la poesía es el de buscar claves de interpretación en la biografía del poeta o, viceversa, utilizar expresiones del poema para ampliar datos biográficos. No ha escapado éste de dicho error, especialmente en lo que se refiere a los tres versos

¡Y la niña que yo quiero,
ay, preferirá casarse
con un mocito barbero!

de los que algún biógrafo parte sin duda para afirmar que Leonor tenía, antes de conocer a Antonio Machado, un novio peluquero en Soria. Antonio Sánchez Barbudo llega a afirmar, en un juicio que no puede sino extrañar a cualquier lector: «Aunque Machado estaba comprometido para casarse con Leonor en el verano de ese año de 1909, cuando ella hubiera cumplido los quince, alguna desconfianza por lo visto le quedaba —falta de fe en sus dotes de conquistador—, ya que, tras haberse embelesado con la monjita que descubrió mientras viajaba en su "vagón de tercera", comenta en los versos 47-49:

¡Y la niña que yo quiero,
ay, preferirá casarse
con un mocito barbero!»[7]

Dos datos, sin embargo, permitían desligar el poema de lo biográfico (en cuanto a experiencia exactamente vivida). Primero, como el propio Sánchez Barbudo o Macrì indican, que el poema se escribe en dos momentos distintos: inicialmente surgen los versos sobre la monjita, que se publican en 1909 en la revista *La lectura,* con la sola diferencia de un primer verso algo distinto, la cita inicial y alguna mínima variante más:

[6] En su edición crítica de *Poesías Completas,* Madrid, Espasa-Calpe, 1989, tomo I, p. 909.
[7] Idem, pp. 232-233.

Ofelia, vete a un convento.
SHAKESPEARE

¡Hoy he visto a una monjita
tan bonita!
con esa expresión serena
que a la pena
da una esperanza infinita.
Yo pensaba: Tú eres buena;
porque diste tus amores
a Jesús; porque no quieres
ser madre de pecadores.
Mas tú eres
maternal,
bendita entre las mujeres,
madrecita virginal.
Algo en tu rostro es divino
bajo tus cofias de lino.
Tus mejillas
—esas rosas amarillas—
fueron rosadas, y, luego,
ardió en tus entrañas fuego;
y te abrazaste a la Cruz,
y ya eres luz, sólo luz...
¡Todas las mujeres bellas
fueran, como tú, doncellas
en un convento a encerrarse!...
¡Y la niña que yo quiero
preferirá casarse
con un mocito barbero!

Luego se escribe la teórica descripción del viaje en tren, dentro de la que insertarán los versos publicados en la revista.

Segundo motivo antibiográfico: que los versos 47-49 se han tenido que extraer del cancionero popular, lo que demuestra Rafael Ferreres al recoger la copla:

Yo me quería casar
con un mocito barbero
y mi madre me quería
monjita de un monasterio.

Si el viaje en tren y la visión de la monjita hubiesen estado unidos, desde el principio se hubiera escrito el poema con las dos referencias, la del tren y la de la

monja. Más justo parece pensar en dos momentos distintos de escritura y en dos experiencias (descritas realmente o no) distanciadas en el tiempo.

Pero, como suele suceder en los poemas simbolistas, algo más obligaba a separar el poema del significado en lo cotidiano y real. Un *jamelgo,* según el diccionario, es un caballo flaco y desgarbado, por hambriento. Podemos entenderlo como metáfora del tren si éste fuera viejo, incómodo y lento. Sorprende, pues, que ese jamelgo nos haga, en el último verso del poema, correr como una centella.

Es verdad que los poemas simbolistas de Antonio Machado permiten una lectura de frente, referencial, pero siempre hay en ellos algo que nos hace sospechar que no es la única, que conviene buscar la lectura al sesgo. De hecho, en el caso de «El tren», si sólo importase la referencialidad, el poema carecería de interés.

4

Tal vez viajase Machado en tren con billete de tercera. El sueldo de los catedráticos de instituto nunca dio para mucho. Sin embargo, más me inclino a pensar que estamos ante la expresión de una actividad vital acorde con la penúltima estrofa del famoso poema «Retrato»; se vive del trabajo personal, honrada y modestamente. De hecho, todos recordamos que, para el último viaje, el poeta anuncia que estará ligero de equipaje. También aparece el motivo aquí, en el verso cuarto, para un viaje que es como la vida, porque la actividad vital machadiana es siempre la de sentirse viajando, en camino.

Yo, para todo viaje
—siempre sobre la madera
de mi vagón de tercera—,
voy ligero de equipaje.
Si es de noche, porque no
acostumbro a dormir yo,
y de día, por mirar
los arbolitos pasar,
yo nunca duermo en el tren,
y, sin embargo, voy bien.

Pese a que un largo viaje sobre un banco de madera permita difícilmente conciliar el sueño, Machado debe sentirse bien en su hacer de poeta simbolista. Juan Ramón Jiménez, en un poema de *Piedra y cielo,* el que empieza «El viento agudo roza/las ascuas de mis ojos...», ya describe la figura del poeta, siempre alerta, dispuesto a recibir cualquier estímulo exterior. El dormir es el período de espera, la vigilia el de actividad creadora. En este último caso, el poeta Machado utiliza símbolos naturales y, con mucha asiduidad, árboles. A la manera de un diccionario simbólico de árboles puede leerse el poema «Las encinas», de *Campos de Castilla.* La enumeración absurda de ciudades, Londres, Madrid, Ponferrada, nos denuncia la

no referencialidad de los versos, su imposible interpretación realista y descriptiva.

Enrique de Mesa, en *La posada y el camino,* recuerda a Cervantes cuando escribía que es más dulce el camino que la posada, y así parece pensar Antonio Machado, quien sabe que la realidad de la detención —la última parada será la misma muerte, el lugar donde todos descendemos— significa cesar en la actividad vital, detener el sueño. En *Campos de Castilla,* la muerte siempre es cesar en el sueño y en el viaje o camino. Así se comprueba en el poemilla XLV de los «Proverbios y cantares»:

Morir... ¿Caer como gota
de mar en el mar inmenso?
¿O ser lo que nunca he sido:
uno, sin sombra y sin sueño,
un solitario que avanza
sin camino y sin espejo?

El camino de la vida lo hace el hombre arrastrando el propio cuerpo, soporte vil, material, enfermizo, como un jamelgo siempre agotado y, a la vez, aburrido y constante andariego que sabe que no queda otra solución que seguir adelante, del mismo modo que el asno, modesto y terco.

¡Este placer de alejarse!
Londres, Madrid, Ponferrada,
tan lindos... para marcharse.
Lo molesto es la llegada.
Luego, el tren, al caminar,
siempre nos hace soñar;
y casi, casi olvidamos
el jamelgo que montamos.
¡Oh, el pollino
que sabe bien el camino!
¿Dónde estamos?
¿Dónde todos nos bajamos?

Pasa el tiempo, que se marca en el cuerpo del hombre. Llega el cansancio, aparece la enfermedad y se acerca el fin del viaje, de la vida velozmente.

El tren camina y camina,
y la máquina resuella,
y tose con tos ferina.
¡Vamos en una centella!

5

Quedan por comentar los versos más enigmáticos del poema. Y lo serían sobre todo si optásemos por una lectura referencial:

¡Frente a mí va una monjita
tan bonita!
Tiene esa expresión serena
que a la pena
da una esperanza infinita.
Y yo pienso: Tú eres buena;
porque diste tus amores
a Jesús; porque no quieres
ser madre de pecadores.
Mas tú eres
maternal,
bendita entre las mujeres,
madrecita virginal.

Cita algunos de estos versos José Angeles en el ensayo inédito «La pantera y la virgen»[8] y comenta: «No se citan estos versos por su calidad lírica, por la riqueza o intensidad de sus contenidos intuitivos, ni, tampoco, por una expresión especialmente valiosa. En cambio, ofrece este pasaje todo un complejo intelectivo (belleza, esperanza, serenidad, amor) que se sintetiza en los últimos versos».

Dejando a un lado que yo no sepa qué pueda llamarse «calidad lírica» o «expresión valiosa» fuera del «complejo intelectivo», destaco esas líneas porque reafirman mi convencimiento de que el poema no es una simple descripción referencial. José Angeles estudia la presencia de lo virginal en Antonio Machado y concluye que «lo virginal es consecuencia de la sublimación de lo erótico, de la desrealización idealizada del objeto amoroso, real o imaginario».

La elección de la monja se comprende desde el momento en que, para Antonio Machado, la mujer es, por un lado, refugio («amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario») y, por otro, espacio para que se manifieste el sentimiento de la otredad, nunca simplemente un objeto de deseo sexual. Como afirma Juan de Mairena, «no es tampoco para Abel Martín la belleza el gran incentivo del amor, sino la sed metafísica de lo esencialmente otro»[9]. La monja, pues, es la mujer virgen, la mujer no sexuada, casi —de alguna forma— la mujer pura y niña, la más perfecta representación de «lo otro inasequible» al que tiende el erotismo del heterónimo Abel Martín[10]. La bondad de la monjita, no se debe tan sólo a que no quiera entregar al mundo hombres que sufran (como las madres de aquel poema de

[8] Incluido en su libro inédito *Hacia Machado*.
[9] Antonio Machado, *Poesías Completas* (ed. de Oreste Macrì), citado, p. 679.
[10] Idem, p. 685.

Angela Figuera que estaría dispuesta a gritar ¡basta! para no entregar más hijos a la guerra y a la miseria), sino porque, al no ofrecerse como objeto —¿oscuro?— del deseo puede ser luz y, por lo tanto, guía y protección.

Algo en tu rostro es divino
bajo tus cofias de lino.
Tus mejillas
—esas rosas amarillas—
fueron rosadas, y, luego,
ardió en tus entrañas fuego;
y hoy, esposa de la Cruz,
ya eres luz, y sólo luz...

Al fin y al cabo, la luz es la del alma, parte de la luz divina, que alumbra el camino vital del hombre por y entre galerías de tiniebla. El pensamiento machadiano nunca abandona su base panteísta de origen krausista[11].

Luz del alma, luz divina,
faro, antorcha, estrella, sol...

dice Machado en uno de sus «Proverbios y cantares» (CXXXVI).

¡Todas las mujeres bellas
fueran, como tú, doncellas
en un convento a encerrarse!...
¡Y la niña que yo quiero,
ay, preferirá casarse
con un mocito barbero!

Frente a ese destino casi metafísico de la mujer, lo habitual y también lo necesario —aunque Machado casi lo sienta como condena— es que ésta se convierta en objeto erótico destinada a la procreación, desdeñando su función de apoyo y guía.

No entro a considerar, porque no me interesa aquí, si Machado demuestra padecer un complejo de Edipo, o un pre-edipo que algún psiquiatra ligaría a cierta tendencia homosexual. Si critico el uso de la biografía para analizar los textos, mucho más debo criticar basarse en los textos para aclarar, supuestamente, la biografía. El poema es una construcción y, de alguna forma, siempre es una invención y una mentira. Lo demás, como en el cine, no tiene otro valor que el que pudiera alcanzar la simple coincidencia.

Si veíamos que Antonio Sánchez Barbudo hacía tres afirmaciones respecto al poema «El tren» (que tiene poco valor, que no es sombrío y que parte del

[11] Léase, sobre este tema, la obra de Armand F. Baker, *El pensamiento religioso y filosófico de Antonio Machado,* Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1985.

enamoramiento del poeta), podemos ahora afirmar que es un poema importante, que no es ni más ni menos sombrío que otros poemas conceptuales machadianos y que nada tiene que ver si estaba o no enamorado por entonces.

6

El referente externo del poeta, no es sino proyección en la naturaleza de la construcción conceptual que constituye su poética. Machado juega con las posibilidades del poema bisémico y, por ello, es un error permanecer en el análisis de lo que se supone descripción paisajística o de costumbres. Frente a una poesía que pretendiera describir la naturaleza pre-existente, la de Antonio Machado inventa una naturaleza para ilustrar el poema, casi podríamos decir que para encuadernarlo, para envolverlo y ofrecérnoslo como regalo.

Leída de este modo, la obra poética de Antonio Machado adquiere su gran dimensión como propuesta de una individualidad marcada y libre. Quedan, a la vez, proscritas las descalificaciones, más o menos tímidas, que, desde una lectura ignorante, se han pretendido hacer en los últimos años. Creo, además, que se ofrece así como una apasionante aventura para el lector. Y como un reto.

JORGE URRUTIA

2

ANTONIO MACHADO Y SU PENSAMIENTO FILOSÓFICO

SESIONES PLENARIAS

Julián Marías
Antonio Sánchez Barbudo

ANTONIO MACHADO Y EL PENSAMIENTO

Este título no debe sugerir una tentación a la que no he sucumbido: considerar a Antonio Machado como un filósofo. No lo fue, y nunca he procurado incorporar a este gremio a los que no han pertenecido a él. Antonio Machado fue un poeta, y cuanto más se lo lee y se piensa en él más evidente resulta; y su obra es tanto más valiosa cuanto más estrictamente poética es, y en la medida en que se aparta de la poesía decae y desmerece. Podríamos decir que lo que en él no es poesía nos interesa por ser obra del poeta Machado. Y, por supuesto, es parte esencial de ella su teatro, literalmente *poesía dramática,* en colaboración con su hermano Manuel, tan cercano y querido siempre, tan próximo también en su poesía, inextricablemente unidos ambos en el teatro.

Pero importa considerar la relación de Antonio Machado con el pensamiento, que nunca le fue indiferente. Y esa relación es múltiple, decisiva para su figura personal y no menos para su obra. Estudioso de filosofía, lector discontinuo, seguidor de conferencias de Bergson en París en 1911, Licenciado en Filosofía y Letras a fines de 1918, cursos de doctorado (sin completar) en 1919. Admirador fervoroso de Unamuno y Ortega, más como escritores y representantes de una España nueva que como filósofos; le causa impresión filosófica *Del sentimiento trágico de la vida,* de Unamuno, en 1913; comenta en *La lectura* las *Meditaciones del Quijote,* de Ortega, en 1915.

Hay cuatro figuras de pensadores que influyen sobre todo en Machado: Unamuno y Ortega, de cerca; Bergson y tardíamente Heidegger, de lejos. Encuentra bergsonismo en la fenomenología de Husserl y en Heidegger. De Bergson habla en muchos lugares de su obra, y de un modo particularmente interesante en «Poema de un día (Meditaciones rurales)» (Baeza, 1913):

Libros nuevos. Abro uno
de Unamuno.
¡Oh, el dilecto,
predilecto,
de esta España que se agita,

porque nace o resucita!
Siempre te ha sido, ¡oh Rector
de Salamanca!, leal
este humilde profesor
de un instituto rural.
Esa tu filosofía
que llamas diletantesca,
voltaria y funambulesca,
gran Don Miguel, es la mía.
Agua del buen manantial,
siempre viva,
fugitiva;
poesía, cosa cordial.
¿Constructora?
—No hay cimiento
ni en el alma ni en el viento—.
Bogadora,
marinera,
hacia la mar sin ribera.
Enrique Bergson: *Los datos*
inmediatos
de la conciencia. ¿Esto es
otro embeleco francés?
Este Bergson es un tuno;
¿verdad, maestro Unamuno?
Bergson no da como aquel
Immanuel
el volatín inmortal;
este endiablado judío
ha hallado el libre albedrío
dentro de su mechinal.
No está mal:
cada sabio, su problema,
y cada loco, su tema.
Algo importa
que en la vida mala y corta
que llevamos
libres o siervos seamos;
mas, si vamos
a la mar,
lo mismo nos han de dar.
.....
Sobre mi mesa *Los datos*
de la conciencia, inmediatos.

No está mal
este yo fundamental,
contingente y libre, a ratos,
creativo, original,
este yo que vive y siente
dentro de la carne mortal
¡ay! por saltar impaciente
las bardas de su corral.

La inveterada hostilidad a lo francés —que comparte con Unamuno—, nacida sobre todo de su triste experiencia de París en 1911 y que se le va pasando, sobre todo durante la Guerra Europea, lo hace mirar con desconfianza a Bergson, a quien respeta y admira, cuya atracción siente. Poco después, en *Nuevas canciones* (Proverbios y cantares), vuelve sobre estos temas:

Dicen que el ave divina
trocada en pobre gallina,
por obra de las tijeras
de aquel sabio profesor
(fue Kant un esquilador
de las aves altaneras;
toda su filosofía,
un *sport* de cetrería),
dicen que quiere saltar
las tapias del corralón,
y volar
otra vez, hacia Platón.
¡Hurra! ¡Sea!
¡Feliz será quien lo vea!

Esperanza y deseo de una vuelta a la metafísica. Siempre con desconfianza de los sistemas, de la construcción. Una viva esperanza significará para él Heidegger, por quien siente gran admiración, a pesar de su escaso conocimiento, muy superficial e indirecto, aunque con sensibilidad y espíritu de adivinación, con simpatía intelectual. En diciembre de 1937 escribió Machado «Miscelánea apócrifa. Notas sobre Juan de Mairena», que se publicó en el número XIII de *Hora de España* (enero de 1938). Se han dicho cosas hiperbólicas e innecesarias sobre este escrito; en 1953 demostré, en un artículo titulado «Machado y Heidegger» (reimpreso en *Ensayos de convivencia*), que la información que nuestro poeta tenía sobre el filósofo alemán procedía del libro de Georges Gurvitch, *Les tendances actuelles de la philosophie allemande* (París 1930); mejor dicho, de su traducción española, *Las tendencias actuales de la filosofía alemana* (Madrid 1931), incluso con sus erratas. «Es admirable —concluía yo— que, con tan escasos recursos como el limitadísimo libro de Gurvitch, escribiera

un artículo tan inspirado y lleno de sugestiones interesantes y felices (cierta tristeza del heideggerismo, el antisenequismo de Unamuno, etc.)».

Y en este mismo artículo, escrito en plena guerra civil, hay una muestra de la nobleza de Machado, de su profunda estimación y admiración por Heidegger, en las antípodas de ese «rencor contra la excelencia» que se ha puesto tan de moda en nuestros días. Dice Antonio Machado: «Es Martin Heidegger, como el malogrado Max Scheler, un alemán de primera clase, de los que, digámoslo de pasada, nada tiene que ver, cualquiera que sea su posición política, que yo me complazco en ignorar, con la Alemania de nuestros días, la aborrecible y aborrecida Alemania del *führer,* de ese pedantón endiosado por la turba de filisteos —sin duda numerosa— que todavía rumía las virutas —y sólo las virutas— filosóficas de Federico Nietzsche y, por descontado, el ya seco forraje de los Gobineau, Chamberlain, Spengler, etc., etc. Hay en Heidegger —entre otras muchas influencias— la influencia nietzschiana, pero del buen Nietzsche, sutil y profundamente psicólogo, que tanto pugnó por acercar de nuevo al pensar filosófico a las *mesmas vivas aguas de la vida*».

* * *

Pero no es esto lo que me parece más interesante en Antonio Machado en relación con el pensamiento. Ni siquiera sus escritos en prosa, en torno a la figura de Juan de Mairena o sus «complementarios», en que son frecuentes las alusiones filosóficas; ni tampoco su poesía aforística desde *Nuevas canciones* en adelante. Donde encuentro lo más valioso, lo que no se puede perder, es en el núcleo más estricto de la *lírica* de Machado; allí está su contribución a lo que llamo pensamiento literario, que hace unos años estudié en detalle en la España del siglo XX, desde la generación del 98 hasta las dos siguientes: aquella cuyo centro natal es 1886 y la que se llama, sin demasiado rigor, «del 27».

Pensamiento es lo que el hombre hace para orientarse, para saber a qué atenerse. Y hay innumerables formas de pensamiento: mágico, científico, técnico, filosófico, político; y otra más: literario. Llamo a la filosofía «la visión responsable»; visión, pero que se justifica a sí misma y responde a las cuestiones que se plantean; es la forma más rigurosa de pensamiento. El arte, decía Ortega, es «divinamente irresponsable»; pero la literatura usa necesariamente palabras, es decir, se mueve en el elemento del *lógos,* y le pertenece cierta racionalidad; la literatura es visión *no enteramente irresponsable,* porque es interpretación expresa de la realidad, y especialmente de la humana, a la cual da transparencia.

La vida humana no es *perceptible,* no se la puede tener presente más que en la *imaginación,* que es el órgano de su presencia mental. Y frente a los «pies de plomo» de la ciencia, la literatura tiene una esencial «ligereza», que le permite la adivinación, la invención de lo posible. Supone un temple creador; no se olvide que la proyección humana es mínima sin literatura, condición del desarrollo vital e histórico; sin ella, es inevitable un «primitivismo» de la vida, que es la situación de muchos pueblos. Por eso ha sido siempre el órgano de la sensibilidad nacional y de la posibilidad de transparencia, inteligibilidad y comunicación de las formas vitales.

El no haber considerado a la literatura como una forma de pensamiento, el haber desatendido el *pensamiento literario,* ha hecho que se pasen por alto su estructura, sus variedades y sus múltiples posibilidades.

No estuvo afortunado nuestro gran Dámaso Alonso en sus «Fanales de Antonio Machado» (1958, en *Obras completas,* IV) al considerar que la vena creadora del poeta se había agotado y marchitado al contacto de la filosofía, a la cual se dedicó con asiduidad, ya desde Baeza, tras la muerte de Leonor. Dámaso cita como confesión del «triste cambio» experimentado el poema que empieza:

Poetas ayer, hoy triste y pobre
filósofo trasnochado,
tengo en monedas de cobre
el oro de ayer cambiado.

Pero ese poema, con el epígrafe entre paréntesis (Coplas mundanas), es de 1907, número XCV de *Soledades, galerías y otros poemas,* cinco años anterior a *Campos de Castilla* y a la muerte de Leonor, estrictamente coincidente con lo más creador y lírico de su poesía. Cuando Machado lo escribió, ni había oído a Bergson ni había perdido la inspiración poética para «refugiarse» en la filosofía, y estaba muy lejos de sus cursos universitarios y del triste examen de Filosofía en 1919, que recuerda Dámaso Alonso.

Abundan en su ensayo los aciertos, como era de esperar en su autor. Y muy especialmente cuando habla de lo que llama «ámbitos iluminados» o «fanales» —palabra que le da el título—.

«Y pensamos en el arte de Machado —escribe Dámaso—. ¿Qué vemos? Lo primero que vemos es espacio: algo se abre y se profundiza ante nosotros. Siempre en su poesía hay una espacio que se abre y se ilumina». Y pone multitud de ejemplos:

Desgarrada la nube, el arco iris
brillando ya en el cielo,
y en un fanal de lluvia
y sol el campo envuelto.

Desde el umbral de un sueño me llamaron...

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.

No puedo estar más de acuerdo. Tanto, que diez años antes, en 1948, escribí un largo ensayo, «Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas» (*Cuadernos Hispanoamericanos,* 1949), donde daba una primera versión de lo que llamo

«pensamiento literario», precisamente al hilo del concepto de «situación» o «escenario»; permítaseme recordar unos párrafos:

«Machado se acerca a las cosas y apenas las toca. No las viste, no las recubre de recursos retóricos; simplemente, nos las señala, con un gesto tímido y sorprendido, que subraya su emoción o su belleza. Es poca cosa, pero esencial: porque ese gesto mínimo e indeciso, apenas esbozado, hace entrar a la cosa en el área de la vida del poeta —y por contagio simpático en la nuestra— y la deja dar sus más propias reverberaciones, la carga de alusiones a posibles actos vitales, apenas insinuados, que les confieren una densa virtualidad poética. Las cosas están *presentes* en la poesía de Machado, pero no como meras cosas, sino como realidades vividas, cubiertas por una pátina humana, como la «verdinosa piedra» de sus fuentes o de sus viejos bancos de las plazas. De ahí que el poeta, gracias a su misma sobriedad, no lo dé todo hecho al lector, no le dé una interpretación conclusa y solo suya de los objetos poéticos, sino que se limita a ponerlos en el escorzo más favorable, y es el lector el que, llevado de su mano, «realiza» su propia interpretación poética de unos objetos que conservan así perenne frescura y un trasfondo de intactas posibilidades.

«Por esto, Machado tiende a dar, en apunte levísimo, una situación o escenario en que se han de vivificar todas las alusiones, que prepara ya el sentido y el tono del poema, y da así el punto de vista desde el cual ha de ser vivido. Así, el que empieza:

La plaza y los naranjos encendidos
con sus frutas redondas y risueñas,

parte de dos notas jocundas, «encendidos» y «risueñas», que vagamente anticipan para quién pueden ser así las naranjas y preludian toda la melodía interior; y, en efecto, continúa:

Tumulto de pequeños colegiales
que, al salir en desorden de la escuela,
llenan el aire de la plaza en sombra
con la algazara de sus voces nuevas.

En cambio —para escoger un ejemplo muy próximo—, cuando el punto de vista no es propiamente el interno a la escena, es decir, el de los niños, sino el del melancólico espectador maduro,

—Yo escucho los cantos
de viejas cadencias,
que los niños cantan
cuando en coro juegan—,

el escenario está condensado en la fuente, que no es en rigor un elemento de la situación infantil, sino la réplica sentimental del canto —«la historia confusa - y clara la pena»— para el hombre que lo escucha:

La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda...

Seguía su cuento
la fuente serena;
borrada la historia,
contaba la pena.

Los ejemplos se podrían multiplicar, porque la indicación del escenario o circunstancia es casi constante en Antonio Machado. Desde su primer poema:

Está en la sala familiar, sombría,
y entre nosotros, el querido hermano...,

nos acompañan siempre:

Tierra le dieron una tarde horrible
del mes de julio, bajo el sol de fuego.

o bien:

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.

A veces, la sustancia misma del poema está ya dada, como en cifra, en la «acotación» de su escenario:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta...
La fuente sonaba.

Todo esto sin salir de los versos de los primeros años.

«Este procedimiento de crear una circunstancialidad en el poema sirve para darle un carácter vivido, y prestar concreción a las cosas nombradas en él, que no son objeto de una mera mención abstracta —como tal sin valor poético—, sino *denominadas,* y traídas así eficazmente a presencia.»

La visión de Castilla tiene un carácter a la vez dramático y circunstancial, hasta el extremo de incluir el camino por el cual el poeta llega al punto de vista desde el cual contempla la ciudad y el paisaje, el río, y luego, desde esa perspectiva real, imagina lo que está más allá, hasta el mar remoto e invisible, o la historia pasada.

Y esto culmina en la dimensión en que su poesía está afectada por el amor, sobre todo por el amor dolorido por la muerte de Leonor. Dije ya entonces que la poesía de Machado no era «amorosa», sino *poesía enamorada,* impregnada, condicionada, vivificada por el amor que es su supuesto. Y algo semejante se podría decir de la dimensión religiosa de su poesía, nunca explícita, solamente alusiva, más bien tonalidad o clave subterránea de los poemas que pudorosamente tocan la gran cuestión.

Tal vez el ejemplo más puro e intenso es aquel poema en que Antonio Machado roza la imaginación de la pervivencia, de la vida perdurable. No se esperen razonamiento, argumentos, tesis, lo que podría ser propio de la filosofía o la teología. Ni siquiera se va a deslizar a los aforismos en que se enuncian afirmaciones aisladas, que pueden ser verdaderas, pero a las cuales falta la justificación en que el pensamiento *teórico* consiste. El suyo es otro, literario, concretamente poético; pero no se dude de que es pensamiento. ¿Qué hará Antonio Machado? Solamente una cosa: preguntar:

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hálitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero,
la voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?
¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?

¿Quién responde? El eco que deja en el alma la pregunta misma. ¿Quién se atrevería a contestar en serio: *Sí?*

JULIAN MARIAS

ANTONIO MACHADO Y SU PENSAMIENTO FILOSÓFICO: UNA SÍNTESIS

El pensamiento de Machado, como es bien sabido, no está encerrado en un compacto libro, ni tiene esa seriedad y solemnidad tan corrientes en las obras filosóficas. Antonio Machado nos comunica sus ideas, que parecen a menudo ser comentarios a sus lecturas o reflexiones sobre sus propias experiencias vitales, salpicadas éstas de vez en cuando por algunas geniales ocurrencias, por medio de breves apuntes, notas varias escritas a lo largo de los años las cuales en gran parte se encuentran luego reunidas, con un aparente desorden, en ese extraño y a veces humorístico apéndice en verso y prosa que se halla, generalmente, a continuación de las *Poesías completas,* a partir de la edición de 1928. Es decir, en las dos partes, de 1926 y 1928, que constituyen el llamado «Cancionero apócrifo». Algunas de esas ideas reaparecen luego, algo alteradas, en las páginas de su obra en prosa *Juan de Mairena,* escrita entre 1934 y 1938. Y otras se encontraban ya antes en ciertas notas de su cuaderno «Los complementarios», y en poemas, cartas, su inacabado discurso académico y demás.

Penetrar en ese tan disperso y fragmentario pensamiento, tratando de establecer cierta unidad y esclarecer un poco su sentido, no es siempre tarea fácil, a causa de los obstáculos y velos oscurecedores con que a veces se topa el que se propone *entender.* Esto, entender, es lo que se propusieron, antes tal vez que los filósofos, algunos admiradores de la poesía de Machado, al intuir que ese pensamiento, por oscuro, contradictorio y difuso que pareciese, tenía tal vez mucha mayor importancia de lo que se había creído.

Y así pudo descubrirse, pese a las dificultades que presentaba el estudio, que algunos de los principales temas a los cuales él siempre vuelve de un modo u otro, tienen estrecha relación entre sí, y también muy clara relación con su mejor poesía lírica. En verdad podría decirse que el pensamiento filosófico de Machado es sobre todo una continuada reflexión sobre su poesía. Y ese pensamiento corresponde perfectamente a lo que fue el hombre Machado, a su carácter, a sus creencias o falta de creencias, y a su ética y política. Entender pues algo de lo que él dice, aclarar un poco ese pensamiento filosófico suyo, es ayudar a entender mejor a Machado en total: el hombre, el gran poeta, el moralista y el pensador.

Esos obstáculos y velos a lo que me he referido son varios. En primer lugar el que tantas veces Machado no exprese sus ideas directamente, sino a través de sus heterónimos Abel Martín y Juan de Mairena. Ello hace que resulte dudoso, a primera vista, que Machado se identifique realmente con lo que expresan esos pintorescos pensadores que él inventa. Por otra parte las ideas de éstos, que nos comunica el hablante, aparecen casi siempre en forma muy resumida, esquemática y no siempre clara. Y así a menudo leemos raros títulos, abstrusas fórmulas y enrevesadas sentencias filosóficas, diríase que deliberadamente oscuras, con lo cual todo ello en ocasiones parece, más bien que filosofía, burla de los filósofos. Pero lo que se propone Machado con ese humor, creo yo, es sobre todo establecer una cierta distancia con respecto a su propio pensamiento. Y esto por varias causas: por *modestia,* esto es, porque le horrorizaba que pudiese él aparecer como un pedante y pretencioso aprendiz de filósofo; por su real *inseguridad,* ya que, aunque ávido lector de filosofía, no se consideraba sino un «aficionado»; y también por su muy arraigado *escepticismo,* aunque fuese escepticismo «apasionado» como él mismo decía, el cual le obligaba a contemplar con reserva cualquier afirmación que pudiera parecer demasiado dogmática, incluso cuando ésta era la suya propia.

Mas no obstante el deliberado distanciamiento, una atenta lectura del «Cancionero apócrifo» nos convence que aunque sea con pudores, burlas e inhibiciones, lo que ahí él escribe expresa en verdad, en el fondo, lo que él piensa. Y ello se confirma con lo que escribe en otros lugares, cuando habla él mismo y no ya sus imaginados caracteres.

Yo intenté hace ya muchos años, en mi estudio sobre el pensamiento de Antonio Machado, poner de manifiesto algo de todo esto. Me propuse escribir un ensayo que fuese lo más claro y breve posible. Mas no estoy nada seguro de haberlo conseguido. Y es que me pareció indispensable hacer ciertas aclaraciones y digresiones, las cuales fatalmente alargaban y complicaban mi exposición. No quería limitarme, como habían hecho algunos, a citar ciertos trozos oscuros, a modo de explicación, sin aclarar ni explicar nada. Tenía que referirme a la evolución de ese pensamiento y a ciertas aparentes contradicciones. Y era necesario también tratar de precisar un poco cuál era la relación entre las ideas de Machado y las de algunos de esos filósofos que él mencionaba. Con Bergson, por ejemplo, cuya influencia en él ya se había mencionado muchas veces, pero olvidando que en bastantes ocasiones Machado, con su añoranza de la «razón helénica» se distancia definitivamente de su maestro. O con Leibnitz, ya que esas mónadas «nostálgicas de lo otro», a las que Machado se refiere más de una vez, son en verdad más solitarias e incomunicadas que las de Leibniz, pues no están iluminadas por Dios. Y también decir algo de Max Scheler o de Heidegger, pues el pensamiento de Machado se acerca bastante en alguna ocasión al de éstos. Y en lo que se refiere al tema del «otro», tan importante en Machado, me pareció útil tratar de comparar, aunque fuese sólo someramente, su posición con la de otros famosos filósofos de su tiempo.

Creo que pude sin embargo, a pesar de las disgresiones, destacar los temas principales de su pensamiento; aunque nunca creí haber hecho un estudio exhaustivo, definitivo. Se trataba, a lo más, de una primera aproximación, de un intento de

síntesis. Pues bien, lo que ahora trato de hacer aquí es una síntesis de aquella síntesis.

Me limitaré a exponer, del modo más sencillo que pueda, algunas de las ideas y sentimientos de los cuales él se ocupó con frecuencia. Son varios temas que agrupo en tres breves secciones, cuyos títulos son: «El *otro,* el sentimiento compartido y la fraternidad», «La *heterogeneidad del ser* y la *poesía temporal*» y «La nada y la irrenunciable esperanza».

Sólo he agregado ahora algunas alusiones a la probable influencia que en el pensamiento de Machado, sobre todo en lo que éste tiene de ético y esperanzador, pudieran haber tenido Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza, de la cual Machado fue alumno.

Empecemos pues con la primera parte, que es la más simple.

El «otro», el sentimiento compartido y la fraternidad

Desde principios de siglo Machado comenzó a cambiar de opinión en cuanto a lo que la poesía debía de ser y el papel del poeta en la sociedad. En una carta a Unamuno (de la cual cita éste fragmentos en su artículo «Vida y Arte», publicado en agosto de 1903) decía Machado: «Empiezo a creer... que el artista debe amar la vida y odiar el arte. Lo contrario de lo que he pensado hasta aquí». Meses más tarde, en un artículo sobre *Arias tristes,* de Juan Ramón Jiménez, publicado en *El País* el 14 de marzo de 1904, escribía: «Se nos ha llamado egoístas y soñolientos. Sobre esto he meditado mucho y siempre me he dicho: si tuvieran razón los que tal afirman, debiéramos confesarlo y corregirnos. Porque yo no puedo aceptar que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en que gozar de la contemplación de sí mismo. Y he añadido: ¿no seríamos capaces de soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante?... Creo, sin embargo, que una poesía que aspire a conmover a todos ha de ser muy íntima. Lo más hondo es lo más universal»[1].

Y poco después, en otro fragmento de carta citado también por Unamuno (en el artículo «Almas de jóvenes», publicado en mayo de 1904), repite casi lo mismo, pero ahora con más convicción aún, afirmando lo que antes era sólo una pregunta que se hacía a sí mismo: «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

[1] Antonio Machado, *Obras. Poesía y prosa,* ed. de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Ed. Losada, Buenos Aires, 1964), p. 763. Las citas de Machado que se hagan más adelante irán seguidas de la abreviación *Ob.* y de un número, que indica la página o páginas en que se encuentran esos textos en *Obras, Poesía y prosa,* 1964.

nosotros mismos, no debemos huir de la vida para forjarnos una vida mejor, que sea estéril para los demás»[2].

Lo que más nos interesa destacar es esa voluntad suya de no ser narcisista, de no forjarse una vida que sea *estéril para los demás.* Así comienza a manifestarse esa preocupación moral suya por el *otro* que le duraría toda su vida. Y ese *despertar* de su conciencia lo debería a Unamuno, como él indica; pero en la *formación* de esa conciencia probablemente tuvo bastante que ver la Institución Libre de Enseñanza y las vivas lecciones de moral que allí se impartían.

En las cartas citadas se puede también advertir que él tenía el propósito, aunque éste no fuera aún muy claro, de cambiar de temas y estilo en su poesía. Con eso de «soñar despierto» tal vez quisiera decir *soñar,* crear, no renunciar a su propia intimidad, pero en «la vida activa», atendiendo a los otros, a la realidad exterior. Eso es en todo caso lo que hizo en los poemas escritos en Soria; y en «La tierra de Alvargonzález», esa serie de romances que, como él dijo más tarde, «emanan del pueblo» y «miran a lo elemental humano» y «al campo de Castilla». Una historia ésta, podría agregarse, en la que tan importante es la sensibilidad del poeta, el que narra y describe, como la resonancia profunda que esa historia o leyenda tiene en el alma popular.

Y en ese querer juntar, mezclar el espíritu creador del poeta con la observación del mundo que le rodea, pudiera verse, en cierto modo, la realización —fuera de esto pura coincidencia o no— de algo que cincuenta años antes propugnaba ya Giner de los Ríos. En su extenso ensayo de 1862 «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna», después de pasar revista a los románticos y realistas, y de hacer otros diversos comentarios sobre historia de la literatura, concluye: «Doble, por consiguiente, ha de ser el objeto de la creación artística que aspire a vivir eternamente... debe, por un lado, referirse a las leyes necesarias de lo bello; y por otro, al carácter de la civilización en que nace...»[3]. Aunque no estamos muy seguros de que eso de «las leyes necesarias de lo bello» sea lo mismo que la libre creación del poeta.

Michael P. Predmore, por su parte, en *Una España joven en la poesía de Antonio Machado* (Edit. Insula, 1981), comenta un ensayo de Giner de 1865 titulado «Del género de la poesía más propio de nuestro siglo», y escribe: «Giner trata el efecto de las condiciones históricas y sociales que obligan al poeta moderno [es decir, al romántico] a alejarse del mundo exterior y guarecerse en sí mismo para cultivar su propia riqueza interior... comienza "negando la objetividad". La subjetividad, absolutamente divorciada de significación humana universal, se convierte en algo abstracto y quimérico» (p. 203). Y esto último que dice Predmore —si es que refleja con exactitud lo que Giner decía— sí que acerca, y mucho, el pensamiento de Machado al de su maestro; al menos en lo que se refiere al carácter que ha de tener la poesía.

En los años de Baeza, Machado leyó mucho, especialmente filosofía, y reflexionó

---

[2] Los dos fragmentos de carta de Machado citados por Unamuno están reproducidos en Geoffrey Ribbans, *Soledades..., op. cit.*, pp. 264-267.

[3] En *Krausismo..., Antología,* ed. López Morillas, *op. cit.,* p. 159.

mucho también. El fruto de esas meditaciones, sobre poesía, el *otro* y la nada, aparece luego, como pronto veremos, en el apéndice titulado *Cancionero apócrifo,* en prosa verso, el cual viene después de los poemas, a partir de la segunda edición, de 1928, de las *Poesías completas.* Pero ya antes, en una nota de *Los complementarios* titulada «Problemas de la lírica» (que en la edición crítica de ese manuscrito, debida a Indurain, lleva la fecha de julio de 1924), Machado escribía: «El sentimiento no es una creación del sujeto individual... Hay siempre en él una colaboración del *tú,* es decir, de otros sujetos... Mi corazón, enfrente del paisaje, apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque aun este sentimiento universal necesita, para producirse, la congoja de otros corazones... 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...» (*Ob.,* 714).

Más tarde, en *Cancionero apócrifo,* en un diálogo entre Mairena y un tal Meneses, dice este último: «...no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico porque... todo sentimiento se orienta hacia valores universales. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba de empobrecerse y, al fin, canta de falsete» (*Ob.,* 324-325).

Y así vemos que sus ideas sobre la poesía no han variado mucho desde principios de siglo. Ahora, como antes, rechaza esa poesía enrarecida, narcisista, que «no trasciende», vedada al «prójimo». Mas para que trascienda, piensa ahora, no es indispensable que el poeta atienda al mundo que le rodea: basta con que el sentimiento que exprese sea *universal,* referente a algo que los otros también, de algún modo, sienten o pueden sentir.

En el prólogo de 1919 a la segunda edición de SGO recuerda que la «ideología dominante» en la época (1899-1907) en que escribió ese libro «era esencialmente subjetivista», y el poeta «sólo pretendía cantarse a sí mismo». El amó «con pasión», dice, aquella «nueva sofística». Y a continuación agrega: «Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir cuando una tarea común apasione las almas». Y así se inicia el tema de la comunión cordial entre los hombres y el de la fraternidad.

Muchos años más tarde, en 1934, publica en la revista *Octubre,* de Madrid, un pequeño ensayo titulado «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia». Comienza preguntándose: «¿Cabe una comunión cordial entre hombres, que nos permita cantar en coro, animados de un mismo sentir?». Y responde que para ello sería preciso «buscar un fundamento metafísico en que esta lírica se asiente, una creencia filosófica, ya que una fe religiosa parece cosa difícil en nuestro tiempo». Sería necesario, agrega, creer «que existe un prójimo... una pluralidad de espíritus», y que éstos «no son mónadas cerradas, incomunicables... múltiples soledades, que se cantan y escuchan a sí mismas». Y además habría que creer «que existe una realidad espiritual, trascendente a las almas individuales, en las cuales éstas pudieran comulgar» (*Ob.,* 859-860).

Tres años más tarde, en plena guerra civil, cuando mucho se hablaba en la zona republicana de «fraternidad», y ello parecía a muchos un sueño posible, realizable,

y en parte ya realizado, Machado aborda de nuevo el tema, y con más pasión y entusiasmo que nunca. No habla de «cantar en coro», pero sí de «comunión cordial», de fraternidad futura y de un «nuevo cristianismo». Y no piensa ya que para ello sea necesario creer en una «realidad espiritual, trascendente a las almas». Ya no se refiere a Cristo como necesario fundamento de un amor entre los hombres. Bastaría «la conciencia del hombre, impregnada de cristianismo». Es decir, bastaría con que despertase el sentimiento de amor cristiano, vivo siempre, «en el alma del pueblo», como decía en el número III de *Hora de España,* de marzo de 1937.

Al mes siguiente, en la carta a un hispanista ruso publicada en la misma revista, volvía a referirse al «sentimiento fraterno del amor», algo cristiano, y muy ruso, que él esperaba iba ahora a encontrar «un eco profundo en el alma española» (*Ob.,* 670). Y meses después, en septiembre, aludía a una futura sociedad en la cual surgiría una «nueva forma de convivencia humana, de comunión cordial y fraterna», análoga a la que los rusos habían querido ensayar (*Ob.,* 669).

Triste es recordar hoy que Machado escribía eso por la misma época en que comenzaban las grandes purgas stalineanas (de las cuales él, como tantos otros entonces, tenía muy escasa noticia), y cuando comenzaba ya a temerse que esos grandes sueños de fraternidad acabarían ahogados en un gran baño de sangre, con la represión franquista.

La «heterogeneidad del ser» y la «poesía temporal»

El tema del *otro* adquiere una nueva dimensión cuando en el *Cancionero apócrifo,* y luego a veces también en *Juan de Mairena,* Machado se refiere, aunque sea en forma a menudo burlona, y diríase que deliberadamente oscura, a algo que sin embargo era cuestión muy seria e importante para él: «La esencial heterogeneidad del ser». O sea, como dice en *Juan de Mairena,* «la incurable *otredad* que padece *lo uno*» (*Ob.,* 357). Se trata, pues, de esa natural condición del ser humano que lleva a éste siempre hacia «el otro» y «lo otro», a trascender, a querer salir de sí. «El hombre quiere ser otro... He aquí lo específicamente humano... Su mónada solitaria no es nunca pensada como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro, paciente de una incurable alteridad», dice más adelante en *Juan de Mairena* (*Ob.,* 501). Aunque, al mismo tiempo, Mairena se encuentra encerrado «en la más estrecha concepción solipsística».

Y lo mismo le sucede a su maestro Abel Martín. En la primera parte del apéndice, titulada «De un Cancionero apócrifo», donde se expone la filosofía de éste y se habla de «la heterogeneidad del ser», leemos: «Mas la conciencia existe, como actividad reflexiva, porque vuelve sobre sí misma agotado su impulso por alcanzar el objeto trascendente. Entonces reconoce su limitación y se ve a sí misma como tensión erótica, impulso hacia *lo otro* inasequible». Y así descubre que el amor es «como su *otro inmanente*». Mas ese «esfuerzo desesperado del ser... por rebasar su propia frontera», aunque acabe en fracaso, tiene «un valor positivo», ya que gracias a él «se alcanza *conciencia*» (*Ob.,* 305). Ese fracaso de Martín al querer «rebasar su

propia frontera» ocurre porque él no había «superado, ni por un momento, el subjetivismo de su tiempo»; es decir, porque no acababa nunca de creer en la existencia real del otro fuera de su propia conciencia.

En cuanto a Machado mismo, aunque sin duda creía en la esencial heterogeneidad del ser, porque ello era algo muchas veces por él experimentado, al igual que sus «apócrifos» Martín y Mairena, se sentía encerrado también en la prisión de solipsismo. Dudó, se rebeló; y pensó a menudo que la existencia o no del prójimo, como de todo lo percibido, era algo «indemostrable». Pero en fin de cuentas, nunca abandonó el extremo «idealismo». En 1935 decía por boca de Mairena, refiriéndose a Berkeley: «Porque el solipsismo podrá responder o no a una realidad absoluta, ser o no verdadero; pero de absurdo no tiene pelo». Lógicamente no se puede «afirmar la existencia de nuestro prójimo con el mismo grado de certeza que la existencia propia». Y «si nada es en sí más que yo mismo, ¿qué modo hay de no decretar la irrealidad absoluta de nuestro prójimo?... La cuestión es grave, vuelvo a deciros. Meditad sobre ella» (*Ob.*, 478-479).

La cuestión es grave sobre todo para esos que, como Machado, piensan que el amor al prójimo es un imperativo, porque ¿cómo podríamos amarlo si no existe? Por eso repite que hay que «creer en el prójimo», esto es, creer que existe. Y, en todo caso, comportarse con él como si existiera, y respetarlo, amarlo; tener en cuenta, al menos, al *tú*, al *otro*. Y de ahí lo que escribe en el primero de los «Proverbios y cantares» (núm. CLXI de *Poesías completas*):

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas,
es ojo porque te ve.

Ahora bien, si la duda en cuanto a la existencia real o no del otro puede constituir un problema para el filósofo o el moralista, para el poeta, para quien ama, *no hay problema*. Y así se comprenden esos versos de Machado dedicados a la muy real y amada Guiomar que dicen: «...No prueba nada,/contra el amor, que la amada/no haya existido jamás».

En *Juan de Mairena*, cuando éste «empieza a exponer la poética de su maestro Abel Martín», dice que al poeta el «ser poético no le plantea problema alguno... La nada, en cambio, sí» (*Ob.*, 450). Y años antes, en *Cancionero apócrifo*, decía el mismo Mairena: «Precisamente la desproblematización del ser, que postula la absoluta realidad de lo aparente, pone *ipso facto* sobre el tapete el problema del *no ser...*» (*Ob.*, 323).

O sea, que para el poeta el problema no está en lo que aparece, sino en su desaparición. El poeta ama lo que ve, lo que contempla; pero eso que ama se mustia y envejece y acaba por desaparecer, como el poeta mismo desaparecerá un día. El problema, pues, es el del tiempo: el tiempo que lleva a la muerte. Y por eso el poeta canta: «¿Cantaría el poeta sin la angustia del tiempo?», preguntaba Mairena (*Ob.*, 373). Y años antes, en *Cancionero apócrifo*, decía que la «temporalidad», necesaria en la poesía, es algo que puede aprenderse en «las más elementales preceptivas».

Pero «una intensa y profunda impresión del tiempo sólo nos la dan muy contados poetas» (*Ob.,* 315). Poesía temporal es, pues, para Machado, sólo aquella en que es viva, auténtica, la emoción del tiempo. Y por eso vienen a continuación unas páginas en que habla de la fría poesía barroca, conceptual aunque trate del paso del tiempo, en comparación con las «Coplas» de J. Manrique, donde es vivísima esa emoción. Y de ahí también el poco aprecio que Machado tenía por los poetas jóvenes, neogongorinos, de su tiempo.

Por último, y en relación con el tema del *otro,* agregaremos que a veces Machado se refiere al amor con una experiencia que engrandece el espíritu, que hace que el alma llegue a su límite, a ser realmente lo que, en potencia, ya es. Y en esto, como en otros puntos, su pensamiento se acerca al de Max Scheler, a quien él mucho admiraba[4]. Pero ya a principios de siglo, en el poemilla de SGO (LVII) titulado «Consejos», escribe esto:

Moneda que está en la mano
quizá se deba guardar;
la monedita del alma
se pierde si no se da.

La nada y la irrenunciable esperanza

Para ofrecer un panorama algo más completo del pensamiento filosófico de Antonio Machado, hemos de referirnos, aunque sea brevemente, a lo que él dice sobre la nada, el ser y la nada, en la primera parte del *Cancionero apócrifo,* publicada ya en 1926, y luego a veces también en *Juan de Mairena,* I y II, entre 1935 y 1938.

En los últimos años de su vida, cualesquiera que hubiesen sido anteriormente sus dudas, Machado definitivamente no creía en Dios: creía en la nada. Aunque el uso algo burlón que él hace a veces de la palabra «Dios» pueda oscurecer este hecho. En el comentario que sigue al poema «Al gran Cero», en la primera parte del apéndice a *Poesías completas,* escribe: «Dios, como creador y conservador del mundo, le parece a Abel Martín una concepción judaica, tan sacrílega como absurda. La nada, en cambio, es, en cierto modo, una creación divina...» (*Ob.,* 311). Y en la segunda, al hablar de «La metafísica de Juan de Mairena», repite: «Dios no es el creador del mundo... El mundo es sólo un aspecto de la divinidad; de ningún modo una creación divina» (*Ob.,* 322).

Dejando aparte el obvio panteísmo, y eso de que la nada sea «creación divina», lo que nos interesa destacar es que esa nada, o «cero integral», es la causa del asombro —y las consiguientes preguntas— que produce la percepción del ser. El

[4] La similitud mayor, en cuanto a lo del amor, se encuentra en la obra de Scheler, de 1923, *Wesen und Formen der Sympathie,* la cual no fue traducida al español hasta 1943 (*Esencia y formas de simpatía,* Ed. Losada).

hombre consciente se sorprende al descubrir lo que ve como destacando sobre un negro telón de fondo: la nada.

Esto es lo que Machado quiere decir, y en verdad dice, en el extraño y oscuro poema, que pocos se han atrevido a interpretar, «Al gran Cero». Algo se aclara la cosa en los comentarios breves que siguen al poema, pero no mucho. Cuando se advierte la novedad e importancia del pensamiento contenido en ese poema es luego, en *Juan de Mairena,* cuando Machado mismo aclara bastante todo, después de haber, muy probablemente, leído un ensayo de Heidegger, de 1929, traducido al español en 1933, «¿Qué es metafísica?». Dice en parte el poema:

> Cuando el Ser *que se es* hizo la nada
> y reposó, que bien lo merecía,
> [...]
> *Fiat umbra!* Brotó el pensar humano.
> [...]
> Toma el cero integral, la hueca esfera,
> que has de mirar, si lo has de ver erguido.
> Hoy que es espalda el lomo de tu fiera,
> y es el milagro del no ser cumplido,
> brinda, poeta, un canto de frontera
> a la muerte, al silencio y al olvido.

Y a continuación, en el comentario se lee: «Dios regala al hombre el gran cero, la nada o cero integral... Así, posee la mente humana un concepto de totalidad... que sirva lógicamente de límite y frontera a la totalidad de cuanto es». Y poco después agrega que el pensar «necesita de la nada para pensar lo que es, porque, en realidad, lo piensa como no *siendo*» (*Ob.,* 311).

Y en la parte segunda, de 1928, al tratar de la metafísica de Mairena, se lee: «Para el poeta el no *ser* es la creación divina... a que Martín alude en su soneto inmortal *Al gran Cero,* la palabra divina que al poeta asombra...» (*Ob.,* 322).

Así se entiende un poco mejor eso del «canto de frontera» al cual se alude en el poema. Frontera, entre la vida y la muerte, en la cual el poeta se encuentra y desde donde brinda su canto «a la muerte, al silencio y al olvido». Algo que sin duda tiene que ver con la *poesía temporal,* de la que Machado se ocupa poco después. Y también se entiende mejor eso que Dios dice al hombre al ofrecerle «el cero integral», o sea: «Hoy que es espalda el lomo de tu fiera...». Cuando debido a la evolución el lomo se convierte en espalda y aparece el «bípedo racional» —a quien se nombra en los comentarios al poema— es cuando éste puede apreciar el valor de ese «regalo de la divinidad», la nada, gracias a la cual surge el asombro ante lo que es, lo que aparece. Un asombro que da origen al pensamiento, a la pregunta básica de la cual arranca la metafísica.

Cómo llegó Machado a ese descubrimiento que encierra el poema «Al gran Cero» es una cuestión algo compleja que he tratado de desentrañar en mi estudio sobre *El pensamiento de Antonio Machado.* Creo ahí haber mostrado que, partiendo

de Bergson, se apartó luego de él; y con una especie de salto, con una genial aunque algo oscura intuición, se adelanta en algo importante al pensamiento del primer Heidegger.

Fue en septiembre de 1933, en la revista *Cruz y Raya,* cuando apareció la traducción de X. Zubiri: «¿Qué es la metafísica?». Ahí se lee esencialmente lo mismo que Machado había ya dicho en 1926, pero con mayor precisión y claridad. La nada, dice Heidegger, es la que, presentida, nos hace mirar con extrañeza y preguntar por el ser: «Sólo por ese asombro, es decir, por la revelación de la nada, brota el *¿por qué?* en nuestros labios». Y también explica en el mismo ensayo: «Es la nada lo que hace posible para nuestra humana existencia la revelación de lo que es en cuanto tal. La nada no es sólo un concepto en oposición a lo que es, sino algo original, esencial». Insiste Heidegger en puntualizar que la *nada* a que él se refiere no es simplemente una suma de negaciones: «Nosotros afirmamos que la *nada* es más original que el *no* y la negación». Podemos, dice, pensar lo que es como una «idea» y luego «negar lo que hemos así imaginado». Mas de ese modo sólo «llegaremos a un concepto formal de una imaginaria nada y no a la nada misma». Es sólo la angustia lo que nos «revela la nada».

Me parece a mí indudable que Machado debió de leer ese ensayo, aunque él nunca lo mencione. Pero es significativo que en un artículo de *Juan de Mairena,* en 1935, dijera que Mairena «no pudo alcanzar las últimas consecuencias del temporalismo bergsoniano, la fe en el valor ontológico de la existencia humana. Porque, de otro modo, hubiera tomado más en serio las fantasías poético-metafísicas de su maestro Abel Martín» (*Ob.,* 448). Y es significativo también que a partir de 1935 nunca ya más confunda o use indistintamente, como hacía en *Cancionero apócrifo,* la expresión *no-ser* —que es mera negación de un concepto— y *nada.* Ahora se refiere claramente a *la nada,* en *Juan de Mairena,* cuando trata de esa cuestión. Y así, por ejemplo, afirma: «...todo lo problemático del ser es obra de la nada» (*Ob.,* 452). Y antes, en el mismo artículo, *aludiendo* seguramente a Heidegger, dice: «Porque la nada es, como se ha dicho, motivo de angustia. Pero para el poeta, además y antes que otra cosa, causa de admiración y de extrañeza». Y algo más adelante, en otro artículo, habla de «una metafísica» existencialista, fundamentada en el tiempo... será el filósofo quien nos hable de angustia, la angustia esencialmente poética del ser junto a la nada» (*Ob.,* 464).

Machado debió leer, desde 1935 por lo menos, cuanto pudiera de Heidegger y sobre él. Pero fue sólo en un artículo fechado en diciembre de 1937, publicado en el número XIII de *Hora de España,* cuando se ocupa de *Sein und Zeit,* la obra principal de Heidegger, de 1927, de la cual hace una exposición y comentario. La traducción española de esta obra *El ser y el tiempo,* por J. Gaos, se publicó en México en 1951. Pero Machado pudo conocer alguna traducción francesa.

Empieza Machado por decir: «Para penetrar y hacer cordialmente suya esta filosofía de Heidegger, Mairena, por lo que tenía de bergsoniano y, sobre todo, de *poeta del tiempo...* estaba muy preparado» (*Ob.,* 562). Es una filosofía «algo triste», dice luego, pero que bien pudiera encontrar entre nosotros «los españoles», y especialmente «los andaluces», una «honda aquiescencia». Y es entonces cuando se

pregunta: «¿Es que somos algo heideggerianos sin saberlo?». Y a continuación se refiere a unos viejos versos suyos de SGO que «pueden tener una inequívoca interpretación heideggeriana».

Machado, desde luego, fue siempre, y especialmente en sus últimos años, bastante heideggeriano. Y su pensamiento filosófico es más bien triste, lo cual parece contradecir su natural tendencia a un relativo optimismo, a la esperanza. El mismo advierte tal cosa, y por eso escribe en *Hora de España,* en mayo de 1938, algo que con muy parecidas palabras había ya dicho tres años antes: «El fondo de mi pensamiento es triste; sin embargo, yo no soy un hombre triste, ni creo que contribuya a entristecer a nadie. Dicho de otro modo: la falta de adhesión a mi propio pensar me libra de su maleficio, o bien: más profundo que mi propio pensar está mi confianza en su inania, la fuente de Juventa en que se baña constantemente mi corazón» (*Ob.,* 579).

Hace muchos años, tratando de resumir lo que había dicho sobre el pensamiento de Machado, escribía yo en unas «conclusiones» lo siguiente: «Poesía y filosofía no son la misma cosa, pero brotan de un mismo sentimiento original. El poeta es más fiel que el filósofo a esta emoción original, que él reproduce cada vez que, angustiadamente, canta el mundo que contempla. Y la filosofía debe volver a encontrar sus raíces acercándose a la poesía. Sólo por la poesía, o con esa nueva, poética, filosofía existencial que él intuye, nos daríamos cuenta de lo que somos, recobrando así nuestra intimidad, nuestro propio ser, nuestro espíritu, hecho de angustia por el tiempo y ansia de lo otro, de lo desconocido: de asombro ante la nada y heterogeneidad, de angustia en la soledad y trascendencia; esto es, impulso hacia un más allá que no alcanzamos».

Mas al decir eso sobre su pensamiento filosófico, advertí pronto que algo que era fundamental en Machado no se mencionaba. Y por eso, a continuación, agregué esto: «Pero lo típico de Machado, tanto como su honda melancolía, es no abandonar nunca del todo, aun creyendo sobre todo en la nada, una ardiente, aunque vaga, una remota esperanza de salvación para todos»[5].

A pesar de la explicación que nos da Machado mismo, cabría aún preguntar: ¿Por qué esa «falta de adhesión» a su triste pensamiento? ¿Cómo es posible que pudiera seguir bañando su corazón en «la fuente de Juventa» aún en 1938, cuando su situación personal, y la de España, parecía desesperada? En suma, ¿cuál es la causa última de eso que es «típico» de Machado, ese optimismo, esa ética, ese mirar siempre a los otros y hacia el futuro?

La respuesta obvia es que *así era él,* tal su moralidad, su carácter. Un modo de ser que podríamos resumir diciendo que era esencialmente *bueno.* Como él mismo dijo ya en 1908, en su «Retrato», era, «en el buen sentido de la palabra, bueno». Esto ha hecho recordar a más de uno lo que escribió siete años después, en el poema a Giner de los Ríos, sobre el mensaje que éste dejaba: una incitación a ser buenos, a seguir su ejemplo. Se fue

---

[5] En «El pensamiento de Antonio Machado», incluido en mis *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado,* 3.ª ed. (Editorial Lumen, Barcelona, 1981, pp. 394-395).

diciéndonos: Hacedme
un duelo de labores y esperanzas.
Sed buenos y no más, sed lo que he sido
entre vosotros: alma.

Se puede, pues, pensar, que ese mensaje, así como otras enseñanzas de su maestro Giner, influyesen definitivamente en la formación del adolescente Machado, y después. Sus maestros, amigos y educadores en la Institución Libre de Enseñanza seguramente le ayudaron mucho a desarrollar y encauzar su natural bondad e innato sentido moral.

Mas con todo esto, hay que decir que Machado no era, y menos parecía, un «institucionista». Claro es que seguramente hubo, y habrá todavía, muy diversas clases de institucionistas. Yo conocí algunos, superficialmente, por los años treinta; pero sólo hablé a menudo y tuve incluso cierta amistad con uno, el principal, Manuel Bartolomé Cossío.

A Machado —con quien yo había hablado un poco algunas veces, cuando él salía de algunas de las reuniones del Patronato de Misiones Pedagógicas— le visité luego con bastante frecuencia de fines de 1936 a mediados de 1937, cuando era yo secretario de *Hora de España.* Vivía en Rocafort, en las cercanías de Valencia, en un chalet cerca del mar. Con él estaban su madre, su hermano José y la esposa de éste y tres sobrinas jóvenes. Yo iba a verle más bien por gusto, con el pretexto de hablar de la revista, recoger originales, llevarle pruebas de imprenta y demás.

Estaba bastante envejecido y en su atuendo se advertía mucho ese «torpe aliño indumentario» al cual él ya se refería en su «Retrato». Pero, sin embargo, no dejaba de tener un cierto aire señorial: algo de gran señor rural arruinado. Solía recibirme en la sala-comedor, acompañado casi siempre de su hermano José, el dibujante, hombre algo tímido o inhibido, que permanecía sentado a su lado, callado y sonriente. Y por los esfuerzos que Machado hacía, en forma discreta y delicada, para que su hermano no quedase del todo excluido de la conversación, olvidado, así como por la dulce y lenta mirada que a veces dirigía a su muy anciana madre, algo senil ya, la cual a veces se acercaba hasta nosotros en silencio, me daba yo muy bien cuenta de su mucha bondad y la ternura de su corazón.

Hablábamos de muchas cosas, pero sobre todo de la guerra, de España y su futuro. El generalmente parecía tranquilo, algo cansado, pero solía animarse pronto. Y a veces se agitaba y elevaba su voz, debido a algo que había surgido en la conversación y le excitaba. Era entonces como si un fuego contenido, interior, se hubiese desbordado. Mas en sus palabras, serenas o no, pude yo percibir más de una vez como un esfuerzo por querer sobreponer, a la pena y la desesperación, la esperanza.

ANTONIO SANCHEZ BARBUDO

COMUNICACIONES

José Luis Abellán
Edward Baker
Pedro Cerezo Galán
Patrick Durantou
José Echevarría
Mario Socrate
Manuel Angel Vázquez Medel

EL FILÓSOFO «ANTONIO MACHADO»

La muy abundante bibliografía que el poeta Antonio Machado suscitó en los últimos años ha dado por resultado un mejor conocimiento de su obra, una nueva aproximación a su biografía y una mayor profundidad en el análisis, tanto de los aspectos formales y estilísticos como del contenido de su mensaje. En este último aspecto, la crítica actual ha reconocido plenamente —sobre todo, entre los jóvenes historiadores de la filosofía en España— la importancia de sus contenidos filosóficos. Hoy son amplios los círculos intelectuales donde se acepta que Antonio Machado fue filósofo, además de poeta, si es que no fue —opinión que es la más común— ambas cosas a la vez. En un reciente libro colectivo, escrito todo él por algunos de esos jóvenes a los que antes aludía, se dice lo siguiente:

«Convencidos de la enorme actualidad filosófica presente en la reflexión machadiana, los filósofos que han escrito este libro han pretendido captar aquellas intuiciones del autor de *Campos de Castilla* que, de una u otra manera, han sido reelaboradas y desarrolladas por pensadores como Walter Benjamín, Max Weber, Theodor W. Adorno, hasta llegar a las actuales preocupaciones metaéticas de los Apel, Habermas, etc. Con ellos se pretende iluminar aquella dimensión de Machado prácticamente desconocida por los que lo consideran exclusivamente un poeta circunscrito a la inmediata realidad española»[1].

Aunque es evidente que en Machado hay una propensión a la filosofía desde sus primeros escritos, ésta no aparece explícitamente hasta muchos años después. Desde luego, se produjeron en su biografía una serie de factores que condicionaron esa dedicación de Machado a la filosofía, y entre ellos son indudables los siguientes: el contacto con el campo castellano durante su estancia en Soria acrecentó la propensión meditativa inicial, que recibió también un fuerte impulso de los cursos que siguió con Henri Bergson en París durante el curso 1910-11, la muerte de su primera esposa, Leonor, con el trauma psíquico que ello produjo en el poeta fue un

[1] José Luis de la Iglesia, Ana Lucas, Juan Manuel Martínez, Francisco José Martínez, Luis Martínez de Velasco, *Antonio Machado y la filosofía,* Madrid, Orígenes, 1989. El texto citado está recogido en la portada del libro, que parecen haber redactado los propios autores.

elemento importante en el acrecentamiento de aquella propensión; si a todo lo anterior añadimos su cada vez más frecuente lectura de Unamuno y el contacto epistolar con el filósofo vasco, el reencuentro con el paisaje de su Andalucía natal durante sus años en Baeza y los cursos que, como alumno libre, siguió en la Universidad de Madrid entre 1915-18, no es extraño que ese conjunto de condicionantes precipitaran una cada vez mayor dedicación a la filosofía, que no dejó de intensificarse hasta el final de sus días, como resulta fácil de probar si nos remitimos a las prosas incluidas en *Los complementarios* (1912-1926), colaboraciones periódicas diversas, *Juan de Mairena* (1936-39) y las numerosas prosas aparecidas en *Hora de España, La Vanguardia,* etc., etc.[2]

El «estado de la cuestión» al respecto no es difícil establecerlo, leyendo algunos de los estudios dedicados a la filosofía de Antonio Machado por sus numerosos estudiosos[3]. A la vista de ello, creo que pueden admitirse como conclusiones las siguientes:

1. Machado es plenamente un filósofo, si bien hay que incluirle dentro de la tradición asistemática y ametódica de la filosofía.
2. La filosofía machadiana está estrechamente vinculada a la poesía, pues nace de modo eminente de una reflexión filosófica sobre la misma.
3. En lo anterior, Machado no se diferencia de otros filósofos de cualquier tiempo que realizaron su tarea reflexiva sobre la base de otros conocimientos previos.
4. El hecho de que Machado se exprese filosóficamente a través de la poesía o de prosas literarias, le incluye dentro de la tradición hispánica de la filosofía, donde ésta se expresa a través de formas predominantemente literarias.

Como ha sido puesto de manifiesto en numerosas ocasiones, la estructura filosófica del pensamiento de Machado tiene como coordenadas la contraposición entre lo que él llamaba la «lógica racional» y la «lógica poética», cuya primera intuición aparece ya en un famoso poema de *Campos de Castilla,* que dice así:

---

[2] Estas prosas, desconocidas por razones políticas durante muchos años, pueden consultarse en la edición de *Obras Completas* (2 tomos), a cargo de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Espasa-Calpe, Madrid, 1988. Las citas las haremos por esta edición.

[3] Entre ellos son obligada referencia los siguientes: Mariano Quintanilla, *El pensamiento de Antonio Machado* (1952); Eugenio Frutos Cortés, «La esencial heterogeneidad del ser en Antonio Machado», en *Revista de Filosofía,* números 69/70, 1959; Pablo de A. Cobos, *El pensamiento de Machado en Juan de Mairena* (1979); A. Sánchez Barbudo, *El pensamiento de Antonio Machado* (1974): Eustaquio Barjau, *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo* (1975).

Hay dos modos de conciencia:
una es luz, y otra, paciencia.
Una estriba en alumbrar
un poquito el hondo mar;
y otra, en hacer penitencia
con caña o red, y esperar
el pez, como pescador.
Dime tú: ¿cuál es mejor?
Conciencia de visionario
que mira en el hondo acuario
peces vivos,
fugitivos,
que no se pueden pescar,
o esa maldita faena
de ir arrojando a la arena,
muertos, los peces del mar[4].

Aparecen aquí, de forma todavía no expresa, pero sí tácitamente, al menos intuitivamente, los conceptos de lo que después llamará la «homogeneidad del pensar» y la «heterogeneidad del ser», desarrollados por extenso en *Juan de Mairena* y en *Los complementarios,* con derivaciones de gran actualidad para los filósofos de hoy por su afinidad con las llamadas filosofías de la «diferencia».

Mediante los conceptos mencionados, Machado intenta superar el solipsismo idealista del siglo XIX y el subjetivismo que le subyace, en un esfuerzo por acceder a la realidad del *otro:* el tú esencial. En torno a esta problemática gira toda la preocupación machadiana por el Cristo como opuesto al Sócrates de la tradición racionista occidental. Desde nuestra óptica de hoy, es evidente que en la meditación machadiana hay una revisión crítica de los planteamientos de la «modernidad» que le acercan a actitudes «posmodernas». Esta afinidad se aprecia, sobre todo, en las consideraciones que hace sobre el concepto de «apócrifo», con las evidentes implicaciones filosóficas del mismo.

El punto de partida para un primer acercamiento a dicho concepto debe ser la ya mencionada contraposición entre la «fe racional» —a la que le lleva su interés por la filosofía— y la «fe poética» —resultado de su experiencia como poeta—. Entre ambas se produce un choque inevitable que evidencia su incompatibilidad; él mismo lo dice con estas palabras: «Estas dos creencias a que aludimos son tan radicalmente antagónicas que no admiten, a mi juicio, conciliación ni compromiso pragmático; de su choque saldrán siempre negaciones y blasfemias, como chispas entre pedernal y eslabón»[5]. Aquí la «fe racional» se confunde con un solipsismo intelectual centrado sobre el yo individualísimo y la «poética» con la creencia cristiana en la comunidad humana, la cual nos revela la incapacidad del yo para

[4] «Proverbios y cantares (XXXV)», en *Campos de Castilla; O.C.*, I, p. 577.
[5] «Juan de Mairena», *O.C.*, II, p. 2.071.

bastarse a sí mismo, apareciéndonos pleno de alteridad absoluta. Mediante el cristianismo adquirimos conciencia de la incurable «otredad de lo uno» o, según la expresión de Abel Martín, de «la esencial heterogeneidad del ser». Ahora bien, llegar a ésta desde la homogeneidad del pensar supone un salto cualitativo injustificable desde la lógica estricta.

Este choque entre «fe racional» y «fe poética» le plantea a Machado el problema de la lógica. Es una cuestión que le preocupa hondamente como puede apreciarse en las reflexiones numerosas que dedicó a la lírica en los últimos quince años de su vida; en las páginas que dedicó a Moreno Villa plantea el problema en estos términos: «El poema sería ininteligible, inexistente para su propio autor, sin esas mismas leyes del pensar genérico, pues sólo merced a ellas puede el poeta captar el íntimo fluir de su conciencia, para convertirlo en objeto de su propio recreo. Mas, satisfecha esta exigencia lógica, sin lo cual el poema comenzaría por no existir, surge el problema específico de la lírica. Estos elementos lógicos, conceptos escuetos o imágenes conceptuales —insisto en llamar así a las que sólo contienen conceptos, juicios, definiciones, y no intuiciones, en ninguno de los sentidos de esta palabra— podrán ser asociados, disociados, barajados, alambicados, trasegados, pintados con todos los colores del iris o abrillantados con toda suerte de charoles, pero nunca alcanzarán por sí mismos un valor emotivo. Son elementos constructivos que pueden y hasta, en rigor, deben estar ocultos, marcando la estructura genética, proporciones y límites. Pero el organismo del poema requiere, además, los elementos fluidos, temporales, intuitivos del alma del poeta, como si dijéramos la carne y sangre de su propio espíritu. No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica»[6].

De acuerdo con este planteamiento, Machado intenta encontrar una tercera vía en la que el poeta —sin perder una cierta estructura lógica del poema— pueda expresar la melodía íntima y espiritual que inspira su creación: la lógica propia de la «fe poética», alcanzada en comunión con el pueblo. Aquí es donde aparece la función propia de los «apócrifos». En Machado el concepto es asimilable al latino de *absconditus,* identificado con lo «supuesto» o «fingido». Aunque no lo define en ningún momento, es indudable que —visto desde su intimidad— el mundo que llamamos real y en el que vivimos o creemos vivir es «esencialmente apócrifo»: «un cosmos o poema de nuestro pensar —dice—, ordenado o construido todo él sobre supuestos indemostrables, postulados por nuestra razón, que llamamos principios de la lógica, los cuales reducidos al principio de identidad, que los resume y reasume a todos, constituye un solo y magnífico supuesto»[7].

Es claro que este mundo *supuesto* o puesto por el pensamiento es una construcción humana, o si queremos, una *invención,* de acuerdo con el principio de la imaginación que está en la base de esta filosofía.

---

[6] «Reflexiones sobre la lírica», *O.C.*, II, pp. 1.652-1.653.

[7] «Juan de Mairena», *O.C.*, II, p. 1.998.

Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa,[8]

de acuerdo con una de sus famosas coplas, lo que acompaña con reflexiones en prosa muy pertinentes: «el hecho de que nuestro mundo esté todo él cimentado sobre un supuesto que pudiera ser falso, es algo terrible o consolador —según se mire»[9].

En ese mundo creado —inventado por el poeta hay que inscribir la experiencia humana e intelectual vivida por Machado a partir del año en que se instala en Segovia (1919). En él se enmarca, desde luego, su amor por Guiomar:

Guiomar, Guiomar
mírame en ti castigado,
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar[10].

Guiomar —amada inventada por el poeta— era, sin embargo, una persona de carne y hueso, cuyo nombre hoy conocemos —Pilar de Valderrama—; lo que ocurre es que todos de alguna manera somos inventores de nuestro mundo y hasta de nuestros sentimientos. Por eso dice:

Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás[11].

Pero la amada, sí existió, como hemos dicho; lo que ocurre es que fue recreada —inventada— apócrifamente por el propio Machado. En este sentido, podemos decir que Guiomar es una amante apócrifa, y hasta incluso afirmar que es uno de los apócrifos de Machado, de la misma categoría que lo son los llamados poetas-apócrifos, por antonomasia. En el mismo orden de realidad, hay que incluir el apócrifo que aparece con el nombre de «Antonio Machado». Como sabemos, éste es uno de los que forman parte de la lista de catorce poetas-apócrifos, tras cuyo nombre añade:

«Nació en Sevilla en 1875. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades, Campos de Castilla,* etc.»[12].

---

[8] «Proverbios y cantares (XLVI)», en *Nuevas Canciones, O.C.*, I, p. 635.
[9] «Juan de Mairena», *O.C.*, II. p. 1.998.
[10] *O.C.*, I, p. 731.
[11] *Ibidem.*
[12] «Los complementarios», *O.C.*, II, pp. 1.270-1.271.

Como vemos, los datos biográficos coinciden con los del mismísimo Antonio Machado, salvo en lo que se refiere al destino en Teruel y a la muerte en Huesca, colocando así en clave de futuro los deseos más íntimos del poeta-filósofo.

La crítica ha dado mucha importancia a otros apócrifos, como Juan de Mairena y Abel Martín, pasando por alto la significación de otros no menos importantes, muy principalmente este «Antonio Machado», filósofo creador de la teoría de lo apócrifo —apócrifo él mismo— y autor de una filosofía nueva superadora del solipsismo decimonónico; creador, en este sentido, de un mundo nuevo opuesto al antiguo de la pasada centuria. Sin duda, el «filósofo» que Antonio Machado quería ser.

JOSE LUIS ABELLAN

EL POETA PENDIENTE Y EL GRAN INVENTO: MACHADO ANTE EL CADALSO

a María Brey

Porque ya es mucho ir;
¡volver, nadie ha vuelto!
Juan de Mairena

En un conocido apunte sobre la relación entre la filosofía y la poesía, Juan de Mairena hace esta observación:

> «El escepticismo de los poetas puede servir de estímulo a los filósofos. Los poetas, en cambio, pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas, de esas imágenes útiles por su valor didáctico e inmortales por su valor poético. Ejemplos: El río de Heráclito, la esfera de Parménides, la lira de Pitágoras, la caverna de Platón, la paloma de Kant, etc., etc.»[1].

De muchas, de casi todas las grandes metáforas utilizadas por Antonio Machado se ha hablado abundantemente y, sobre todo, muy bien. El camino y el caminante, los ríos, las fuentes —agua y piedra—, las plazas, los jardines, las calles, los campos

[1] V. Antonio Machado, *Obras completas,* ed. crítica de Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado, 1989, *Prosas completas,* p. 1.995. En lo sucesivo, citaré dentro del texto por esta edición, señalando entre paréntesis el tomo correspondiente a las poesías completas o las prosas completas y la página.

y su fantástico labrador, todo ello ha sido objeto de exégesis a las que no pretendo yo agregar nada. Hay, empero, una, el cadalso, que no ha llamado apenas la atención de la crítica. No sería del todo arbitrario que viéramos en el cadalso una de las grandes metáforas que emplea Machado a lo largo de treinta años de creación poética para expresar sus actitudes ante el conocimiento, el lenguaje y el silencio.

Sabido es que hay en las *Soledades, galerías y otros poemas* un apartado, «Los grandes inventos», integrados por dos poemas, «La noria» y «El cadalso» (*Poesías completas,* pp. 460-461). Me parece innecesario llamar la atención a la ironía que encierra el título, pero no creo que se haya señalado su origen. Se trata de la obra homónima en varios y muy gruesos tomos —creo recordar que son cuatro—, una especie de enciclopedia como tantas otras del siglo pasado. En ella se daba razón de los adelantos científicos y técnicos de una época que se distinguía por su cientifismo, la fetichización de los conocimientos científicos en su vertiente más practicista. El cientifismo era, y sigue siendo a mi modo de ver, una de las formas más extendidas del optimismo epistemológico que Machado llama «la creencia en la diosa Razón», optimismo ante el problema del conocer que, huelga decir, es el polo opuesto al escepticismo que le caracteriza. Los dos poemas que integran «Los grandes inventos», tienen, por lo tanto, un valor que puede calificarse de emblemático, por cuanto expresan el rechazo de unos valores, los dominantes de toda una época, y al mismo tiempo de una sociedad, la española de la Restauración, que no era capaz siquiera de realizar aquello que el poeta repudiaba.

Los dos poemas forman un juego de contrarios que se complementan. El primero, «La noria», es una canción, mientras que «El cadalso» es de carácter rigurosamente pictórico. La noria canta la repetición interminable, vueltas y más vueltas, noria y mula —ésta con los ojos tapados— fundidas en una sola y única inconsciencia que contrasta con un «yo» poético, «corazón maduro/de sombra y de ciencia» él también, sabedor de la tragedia que supone no ya la fusión sino la oposición entre cangilón y agua, noria y agua, rueda inacabable, sí, pero flujo también, en un viaje de ida que no tiene vuelta, «hacia la mar,/que es el morir». «El cadalso» tiene una organización espacial contraria y complementaria, de verticalidad pura, y una sonoridad silenciosa. Frente a la multiplicidad de voces —agua y poeta—, se impone el silencio de la imagen pictórica. Mas hay también una fusión, en este caso del esqueleto y el patíbulo, del patíbulo que dibuja melodramáticamente un esqueleto, horca y ahorcado fundidos en un solo trazo metafórico, sin muertos no hay muerte, sin ahorcados, la horca viene a ser un signo vacío. El cadalso se yergue sobre la vetustez de la plaza y la aldea —un pueblo muerto, emblema de la literatura noventayochista— enseñando su fresca desnudez. Y es que, no obstante su provisionalidad, el cadalso es allí lo único nuevo y, si se quiere, vital, que hay. De ahí que sea, efectivamente, un gran invento que, dado que la aurora se anuncia en los primeros y últimos versos —«La aurora asomaba/lejana y siniestra»— es de suponer que tendrá larga vida y un porvenir, si no brillante, al menos activo. Es, pues, la canción del porvenir español de 1900.

Si echamos una ojeada a la obra de Machado, así es. En diversas ocasiones, el poeta recoge el motivo del gran invento y la modernidad, las ejecuciones y el

porvenir, y lo funde metafóricamente con la poesía y el poeta. Empecemos por la última aparición del tema, precisamente en una obrita en que Machado ensayó su propio gran invento, la máquina de trovar. Jorge Meneses, el otro apócrifo, inventor de aquella máquina de hacer poesías, observa que su invento «no registra en cifras, no traduce a lenguaje cuantitativo la lírica ambiente, sino que da su expresión objetiva, completamente desindividualizada...». Lo que la máquina elabora es «la canción del grupo humano, ante el cual el aparato funciona». «Lo que nunca nos da el aparato es la canción individual, aunque el individuo esté caracterizado muy enérgicamente, por ejemplo: la canción del verdugo. Nos da en cambio, si se quiere, la canción de los aficionados a ejecuciones capitales, etc., etc.» (*Poesías completas,* p. 711). Con esta broma un poco macabra, Meneses traza en breves líneas una evolución poética que empieza con la gran canción individualista y romántica de Espronceda, a cuyo poema alude expresamente el heterónimo machadiano, y termina con la mirada puesta en un porvenir en que diversas colectividades, entre las cuales los aficionados a ejecuciones capitales, podrán objetivar «la lírica ambiente», superando así la afonía cordial impuesta por los poseedores lo mismo de las máquinas que de las palabras.

Hay una canción del verdugo cantada más o menos estentóreamente por nuestros antepasados románticos, a quienes aún llevamos a cuestas, nos guste o no, y la hay, asimismo, de los aficionados a las ejecuciones, pero no parece haber, al menos en la obra de Machado, una canción del ahorcado. Este padece una afonía que, lo mismo que la de la masa a la que alude Meneses en el diálogo, es cordial. El poeta que está en el cadalso no canta sino que piensa, razona, pero su razonamiento es silencioso, como en breve veremos.

El primer gran invento de Machado es de principios de siglo, y es de carácter clara y pobremente artesanal. Su fresca madera, que forma un tan vivo contraste con la vejez de la aldea, es producto de la improvisación, como todo o casi todo en aquel mundo miserabilizado de 1900. Pero es importante para nosotros porque expresa por primera vez los motivos de silencio, muerte, y la presencia esquelética de la muerte, la verticalidad del ahorcado que no es todavía nuestro poeta, horca y ahorcado fundidos en un abrazo mortal.

El cadalso del «Fragmento de pesadilla» de 1914, en cambio, es otra cosa. Se diría que Machado había tomado a pecho el exabrupto de Unamuno, ¡Qué inventen ellos!, y se puso a inventar. El «Fragmento...» es un genial esperpento y un ataque de paranoia, pero de paranoia racional y justificable, podría decirse. Aquí sí que el ahorcado es el poeta, ejecutado por la España de charanga y pandereta pero con toques sorprendentemente modernos. La horca, porque en sentido estricto se trata no de un cadalso sino de una horca, es una especie de máquina de ahorcar, antecedente de la máquina de trovar que inventara Meneses casi tres lustros después. La máquina, un extraño artilugio portátil, es «algo así como una horma de sombrerero, colocada sobre un mástil que iba poco a poco elevándose...» (*Prosas completas,* p. 1.162). Pretende ser «una solución científica, elegante y perfectamente laica al último problema» (*Prosas completas,* p. 1.167), como puntualiza el verdugo, su inventor, un hombrecillo dicharachero y buena persona que ahorca a domicilio: es así de servicial.

En el «Fragmento...», desaparece el silencio que reinaba en el poema de principios de siglo y en su lugar hay un ambiente bullicioso, zarzuelero, inconfundiblemente nacional. Está agolpada en la prisión-teatro, porque de una función teatral se trata, «Una multitud abigarrada... Burgueses, obreros, golfos, mujeres soldados, chiquillos...». No falta tampoco el encuentro de las dos Españas:

Una voz: ¡Viva la ciencia!
Otra voz: ¡Viva Cristo!
(*Prosas completas,* p. 1.167).

El motivo de la verticalidad también desaparece y hay en su lugar una solución de continuidad, tras la cual se pasa, escribe Machado, «A la orilla del agua irrebogable», donde la espera el consabido barquero, que le hace una pregunta que es, por cierto, un verso endecasilábico:

Caronte —¿Quién te trajo, infeliz, a esta ribera?

A lo que el poeta contesta con un alejandrino:

—Ahorcóme un peluquero, no sé por qué razón.

Caronte le replica con otro endecasílabo:

¡La de todos! Aguarda y embarcarás.
(*Prosas completas,* p. 1.167)

La contestación de Caronte, «La de todos», es cínica, sí, al mismo tiempo que constituye una afirmación de la universalidad de la razón.

Ya se sabe que una parte del «Fragmento...» se recoge en aquel gran poema, «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela», poema que, como ha observado Rafael Gutiérrez Girardot, «constituye la suma de la progresividad de la poesía de Machado, en dos sentidos. Recoge todos los motivos anteriores y las imágenes y procedimientos en que se expresan estos motivos, y en cuanto plenitud final, realiza en sí mismo... la desintegración de la poesía»[2]. Aquí, lo mismo que en el «Fragmento...» el ahorcado es el poeta, va con el sambenito puesto, su ejecución se verifica en un ambiente festero y popular, los curas siguen teniendo la reventa de las entradas, y el muerto, al final, dialoga con Caronte. Pero hay un detalle en el poema que no está en la obrita anterior: la presencia del ahorcado en el cadalso. No hay una canción del verdugo ni de los aficionados a las ejecuciones allí reunidos; en resumidas cuentas, ni Espronceda ni Meneses. Pero sí hay en esta ocasión una canción del ahorcado, o mejor dicho, hay un intento de cantarla que, como veremos, fracasa

[2] En *Poesía y prosa en Antonio Machado,* Madrid, Guadarrama, 1969, p. 69.

rotundamente. Empieza con los versos que pretenden cantar, en clave irónica, la técnica, por así decirlo, que permite volar al ahorcado, sea o no poeta.

¡Qué fácil es volar, qué fácil es!
Todo consiste en no dejar que el suelo
se acerque a nuestros pies.
Valiente hazaña, ¡el vuelo!, ¡el vuelo!, ¡el vuelo!
(*Poesías completas,* p. 722)

El poeta-ahorcado canta, o pretende cantar y contar el último viaje. Pero la verdad es que todo transcurre en medio de un silencio impuesto no por la tumba sino por la razón pura. Caronte le vende el billete al nuevo pasajero y le pregunta:

—¿Ida, no más?
¿Hay vuelta?
Sí.
—Pues ida y vuelta, ¡claro!
—Sí, claro... y no tan claro: eso es muy caro.
Aguarda un momentín, y embarcarás.
(*Poesías completas,* p. 723)

Viaje de vuelta por el agua irrebogable ya sabemos que no hay; no es posible pero sí es pensable. La razón humana es capaz de plantear la posibilidad. «Canto y cuento es la poesía» según Machado pero hay cosas que, aunque no se pueden ni cantar ni contar, sí pueden ser pensadas. La razón pura es una de ellas. Yo no sé si alguien hizo o intentó hacer alguna vez el poema de la primera crítica de Kant. Sería difícil de realizar, tan difícil o más que el proyecto ideado en los años veinte por el joven cineasta soviético Serguei Eisenstein de filmar el *Capital* de Carlos Max. ¿Cómo y con qué montaje de imágenes violentamente contrapuestas iba a poder remedar el cineasta la relación dialéctica entre la plusvalía relativa y absoluta? Confieso que no sé contestar la pregunta. ¿Y si pasamos a las páginas todavía mucho más abstrusas de la *Crítica de la razón pura,* con qué voz, en qué tono se pondría el poeta a cantar y contar un juicio sintético *a priori,* pongo por caso? ¿Cómo lo iba de versificar? ¿Con una silva romanceada, con alejandrinos pareados, con tercetos endecasílabos como los de Dante, acaso con unas coplas de pie quebrado llenas de reminiscencias manriqueñas? Pero, y ¿desde qué perspectiva se escribiría el poema aquél? ¿De frente, al sesgo, al revés? Esta es ya una pregunta que parece algo más fácil de contestar —al revés. Es así como termina Machado los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela», con un sencillo verso octosilábico que es un juicio sintético *a priori,* parecido al ejemplo que da el propio Kant lo mismo en la *Crítica de la razón pura* que en los *Prolegómenos,* 7+5=12, pero al revés:

...Sí, cuatro igual dos y dos.
(*Poesías completas,* p. 726)

¿Qué pasa si damos la vuelta a un juicio sintético *a priori?* Los filósofos dirán; yo, vaya por delante que no lo soy, pero sospecho que no pasa absolutamente nada si en vez de decir que 7+5=12, decimos que 12=5+7. ¿Y si hacemos con el mundo lo mismo que hicimos con el juicio sintético *a priori,* como hace el poeta volador de «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela»? Eso ya es distinto, porque, según Kant, el mundo no es un objeto de conocimiento puro sino empírico. El poeta al menos hace el intento, pero el resultado no parece ser positivo:

¡Volar sin alas donde todo es cielo!
Anota este jocundo
pensamiento: Parar, parar el mundo
entre las puntas de los pies,
y luego darle cuerda del revés,
para verlo girar en el vacío,
coloradito y frío,
y callado —no hay música sin viento—.
¡Claro, claro! ¡Poeta y cornetín
son de tan corto aliento!...
Sólo el silencio y Dios cantan sin fin.
(*Poesías completas,* p. 723)

Es distinto porque éste ha cometido el error de los metafísicos puros que señala Kant en su *Crítica* con la gran metáfora de la paloma que, como ha dicho Machado, puede servir de lección a los poetas. Es el pasaje de la *Crítica* al que nuestro poeta alude varias veces, y cuya importancia fue señalada hace ya cerca de veinte años por Mario Socrate[3]. Se trata de la paloma que ignora la ley de su propio vuelo. He aquí lo que dice de ella Juan de Mairena:

> Hay una poesía que se nutre de superlativos. El poeta pretende elevar su corazón para ponerlo fuera de tiempo, en el «topos uranios» de las ideas. Esta poesía, acompañada a veces de una emoción característica, que es la emoción de los superlativos, puede ser realmente poética, mientras el poeta no logra su propósito. Lo que quiere decir que el propósito, al menos, es antipoético. Si leyérais a Kant —en leer y comprender a Kant se gasta mucho menos fósforo que en descifrar tonterías sutiles y en desenredar marañas de conceptos ñoños— os encontraríais con aquella su famosa parábola de la paloma que, al sentir en las alas la resistencia que le opone el aire, sueña que podría volar mejor en el vacío. Así ilustra Kant su argumento más decisivo contra la metafísica dogmática, que pretende elevarse a lo absoluto por el vuelo imposible del intelecto discursivo en un vacío de intuiciones. Las imágenes de los grandes filósofos, aunque ejercen una función didáctica, tienen un valor

[3] En *Il linguaggio filosofico della poesia di Antonio Machado.* Presentazione di Cesare Segre. Padova, Marsilio Editori, 1972, pp. 148-150.

poético indudable, y algún día nos ocuparemos de ellas. Conste ahora, no más, que existe —creo yo— una paloma lírica que suele eliminar el tiempo para mejor elevarse a lo eterno y que, como la kantiana, ignora la ley de su propio vuelo. (*Prosas completas,* pp. 1.935-1.936)

Es evidente en ésta y en otras muchas páginas que Machado pretende fustigar a los poetas puros —Juan Ramón Jiménez, el primer Guillén, etc.—. Pero no olvidemos que el ahorcado del poema no es ni Juan Ramón ni es don Jorge ni ningún otro de los renovadores de aquel entonces: es el propio Machado. Porque la observación de Gutiérrez Girardot yo creo que es cierta: «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela» realiza en sí la desintegración de la poesía, y no solamente la de los poetas de la nueva generación, sino además y sobre todo la del propio Machado. Entre este momento y el estallido de la guerra, Machado prácticamente abandona la poesía. Están los poemas a Guiomar y muy poco más. Después de «Recuerdos...», poema grande y bello y paradójico del poeta pendiente y el silencio que se le impone, silencio no menos atronador por haber sido anotado como «jocudo pensamiento», y juicio sintético *a priori* al revés, silencio que anula la poesía, el tiempo, el camino, el caminante, el río y la mar; después de todo ello Machado tiene que elegir —o la nada o un nuevo camino, la construcción de una voz capaz de superar la desintegración y el silencio—. Todos sabemos cuál fue la respuesta: el poeta pendiente se transformó en el profesor de educación física que desde entonces nos da por libre sus lecciones de filosofía.

EDWARD BAKER

ANTONIO MACHADO: DEL SOLILOQUIO AL DIÁLOGO

El camino del soliloquio al diálogo, o lo que es lo mismo, de «yo fundamental» al «tú esencial», constituyó la experiencia de pensamiento de Antonio Machado. Del poeta, porque fue, ante todo, una experiencia lírica, esto es, cordial; pero también del pensador, que hizo sonar siempre en ella el diapasón meditativo. En cuanto camino de poeta/pensador transcurrió en el interior de la palabra, como la superación de la crisis de la palabra original y solitaria del alma, en las postrimerías de un tardío romanticismo, hacia la palabra integral, la que ya no es música ni pintura, sino «habla» (OPP, 893)[1], ejercicio viviente de comunicación. Esta aventura de pensamiento es consustancial al empeño machadiano por trascender el romanticismo, y puede inscribirse, por tanto, con pleno derecho, en lo que llamó, en cierta ocasión, con un punto de retórica, «el gran anábasis de las sombras románticas» (OPP, 947). En buena medida, así lo fue, pero como todo auténtico camino, es decir, no meramente metódico, sino experiencial, estuvo siempre de lo uno a lo otro, entre el yo y el tú, en ese espacio intermedio, que es, a la vez, distancia y comunicación: *alma*.

1. El soliloquio o diálogo interior

Un rasgo sobresaliente de la lírica machadiana —quizá el más característico— es su preferencia por el soliloquio o diálogo interior. El poeta habla consigo mismo; asiste al desdoblamiento interior de su yo en el contrapunto de voces, que se disputan su alma: la vanidad y la fe poética (XVIII), la desesperación y la esperanza (CLXI, 52), la razón y el corazón (CXXXVII, 7). Pero no se trata sólo de voces interiores. El diálogo interno se vuelve progresivo y universal, hasta confundirse

[1] Se cita por la edición Antonio Machado, *Obras. Poesía y Prosa* (ed. de Aurora de Albornoz y Guillermo de la Torre), Buenos Aires, Losada, 1973. Tan sólo para *Los Complementarios* se ha preferido la edición facsímil de Domingo Yndurain (Madrid, Taurus, 1971).

con el mundo. Se extiende a todo, sin dejar de ser soliloquio de un corazón solitario. El poeta dialoga con las cosas: la fuente (VI), el agua oculta (XIII), el viento (LXVIII); con todas las horas del alma: el alba (XXXIV), la tarde (XLI y XLIII), la noche (XXXVII); con los signos y claves del destino: el silencio (XXI), el ángel de los sueños (LXIII), la «voz querida» (LXIV), la muerte (XXIX), y hasta sueña en dialogar con Dios mismo, desde el fondo de su ensueño (CXXXVI, 21).

Este obsesivo soliloquio refleja estilísticamente el drama interior del alma, suspensa ante sí misma:

—«¿Qué es esta gota en el viento
que grita al mar: soy el mar?» (XIII)

—se pregunta el poeta en términos pascalianos—. Sí. La Lírica machadiana fue siempre, desde la primera hora, cavilosa y meditativa, de alma en sombra, que había sido tocada, como había dicho Unamuno, por las alas del ángel negro de la angustia. Lírica más que de visiones, de interrogaciones, que cavan, como cuchillos, en el fondo, íntimo y lejano a un tiempo, del yo: «...lo que está lejos/dentro del alma» (LXI). Este era su modo de ser romántico —recuerda Juan de Mairena—, no el visionario, sino el interrogativo (J.M., XLV, OPP, 556).

Desde su primer acorde, la lírica de Machado nace con vocación de autognosis, con el deseo de «sorprender algunas palabras del íntimo monólogo» (OPP, 51), como confiesa el poeta. El diálogo interior constituía la forma de su camino de conciencia, su esfuerzo de objetivación, y en él se deja reconocer la aspiración a la objetividad, que será el oriente de su aventura. Ya había enseñado Goethe que, entre la lírica subjetiva y la épica objetiva, el drama «aúna los poderes de ambas en igual grado»[2]. Y dramática quería ser en Machado esta representación de la historia del alma en búsqueda de sí misma:

—«Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería» (LXIV).

Sueño/camino o camino/sueño como modo de alumbramiento interior, de penetración en el misterio del yo, donde debería estar para el romántico, el asiento de toda verdad. No es extraño, pues, que en los *Proverbios* el poeta se haya sorprendido a sí mismo en este gesto interrogativo:

«Lo han visto pasar en sueños,
buen cazador de sí mismo,
siempre al acecho» (CLXI, 69).

Pero es también, por otra parte, una lírica perpleja y dubitativa, y, en última instancia, escéptica. El soliloquio machadiano tiene el aire balbuciente del que no

[2] Apud M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford University Press, 1976, p. 243.

puede resolver el enigma —(«yo no sé», «no recuerdo», «yo no conozco»...)—, como si respondiese a la advertencia que hará más tarde Mairena: «la inseguridad es nuestra madre; nuestra musa es la desconfianza» (J.M., XLIV, OPP, 550).

Pero esto nos indica que ya se está de vuelta de la exaltación espiritual (Begeisterung) del trascendentalismo de la gran poesía romántica. En otras palabras, que el giro copernicano hacia la subjetividad parece haber tocado fondo, y allí encuentra su propio des-fondamiento. Lírica, pues, no de espíritu (Geist), sino de alma, esa húmeda y sombría zona de emociones, sentimientos y ensueños, que es pasión y pálpito, tiempo de conciencia y palabra en el tiempo. Pero las «revelaciones del ser en el tiempo» distan mucho de un apocalipsis de verdad. En el tiempo sólo hay un hombre perdido al aguardo de una única evidencia —la muerte—, mientras ensaya desesperantes posturas: el refugio de la ensoñación, la búsqueda desorientada, la exploración de signos del gran misterio, o la afirmación del sentido cordial, poético, frente al sin-sentido (XXXV).

Quizá el testimonio más elocuente de este clima de incertidumbre, que se resuelve al cabo en melancolía, sea el que podríamos llamar soliloquio primero:

> «Con el sabio amargo dijo: Vanidad de vanidades,
> todo es negra vanidad;
> y oyó otra voz que clamaba, alma de sus soledades:
> sólo eres tú, luz que fulges en el corazón, verdad» (XVIII).

La confesión es rigurosamente romántica. Se trata del hombre escindido. Frente a la verdad del conocimiento, se alza la otra verdad del corazón, que le ha sido revelada en la soledad, a la que llama Machado, muy a la romántica, «...la musa que el misterio/revela al alma en sílabas preciosas» (OPP, 39). También como en el romanticismo, la luz fulge en el fanal del alma. No la reverbera el mundo, sino que la proyecta el yo, como el único centro irradiante de sentido. Entre las metáforas de la conciencia, Machado, como buen romántico, ha preferido aquéllas, que manifiestan su carácter activo/imaginativo. Esta es fragua con sus yunques y crisoles (LXXVIII), faro (CXXXVI, 51) de luz única, colmena de ensueño (LX), lira, donde pulsa la mano del sembrador de estrellas (LXXXVIII). Metáforas todas ellas, como se advierte, de expresión, según la terminología de M.H. Abrams[3]; a lo sumo, de interacción (lira) y no de impresión, como la cámara oscura o la cera, propias del realismo metafísico. Incluso la metáfora del espejo, tan querida de Machado, aparece invertida en su sentido. No está en función imitativa o reflectante del mundo externo, sino expresiva/reflexiva.

Su cristal lo elabora el ensueño y en él desarrolla la conciencia su ley de refracción. Lo que entra en su espacio mágico se transforma en imagen; en imagen del yo. Espejo/Narciso que en todo encuentra la réplica de sí mismo. Lejos de mantener la contraposición entre el espejo y la lámpara, metáforas que definen, la

---

[3] Idem, pp. 48-53.

diferencia entre la epistemología clásica realista y la idealista moderna[4], Machado transforma el mismo espejo en lámpara o la lámpara interior en espejo reflectante. El espejo de fondo de tantos poemas machadianos no es más que el mismo fondo del alma, que recoge y recrea, a la vez, la escena según su proyección subjetiva.

Es cierto que el Romanticismo perseguía un milagro de transparencia, que haría del yo el lugar de la presencia pura. La soledad o la retracción del mundo ordinario era como el pulimento del alma; la condición de su vuelta interior a la raíz del ser, la *natura naturans,* que sólo se dejaba revelar en la lumbre de la imaginación creadora[5]. Desde este fondo, podía reconstituir el universo en su figura originaria. El lema de Keatz, «belleza es verdad» («Beauty is truth») expresaba el ideal trascendental de la revelación del ser en la visión poética. Ciertamente el yo romántico pretendía ser un yo fundamental. Todavía Machado era consciente de este propósito. En un poema dedicado precisamente a Miguel de Unamuno, quien había estimulado su voluntad de conciencia, Machado expresa la misma pretensión:

> «Pero, en tu alma de verdad poeta,
> sean puro cristal risas y lágrimas» (OPP, 32)

Pero este yo fundamental debía ser, por tanto, el yo universal, que dispone de la palabra del origen. Más allá del simbolismo, o mejor a su través, la lírica machadiana perseguía también los universales del sentimiento. Pero es justamente esta tarea la que entra en crisis tras la desintegración subjetivista del yo romántico. Machado era bien consciente de ello. En un apunte retrospectivo señala certeramente:

> «En la lírica de los románticos el lenguaje tiene todavía una función universal que cumplir: la expresión de la gran nostalgia de todas las almas. Pero, más tarde, en la época postromántica, tras la ruina del idealismo metafísico, lo que el poeta llama su mundo interior no trasciende de los estrechos límites de su conciencia psicológica» (OPP, 939).

No se hacía ilusiones al respecto. Si algo significa Machado es el intento de ser genuinamente romántico a destiempo y hasta a contracorriente de los efectos deletéreos del subjetivismo de fin de siglo. De ahí la perplejidad radical de su regreso a la interioridad. Este es el clima que deja traslucir su soliloquio. En el diálogo con el alba de primavera, símbolo del renacimiento, confiesa el poeta la impureza de un cristal, que no le permite alcanzar la memoria del origen:

> «Respondí a la mañana:
> Sólo tienen cristal los sueños míos.
> Yo no conozco el hada de mis sueños;
> no sé si está mi corazón florido» (XXXIV)

---

[4] Idem, p. 57.

[5] Idem, p. 131. Véase también C. M. Bowra, *The romantic Imagination*, Oxford University Press, 1969, pp. 1-24.

Se está poniendo en cuestión el principio de la autenticidad y hasta la posibilidad misma de un yo originario. Y es que como reconoce en otro momento, la opacidad temporal del propio ensueño es ineliminable:

«Nosotros exprimimos
la penumbra de un sueño en nuestro vaso» (XXVIII).

Habrá, pues, que esperar a la otra mañana pura, para saber qué encierra, al quebrarse, el vaso cristalino.

Pero el diálogo con la muerte queda igualmente incierto. El destino del yo es tan opaco como su origen. La muerte vuelve a amplificar el enigma:

«¿Eres la sed o el agua en mi camino?
Díme, virgen esquiva y compañera» (XXIX).

Al poeta no le queda otro recurso que consultar a su corazón en la soledad de la hora nocturna, de la que solía hacer el romántico un oráculo del inconsciente. Con acierto ha visto J. M. Valverde en el poema XXXVII de *Soledades,* la prueba de una crisis temprana de la sinceridad romántica en la lírica de Machado[6]. La sinceridad había sido en el Romanticismo un criterio de verdad. En una transposición del plano ético/religioso al ontológico, como indica Abrams, la sinceridad se convierte en sinónimo de verdad existencial y, por lo tanto, en garante de toda verdad[7]. ¿Y dónde cabe mayor sinceridad, y mayor prueba de realidad, que en la experiencia del sufrimiento? Esta era para el romántico la puerta de acceso al verdadero mundo sustancial. Pero ni siquiera en el dolor encuentra la noche un testimonio fidedigno:

«Pero en las hondas bóvedas del alma
no sé si el llanto es una voz o un eco» (XXXVII).

El fanal del alma se ha vuelto opaco, como si se hubiese enturbiado la luz que fulge en el corazón. En el «borroso laberinto de espejos» ha naufragado la aventura romántica del «yo fundamental» y con ello también el empeño por alcanzar la conciencia integral en la palabra solitaria del alma. En este sentido, puede afirmarse que la exploración poética del yo, desde el punto de vista de lo originario, se salda con un rotundo escepticismo:

«Incomprensibles, mudas
nada sabemos de las almas nuestras.
Las más hondas palabras
del sabio nos enseñan
lo que el silbar del viento cuando sopla
o el sonar de las aguas cuando ruedan» (LXXXVII).

---

[6] José María Valverde, *Antonio Machado*, México, Siglo XXI, 1975, p. 45.
[7] M. H. Abrams, *op. cit.*, pp. 318-9.

2. Hacia el «tú esencial»

En «*Campos de Castilla*» emprende Machado, como es opinión común, una nueva dirección de marcha, bien explícita, por lo demás, en su pretensión de escapar al «doble espejismo»: el externo o desvanecimiento del mundo como mero reflejo del yo, y el interno o desvanecimiento del yo en su interior laberinto. Frente a lo uno y lo otro, su alternativa será sencillamente «vivir, soñar nuestro sueño» (OPP, 52), esto es, comprometerse en destino y palabra con las cosas y los hombres en una historia común. Su lírica adquiere ahora cierta plasticidad épica —la épica humana de *Campos de Castilla,* como la ha llamado Oreste Macrí con acierto—, en estos «nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas», como los define el poeta, que aspiran a vivir «por sí mismas» (OPP, 52). Las galerías del alma se pueblan de nuevas figuras: el pastor, el labrador, el criminal, el loco, existencias humildes de hombres intrahistóricos, siempre con luz de fondo al campo abierto de Castilla. Parece como si el poeta hubiera encontrado, al fin, el camino hacia la objetividad.

Y, en efecto, la nueva obra se abre con un «Autorretrato», en el que se trasluce la tensión íntima de un soliloquio, que quiere trascenderse en diálogo efectivo:

> «Converso con el hombre que siempre va conmigo
> —quien habla a solas espera hablar a Dios un día—;
> mi soliloquio es plática con este buen amigo
> que me enseñó el secreto de la filantropía» (XCVII).

La paráfrasis «quien habla a solas espera hablar a Dios un día», aunque es una intuición peculiar del romanticismo, bien pudo habérsela inspirado al poeta el maestro Miguel de Unamuno, quien había hecho la apología de la soledad, como el espacio para el diálogo con Dios, que abre a la verdadera comunicación humana:

> «Sólo en la soledad, rota por ella la espesa costra que aísla a los unos de los otros y de Dios a todos, no tenemos secretos para Dios; sólo en la soledad alzamos nuestro corazón al Corazón del Universo; sólo en la soledad brota en nuestra alma el himno redentor de la confesión recíproca.»[8]

Pero, ¿tiene acaso el hombre el «secreto» de Dios? El poeta insiste en que, entre las voces, sólo debe escuchar una. Esta debe de ser la del «buen amigo», tal vez la misma «voz querida», que en la rima LXIV de *Soledades* le invitaba a ver el alma. Un proverbio posterior viene a aclarar que esta voz única es divina:

> «No desdeñéis la palabra;
> el mundo es ruidoso y mudo,
> poetas, sólo Dios habla» (CLXI, 44).

---

[8] Miguel de Unamuno, *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1966, I, p. 694.

Pero el recurso romántico a este Dios oráculo, se le ha vuelto también inaccesible. La confesión machadiana no puede ser más sincera:

«Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba» (CXXXVI, 21).

¿A quién puede aludir, pues este «buen amigo», con quien conversa el poeta? ¿Quién es este «hombre», que le acompaña? ¿El fondo genérico de lo humano en el yo? ¿Acaso el mejor yo de uno mismo, que nos llama, según Heidegger, al poder-ser más propio de la existencia?[9] ¿O tal vez al «otro» inmanente en el yo, y que por lo mismo nos puede enseñar el secreto de la filantropía? El poema nada nos aclara al respecto, y nos deja más bien una lacerante pregunta: ¿Quien habla a Dios habla al hombre, o, a la inversa, sólo puede hablar verdaderamente a Dios quien ha aprendido a hablar con verdad al hombre? ¿O acaso en el fondo no sea discernible lo uno de lo otro? Dejemos, por el momento, abiertos, al modo machadiano, estos interrogantes.

Pero, con la muerte de Leonor, se comienza a ver claro en la dirección del «tú esencial». Nunca como ahora había sentido la necesidad de una palabra compartida ni el apremio hacia un diálogo, ¡ay!, ya imposible, que sólo es gesto e intención:

«No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dáme
tu mano y paseemos» (CXXI).

El otro tiene nombre y rostro, historia y figura, aun cuando falte su presencia. Se ha vuelto ahora radicalmente inmanente, sin perder por ello su alteridad radical.

La pérdida de su compañía, su voz y mano amigas, le dejaron sumido en una soledad, que ahora se denuncia en su radical miseria. No la soledad/vocación, en la que tenía el romántico su gloria y su imperio, sino la soledad/pasión:

«Soledad/sequedad./Tan pobre me estoy quedando/
que ya ni siquiera estoy/conmigo, ni sé si voy/
conmigo a solas viajando» (CXXVII).

Esta era la soledad efectiva, la soledad por la pérdida de un tú irrecuperable. Las galerías del alma estaban ahora más desiertas que nunca. Su interioridad se había abierto como la de un corazón herido.

De otro lado, y ya en el plano teórico, los apuntes de *Los Complementarios* muestran hasta qué punto Machado estaba poniendo en solfa el presupuesto del yo

[9] Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1941, pr. 34, p. 163.

fundamental, que se le vuelve sospechoso de complicidad con el irracionalismo. En los años de Baeza menudean las reflexiones de fuerte tono crítico sobre la filosofía de Bergson, a cuya intuición inculpa de rendir «culto a las potencias tenebrosas y místicas del siglo XIX. De ella se pretende extraer —agrega con una punta de ironía— la luz que alumbra lo esencial» (C., 54-5). Esta sospecha se mantendrá inalterable, pues en el borrador del discurso para la Academia, vuelve críticamente sobre «la conciencia vital, que el filósofo pretende derivar del instinto» (OPP, 913).

El yo profundo bergsoniano, al que en el *Poema de un Día* había dedicado un elogio displicente —(«No está mal/este yo fundamental», CXXVIII)—, cede su prerrogativa al otro Yo teórico de la crítica kantiana, «el que nunca es cosa sino vidente de la cosa» (C., 156), es decir, in-objetivable. Fácilmente se advierte el interés ético de la reflexión machadiana. Lo que está en juego es la idea de libertad:

> «La intuición bergsoniana, derivada del instinto, no será nunca un instrumento de libertad, por ella seríamos esclavos de la ciega corriente vital. Sólo la inteligencia teórica es un principio de libertad (de libertad y de dominio)» (C., 56).

El apunte machadiano concluye con un «Sin embargo...» (C., 57). Tal como comenta con tino J. M. Valverde, «es el aviso de que esta actitud antibergsoniana no constituye tampoco ninguna optimista fe dogmática en el futuro valor de ese intelectualismo esencialista, sino una liquidación de la "fe negativa" del siglo XIX»[10]. Y en efecto, aunque Machado acierta al sospechar que «aparecerá, si es que ya no anda por el mundo», una «ideología antibergsoniana» (C., 57)[11], conoció muy tardíamente, como confiesa Mairena, el renacimiento de la intuición eidética del movimiento fenomenológico (J. M., XXX, OPP, 490). La prerrogativa de la inteligencia teórica no está en un presunto conocimiento eidético, sino, al modo kantiano, en la capacidad de tomar distancia sobre lo inmediato, para poder constituirlo objetivamente. El énfasis recae, por lo tanto, sobre una nueva experiencia de la libertad, del yo práctico, purgada de todo irracionalismo.

¿No le conduce este planteamiento a una posición escéptica? Sin duda. Y así lo reconoce Machado:

> «A mi juicio, el gran pecado de la filosofía moderna consiste en que nadie se atreve a ser escéptico» (C., 55).

Pero, como advierte finamente Valverde, «ese escepticismo, cada vez más hondo, es justamente lo que permite preparar las condiciones previas a una auténtica creencia, no basada en ideas, sino en el simple reconocimiento de que existe el prójimo, el otro»[12]. La alternativa al escepticismo metafísico, habría que

---

[10] J. M. Valverde, *op. cit.*, pp. 121-2.

[11] «Idea bergsoniana» transcribe (?) Domingo Yndurain en su edición, con un notorio contrasentido y en contra de toda evidencia documental (cfr. 30R en la edición facsímil).

[12] J. M. Valverde, *op. cit.*, p. 123.

buscarla de nuevo, al modo kantiano, en el orden práctico, en la nueva creencia cordial en la existencia en si del tú, de inspiración cristiana, tal como atestigua la carta a Unamuno (OPP, 1.024-5), y cuya expresión más concisa es, sin duda, la de los *Proverbios y Cantares:*

«No es el yo fundamental
eso que busca el poeta
sino el tú esencial» (CLXI, 36).

Esta es la exigencia que subyace, según creo, a la hipótesis metafísica de la heterogeneidad del ser, «el ser vario (no uno) cualitativamente distinto» (C., 43). Y, por tanto, el reconocimiento de la alteridad, la existencia en sí del otro:

> «Sólo existen, realmente, conciencias individuales, conciencias varias y únicas, integrales e inconmensurables entre sí» (C., 121).

Pero estas mónadas no son herméticas, sino abiertas eróticamente las unas a las otras, por la pasión de la alteridad.

Paralelamente, Machado se orienta hacia una teoría comunitarista del sentimiento:

> «El sentimiento —declara rotundamente— no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con los materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de los otros sujetos» (C., 171).

Y, como el sentimiento, la palabra, que no nace de lo privado e íntimo, sino que adviene o sobreviene desde la esfera previa de lo común (C., 172). Y en la misma medida se aleja del planteamiento bergsoniano, que había visto siempre en las exigencias de la vida social, y en particular del lenguaje, el peligro de una refracción del yo fundamental en un yo de superficie[13].

A esta apertura del yo, como una herida de pasión, la llama Machado certeramente, amor, «la sed metafísica de lo esencialmente otro» (OPP, 323). Aquí está el punto de partida de la nueva metafísica martiniana, encerrada, como en su almendra poética, en la abismática soleá:

«Gracias, Petenera mía:
en tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería» (OPP, 324).

---

[13] Henry Bergson, *Essai sur les données inmediates de la conscience* en *Oeuvres*, París, Ed. DuCentenaire, PUF, 1970, p. 85.

Perderse en los ojos de la Petenera es tanto como hacer añicos el espejo interior del yo. Reconocer que frente a él hay otro espejo, en el que puede abismarse.

> «Se diría —comenta Machado en *Reflexiones sobre la Lírica*— que Narciso ha perdido su espejo, con más exactitud, que el espejo de Narciso ha perdido su azogue, quiero decir, la fe en la impenetrable opacidad de lo otro, merced a la cual —y sólo por ella—, sería el mundo un puro fenómeno de reflexión» (OPP, 916).

El azogue no era más que el efecto de la interioridad, o si se prefiere, de la soledad del alma romántica, que, como recuerda Machado más tarde, «fue causa de su desesperanza y motivo de su orgullo» (OPP, 949). Pero es esta soledad la que entra ahora definitivamente en crisis. En un aforismo destruye Machado el privilegio de la soledad en el orden del conocimiento:

> «En mi soledad/he visto cosas muy claras/
> que no son verdad» (CLXI, 17).

En otros, nos pone en guardia contra el narcisismo (CLXI, 3) o nos advierte del contrasentido de un corazón solitario:

> «Poned atención:
> un corazón solitario
> no es un corazón» (CLXI, 66).

No. El verdadero corazón está abierto en una tensión erótica de trascendimiento, en su «impulso hacia *lo otro* inasequible» (OPP, 329). El tú es lo único que escapa a la apariencia del reflejo. Su mirada es «una representación inquietante», reconocerá más tarde Mairena (J. M., XXVII, OPP, 479). Es la de un yo, frente al mío, en su irreductible singularidad. Así se afirma en el primero de los *Proverbios y Cantares:*

> «El ojo que ves no es
> ojo porque tú lo veas,
> es ojo porque te ve» (CLXI, 1).

En la mirada de la Petenera naufraga la fe del solipsismo. En ella se abre ahora el único misterio, que no es el «yo», sino el «tú»:

> «Los ojos porque suspiras,
> sábelo bien,
> los ojos en que te miras
> son ojos porque te ven» (CLXI, 40).

La tensión erótica es la que ha hecho saltar la magia del espejo, como señala un comentario a las rimas eróticas de Abel Martín:

«Quiere decir que el amante renunciaría a cuanto es espejo en el amor, porque comenzaría a amar en la amada lo que, por esencia, no podrá nunca reflejar su propia imagen» (OPP, 324).

El «fantasma mala sombra», sobre el que tan finamente ironiza Mairena, deja paso al «tú esencial», así llamado porque trasciende toda apariencia u objetivación por medio de la imagen. Esencial en su alteridad y trascendencia incondicionadas:

«Enseña el Cristo: a tu prójimo
amarás como a ti mismo,
mas nunca olvides que es otro.
Dijo otra verdad:
busca al tú que nunca es tuyo,
ni puede serlo jamás» (CLXI, 42 y 43).

El «tú esencial» queda así caracterizado, desde el amante, por una triple exigencia: es el tú que se *necesita,* el que se *busca* y el que *nuca* se *alcanza.* Salta a la vista la asombrosa similitud entre este «tú» y el otro divino de la «Profesión de fe» (CXXXVII, 6). Y es que, con el tema de lo esencialmente otro, ha abierto Machado una experiencia poético/metafísica de alcance religioso, una nueva fe o creencia, que oponer a la racionalista del solipsismo. Nunca ha estado Machado más cerca del diálogo con Dios que tras la muerte de Leonor, cuando echa en falta en su soledad su «tú esencial», su verdadera compañía, que le ha sido arrebatada. Porque diálogo, o semilla de él, al menos, es la imprecación religiosa, entre queja resignada y grito de rebeldía:

«Señor, ya me quitaste lo que yo más quería.
Oye, otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar» (CXIX).

¿Aprendemos a hablar a Dios desde la pérdida del tú, del hombre concreto?... ¿no será, pues, hablando con el hombre, esforzándose en un diálogo inacabable, como se prepara el hombre para hablar con El?...

3. El diálogo de la complementariedad

Con la fe cordial ha puesto Machado la base de una efectiva relación dialógica. No es casual que el segundo de los *Proverbios y Cantares,* tras el reconocimiento de la trascendencia del tú, se centre sobre el diálogo:

«Para dialogar:
preguntad, primero;
después... escuchad» (CLXI, 2).

El tema de la «mirada», ligado a la metáfora del espejo, deja paso al de la «llamada», como más consonante con la relación intersubjetiva. Y, como fundamento de la nueva actitud, la convicción de que la verdad no se da en la soledad de la autoconciencia, sino en la comunicación:

«¿Tu verdad? No, la Verdad,
y ven conmigo a buscarla.
La tuya, guárdatela» (CLXI, 85).

Sin embargo —preciso es reconocerlo—, la metafísica trágica del apócrifo Abel Martín no supo estar a la altura de la intuición en la soleá a la Petenera o, tal vez, se quedó deliberadamente a su zaga, en el intento de buscar una tradición pensante, en la que poder inscribir su propio principio de la alteridad. Podría alegarse a este respecto, que la «heterogeneidad del ser» fue para él, como hombre que era del ochocientos, más una hipótesis metafísica que verdadera fe cordial. Tal vez que por jugar a la metafísica Machado no acabó por tomarse en serio las exigencias de la nueva posición. Me inclino a pensar más bien que Martín estaba casi exclusivamente interesado en hallar una comprensión de la práctica poética, es decir, del pensamiento cualitativo, concreto y mitopoyético, como revés del pensamiento lógico, y en este sentido no reparó lo suficiente en el nuevo horizonte.

El caso es que Martín hace de la imposibilidad de alcanzar el «tú» una lectura meramente negativa. Se queda confinado en el mundo de la imagen, que nace del fracaso del amor, y se complace, como buen onanista, en el objeto erótico, que, como todo objeto, es producto de una proyección subjetiva (OPP, 326). Se enreda, en fin, al modo del XIX, en un monismo idealista, de modo que, a la postre, el krausismo especulativo se impone a la inspiración cordial. Hay, sin duda, una contradicción, como apunta Donald Shaw, entre «la diversidad del ser y la existencia de una única mónada» [14], pues, en última instancia reduce la multiplicidad de las conciencias a no ser más que destellos y reverberaciones en el caleidoscopio del «gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo» (OPP, 316).

Pero cabe una lectura positiva, que vea en el fracaso del amor la condición de su perpetuo renacimiento, en un trance continuo de salida de sí. Esta posición era más coherente con la exigencia de la fe cordial. Si el segundo apócrifo, Juan de Mairena, no la llevó íntegramente a cabo, no fue, a mi juicio, porque «mantuviera su fe ochocentista» (OPP, 437), como supone Machado (pues en otros pasajes le atribuye la creencia en la existencia en sí del otro), sino, porque en la economía de los apócrifos, la tarea de Juan de Mairena, discípulo, al fin y al cabo, de Abel Martín, era la de perseguir, como buen sofista, al pensamiento lógico en su propia madriguera, y abrir así una nueva experiencia del pensar [15]. Pero el camino que emprende Mairena le conduce a la existencia dialógica.

---

[14] Donald Shaw, *La Generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 202.

[15] Véase mi artículo «El socratismo andaluz de Juan de Mairena y la experiencia del pensar», en *Insula* (1989), números 506-507, Madrid, pp. 19-21.

Podría añadirse —lo que, por lo demás, es cierto—, que a Machado/Mairena le faltaba una base intelectualista para el ejercicio dialógico del pensamiento. No creo, sin embargo, que sea ésta la razón fundamental. Su diálogo no pretendía ser un acuerdo de razones, sino un afronte de creencias. Como se sabe, Machado estaba convencido de la necesidad de completar la *Crítica* kantiana con una crítica de la creencia, pues «por debajo de lo que se piensa, está lo que se cree» (J. M., XXXIII, OPP, 500), como verdadero motor de la conducta, aparte de que «las creencias son más fecundas en razones que las razones en creencias» (CSD, OPP, 613). De la clase de Sofística a la de Metafísica «sólo podían pasar en formas de creencias últimas o de hipótesis inevitables, los conceptos que resistan a todas las baterías de una lógica implacable» (J. M., XXXVII, OPP, 520). Lo que hace suponer que lo propio de la clase de Metafísica era el ejercicio dialógico entre aquellas creencias últimas, irreductibles, en las que se encuentra el hombre. Pues las creencias, antes que en sistema, se dan en bipolaridades —«tan creencia es el sí como el no» recuerda Mairena—, aunque esta oposición, lejos de ser agónica, al modo de Unamuno, constituye más bien un juego de complementariedad, en el que cada creencia se afirma contra y, a la vez, reclama a su contraria y se deja invadir por ella. Ejemplos de esta profunda bipolaridad de las creencias estarían en la exigencia conjunta de la fe en el sentido y en el sin-sentido, que sostienen la vocación de la palabra[16]; o en otro orden de consideración, entre la identidad y la diferencia, sin las cuales no podría funcionar la razón. De ahí que el diálogo en que se interesa Machado, no lo sea tanto de razones, al modo socrático/platónico, como de creencias contrarias/complementarias, en su recíproca co-pertenencia. A la dialéctica lírica, como modo de aspiración a conciencia integral, sucede la nueva dialéctica existencial entre «conciencias varias y únicas, integrales e inconmensurables entre sí» (C., 121).

Pero esta comunicación en y por la alteridad del ser no pretende producir la identidad, sino explorar la diferencia. Quiero decir, que no busca el acuerdo objetivo, sino el juego de la complementariedad. Un apunte sugestivo en esta dirección podría verse en la dialéctica lírica de los sexos. En lo «eterno femenino» había encontrado Machado un testimonio único de la heterogeneidad del ser. Su apócrifo Abel Martín, «hombre erótico y mujeriego», según lo pinta su autor, se turba ante la presencia inquietante de la mujer, a la que dedica «un culto apasionado». Fruto de esta experiencia erótica son algunas de sus rimas:

«La mujer
es el anverso del ser» (OPP, 317).

o bien aquella otra, en la que se insinúa un diálogo existencial de complementariedad, en el que florece la vida y el conocimiento:

«Sin la mujer
no hay engendrar ni saber» (OPP, 318).

[16] Idem, p. 20.

Este modo, tan lírico, de entender la dialéctica intersubjetiva de los sexos es tan sólo una sugerencia. A la hora de aducir un modelo en apoyo de su intuición, Mairena se remite al diálogo cervantino:

> «Y aquí nos aparece el diálogo entre dos mónadas autosuficientes y, no obstante, afanosas de complementariedad, en cierto sentido, creadoras y tan afirmadoras de su propio ser como inclinadas a una inasequible alteridad» (CSD, XI, OPP, 628).

No se trata, empero, como en el de Shakespeare, de un «diálogo entre solitarios» (OPP, 628), en el que se superponen los monólogos o soliloquios sin interferirse. Don Quijote y Sancho conversan y se comunican, pese a la locura del caballero y al craso sentido común del escudero, como prueba una historia de fidelidades en común. Cada uno requiere y necesita del otro, no para afirmarse polémicamente frente a él, sino para apoyarse contra él, y despertar así, a lo largo de la plática, el otro yo de uno mismo. Idealismo y realismo, como creencias opuestas, no militan aquí con su panoplia de argumentos —aunque tampoco los excluyen—, sino como actitudes existenciales, que se pervierten en su aislamiento y se ahondan y fecundan en su comunicación. Incluso en su desacuerdo, Don Quijote y Sancho no dejan de comunicarse, es decir, de pro-vocarse en sus respectivas creencias y de con-vocarse en una interminable conversación. Cada uno se vuelve al otro, que le de-vuelve su otro, sin dejar de ser él. Pero cada uno, repuesto en su otro por el otro, ya se sabe diferente en sí mismo.

> «Pero aquí —precisa Machado— ya no se persiguen razones a través de la selva psíquica, ya no interesa tanto la homogeneidad de la lógica como la heterogeneidad de las conciencias. Entendámonos: la razón no huelga: es como cañamazo sobre el cual bordan con hilos desiguales el caballero y el criado» (CDS, XI, OPP, 628).

La metáfora de «bordar con hilos desiguales» es el modo de ganar el «logos variopinto», cualitativo o heterogéneo de Abel Martín para una praxis dialógica. Podría añadirse que el diálogo machadiano se sitúa entre la dialéctica cordial del Cristo y la socrático/platónica. Si con la primera tiene en común su aliento ético, con la segunda le une su aspiración a conciencia. Situado en la esfera del «alma», que no es ni cuerpo animado ni espíritu, explora un ámbito de experiencia pre-lógico o pre-reflexivo, en el que la razón hunde sus raíces. Si ésta es, pues, «hija del diálogo», como recuerda Mairena (J. M., VI, OPP, 403), más que madre suya, exige como su condición de posibilidad el previo estar abierto al otro y dejarse invadir por su diferencia, es decir, el reconocimiento de la heterogeneidad del ser, y la práctica afectiva e imaginativa de su exploración lúdica. El diálogo de la complementariedad proyecta así la ética de la dialéctica cordial en el orden del sentimiento y la imaginación, y abona, a la vez, la otra dialéctica socrático/platónica, al explicitar las creencias sustentadoras de sus razones. En definitiva, la participación en la verdad

acontece en este juego de la complementariedad en la misma trama de nuestras actitudes y perspectivas y el engarce de nuestras razones. Las creencias, cuando son genuinas e inevitables, no renuncian, en contacto con otras creencias, a dar razón de sí mismas, pero lejos de imponerse a las razones de la parte contraria, descubren en el diálogo su condición de *parte,* tan sólo parte, en el acontecer único de la verdad. Y es que, como defiende Merleau-Ponty, «el punto más alto de verdad sigue pues siendo tan sólo perspectiva y podemos comprobar, junto a la verdad por adecuación que sería la del algoritmo —si es que alguna vez el algoritmo puede llegar a desprenderse de la vida pensante que lo sostiene—, una verdad por transparencia, implicación y recuperación, una verdad en la que participamos, no porque estemos pensando *la misma cosa,* sino porque a cada uno, a nuestro modo, nos concierne y nos alcanza a todos»[17]. Así dialogaban Sancho y Don Quijote. No lograban, ni se lo proponían, estar de acuerdo, pero podían convivir, esto es, compartir un mundo, que estaban haciendo en común a través del juego de sus diferencias. No aspiraban a una identidad totalizadora de sus razones, sino al reconocimiento de su complementariedad. Al término del diálogo, no son *los mismos,* pero no se han vuelto lo *igual.*

Diálogo, pues, policéntrico, imantado por distintos campos gravitatorios, como una constelación de fuerzas, y esencialmente abierto, porque cada parte reclama a la otra, no para ser mediada por ella, sino para sentirse recíprocamente implicada en el acrecentamiento de la verdad común. En él la palabra está en trance emergente, constituyente, como una fuerza que aúna en el mismo juego de sus tensiones. Sólo en cuanto habla, alcanza la palabra, como quería Machado, la integridad de su sentido (OPP, 893). Porque hablar es destinarse a lo otro y al otro, y apalabrarse con él, comprometiéndose en un destino en común.

> «Con palabras hablamos a nuestro vecino, y cada cual se habla a sí mismo, y al Dios que a todos nos oye, y al propio Satanás que nos salga al paso» (J. M., XXI, OPP, 455).

Se diría que la aspiración a conciencia integral, que en otro tiempo se confiaba a la poesía, se transfiere ahora al habla como ejercicio viviente de comunicación. Palabra, por tanto, empeñada a y con un tú concreto, engarzada con él como el anillo, siempre abierto, de una alianza. El camino de pensamiento conducía así a Machado, al término de su aventura, a su convicción humanista fundamental:

> «Quien no habla a un hombre, no habla al hombre;
> quien no habla al hombre, no habla a nadie.»

A partir de ella se invierte el sentido del soliloquio del *Autorretrato.* La conversación interior con el hombre que va conmigo exige el diálogo efectivo con el tú concreto, y sólo a través de él se prepara el hombre para hablar a Dios un día.

---

[17] M. Merleau-Ponty, *La Prosa del Mundo*, Madrid, Taurus, 1971, p. 193.

Porque el Dios interior, desde esta metafísica de la alteridad, no es más que el *tú de todos,* principio inspirador de una comunicación viviente:

> «Porque es allí, en el corazón del hombre, donde se toca y se padece otra otredad divina, donde Dios se revela al descubrirse, simplemente al mirarnos, como un *tú de todos,* objeto de comunión amorosa, que de ningún modo puede ser un *alter ego* —la superfluidad no es pensable como atributo divino—, sino un Tú que es El» (J. M., XXXIII, OPP, 503).

Las consecuencias prácticas de este diálogo existencial son incalculables. De un lado, la fe cordial entraña un ethos altruista, de compasión y colaboración, diametralmente opuesto al egolátrico de la fe metafísica en el *solus ipse* (J. M., XXXVIII, OPP, 527). Si la razón identificadora genera un espíritu de poder/dominio, tanto en relación al orden natural como a la vida social, el cultivo de la diferencia posibilita, por el contrario, el descentramiento del yo y el ansia de trascendimiento, donde encuentra Machado el sentido genuino de la Etica. No sólo la razón es hija del diálogo, sino también la humanidad, porque sólo en tanto que somos un diálogo está completa —completándose mejor—, la figura total del hombre.

De otro lado, en la dimensión política, suponía una fecunda autentificación del ideal democrático, haciéndolo compatible con el espíritu de la «*arete*», exigencia y excelencia. No se trata, por tanto, de producir consensos, y mucho menos transacciones, que es una técnica de mercader, sino de mantener abierta la inteligencia de lo común, en el juego de las diferencias individuales. «Por muchas vueltas que le doy —decía Mairena— no hallo manera de sumar individuos» (J. M., I, OPP, 384). Ya se conoce la repugnancia que sentía Machado al concepto de «masa» —una creación de la burguesía—, y es de suponer que el término no le resultaría menos antipático en el contexto de cultura de masas o democracia de masas. La razón de este desapego a lo cuantitativo sociológico era la misma que tenía a lo cuantitativo lógico, como un vaciamiento del verdadero pensar. Su actitud no podía ser más explícita:

> «Sólo he de anticiparos que yo no creo en la posibilidad de una suma de valores cualitativos, porque ella implica una previa homogeneización, que supone, a su vez, una descualificación de estos mismos valores» (J. M., XXXVI, OPP, 516).

Lo cual, sin embargo, no implica un espíritu elitista, por aquello de que «nadie es más que nadie» —expresión del humanismo machadiano y de su fe democrática popular—; y, sobre todo, porque la excelencia o exigencia, que en el fondo es lo mismo, no es patrimonio de nadie. Pero cada uno tiene también su propio rostro, y no el rostro de nadie. Todas las voces son, pues, necesarias para cantar a coro, pero han de estar bien timbradas para no confundirse.

Por ambos motivos, el ético y el político, el diálogo de la complementariedad

constituía la base del ideal pacifista de Machado/Mairena, al que pudo ser fiel aun en medio de una lucha civil/incivil, como la calificaba Unamuno, que él mismo no había elegido. No la retórica pacifista al uso, que las más de las veces suele encubrir indiferencia o miedo, ni el ingenuo pacifismo de la paz a todo trance, sino la metafísica de la paz, que opone el diálogo a la disputa, y el gesto fraterno a la voluntad de dominio.

El diálogo de la complementariedad nos abre hoy una perspectiva original para mirar a Europa. Habitualmente se identifica a Europa exclusivamente con la Ilustración, es decir,con el progreso científico/técnico y la organización democrática del Estado. Pero existe también, como recordaba el maestro Unamuno, la Europa del idealismo, el romanticismo y la fe fraterna. Para explorar de nuevo esta Europa heterogénea, será preciso tomar en serio la propuesta machadiana del diálogo de la complementariedad, no del consenso, que ponga en juego todas las cuerdas y contrastes. Como dijo Heráclito —la clave última, a mi juicio, de la metafísica machadiana—, la armonía invisible está tejida de tonos opuestos.

PEDRO CEREZO GALAN

POESÍA Y FILOSOFÍA DE ANTONIO MACHADO

La obra de Machado, poeta-filósofo, filósofo-poeta, impone más que un juicio reductor de un talento de polígrafo y de una creatividad polimorfa, la cuestión de la esencia de lo poético y en relación con ella, la de la finalidad de filosofar.

Esta cuestión surge en la adecuación del Ser, de la Historia y de la Intrahistoria. El pensamiento poético de Antonio Machado queda como esa «ligazón» del hombre-Machado con su creación y con un lienzo de la historia mundial. En este sentido, la obra de Machado es ejemplar: «Hay hombres —decía mi maestro— que van de la poética a la filosofía; otros, que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en esto como en todo».

De esta manera, a partir del análisis y la recensión de los primeros libros de poesía, hasta *Campos de Castilla,* luego de su colaboración teatral con su hermano Manuel, a los ensayos, es conveniente ver por qué necesidad y cómo se opera esta fusión de lo poético y del modo de pensamiento filosófico del que el enriquecedor *Juan de Mairena* sigue siendo centro de un nuevo acercamiento poético intercalado de referencias filosóficas.

En el examen sincrético y alternativo de las poesías y los textos filosóficos se dibujan en géneros literarios diferentes los temas esenciales de la obra del pensador. El método de investigación: el escepticismo («con el fin de conservar sólo lo que puede ser conservado»); los medios: el humor y ese don único de la imagen poética. Este análisis global de las primeras poesías intimistas *(Soledades, Galerías)* a los cantos de *Campos de Castilla* y de *Nuevas canciones* hacia la vivacidad de las compilaciones de artículos de prensa que forman *Abel Martín* y *Juan de Mairena,* permite captar las preocupaciones del poeta filósofo, en variaciones sucesivas, que consisten en algunos temas principales: el escepticismo, el tiempo, el amor, el pacifismo.

Descubrir o volver a descubrir en Machado al cantor de los valores progresistas de la España republicana, implica, pues, el total reconocimiento de sus diversos escritos que radican, a pesar de la adversidad, en leitmotivs siempre reafirmados, hasta el nada en que iba a hundirse el mundo.

El hombre y su lenguaje

El pensamiento filosófico se ha afanado —con el propósito de englobar la realidad de forma sistemática— en producir, según esquemas aparentes por ser demasiado reductores, un número de conceptos a menudo inadaptados. Desde los albores del pensamiento griego hasta nuestros días, florecen sistemas salidos de pensamientos dogmáticos donde raciocinios y argucias pretenden abrazar la Verdad. Los peligros de propagación de estos dogmas son tanto más grandes —sobre todo desde hace algunas décadas en las que los medios de difusión son numerosos y sofisticados— cuanto que se apoyan en verdades científicas. Así pues, ante este obstáculo, un pensamiento, por muy profundo y riguroso que sea, no obtiene, generalmente, a los ojos de especialistas, críticos o comentaristas, el label filosófico si la forma de la exposición, los vocablos empleados, las referencias literarias y filosóficas no responden a criterios preestablecidos por esta intelligentia. Enviadas al banquillo de una actividad cuyo requisito sobreentiende el rechazo de presupuestos y de prejuicios, obras enteras son ignoradas o desconocidas del gran público, a la sombra de los grandes edificios del pensamiento a menudo salpicados de ideas nocivas como lo veremos más adelante en la exposición. La obra filosófica de Antonio Machado sufre todavía de este descrédito entorno a los críticos, a pesar del interés de algunos comentaristas. Más que un simple poeta de evasión prendado de verbalismo, Machado ha sabido adaptar, con un tono inimitable, la meditación de los grandes pensadores que han influenciado su reflexión sobre la realidad histórica del momento. Conviene recordar, para mostrar su interés por la filosofía, las aserciones del «Discurso de entrada a la Academia de la Lengua»: «Si algo estudié con ahínco fue más de filosofía que de amena literatura. Y confesaros he que con excepción de algunos poetas, las Bellas Letras nunca me apasionaron. Quiero deciros más: soy poco sensible a los primores de la forma, a la pulcritud y pulidez del lenguaje, y a todo cuanto en literatura, no se recomienda por su contenido».

El estilo de los escritos filosóficos de Machado va contra la costumbre casi ritual de los pensadores filosóficos de instaurar una relación-truncada con el lector a través de un lenguaje por demasiado abstracto y finalmente vacío; una preocupación capciosa de universalidad que no es otra que la de reducir lo real a un concepto a menudo inadaptado y/o de producir, de esta manera, una divergencia a través de nuevas nociones y neologismos entre el autor, el texto y el lector. El corto diálogo imaginario presentado en preliminar, como en epígrafe, de *Juan de Mairena* entre el profesor y sus alumnos, sobre la Retórica, inaugura perfectamente la obra de Machado y resume la intención del autor dirigida al lector en un diálogo teatral donde el fenómeno del doble jugando plenamente el efecto de distancia, transforma la declaración en «eslogan» gracias a una sutil mayéutica. «Los acontecimientos consuetudinarios» se convierte en «lo que pasa en la calle» dentro de lo que Mairena-Machado designa como lenguaje poético que puede juzgarse cándido («naïf») si este vocablo debe resumir simplicidad y profundidad. La escritura de Machado se rige por esta regla de simplicidad que no excluye la exactitud y precisión de la expresión ni el deseo soberano de evitar flores de retórica y efectos de estilo

redundantes a cambio de una total comunión con el lector. En efecto, estos artículos no pretenden de ninguna manera ser de los llamados de fondo, entendiendo como tales los más alejados de la actualidad, los más abstrusos, artículos de especialistas, sino que pretenden ser como una tribuna filosófica donde se reconocen numerosos lectores sin acceso generalmente al «saber superior». Como corolario al diálogo entre Mairena y un alumno de la clase de Retórica y de Poética, dirigiéndose a sus alumnos, por una vez en tono afirmativo pero sin dogmatismo, Mairena precisa su gusto por una escritura *más hablada y menos escrita,* opuesta a la prosa marmórea, ciertamente «no privada de corrección», pero «sin la gracia» de los escritores contemporáneos.

La lengua de Machado está provista de esa gracia, sin ornamentos inútiles pero esencialmente seductora. Machado está por entero en sus personajes Abel Martín y luego Mairena, sofista-seductor que instaura una relación tal con la lengua que la comunión del lector anónimo es estrictamente necesaria para comprender las intuiciones y argumentos del poeta filósofo. No se trata en ningún modo de proselitismo, el tono fundamentalmente escéptico de las reflexiones de Mairena invalidaría este juicio eventual, sino de una complicidad latente que exige el texto, similar a la que se instaura en la escritura autobiográfica. Además de la simplicidad y gracia de la prosa machadiana, el tono ligero, el humor, la ironía, participan en esta relación de seducción. En una escritura «hablada» —más viva—, los epigramas poseen un giro sentencioso donde, como subraya J. Cassou, la locución se vuelve máxima, adagio popular que gusta ser repetido contrariamente a las argucias de los diccionarios, plagios del folklore condenados al olvido. Gracias a su tono ligero y humorístico el texto machadiano procura placer, disfrute filosófico debido a la propensión zetética de los personajes que condicionan el asentamiento del lector. Sin embargo, en los diálogos de Mairena con sus alumnos, a diferencia de los textos platónicos, la verdad queda en suspense: el lector es libre de juzgar por la duda permanente de los personajes apócrifos y la consistencia del carácter de los interlocutores. La dialéctica de los caracteres en *Juan de Mairena* es voluntariamente más «sofisticada» y sutil que en los diversos diálogos que llevan a la escena a Sócrates, incluso si la influencia del «gran» Platón es fuerte. Desprovista de preciosidad literaria, humorística e irónica, la lengua de Machado, mejor que un topos donde se inscribe la perención, busca despejar nuevas perspectivas de convivencia humana, abrir nuevos horizontes espirituales y solucionar los graves problemas que amenazan al mundo.

Aunque tardío, el interés de Machado por la filosofía suscitado en parte por H. Bergson, se acrecentó a lo largo de los años. Como hemos visto anteriormente, estudió griego con el fin de leer a los presocráticos, Platón y Aristóteles en el original y obtuvo su licenciatura en 1918. Adquirió un conocimiento sin fallas de la historia de la filosofía; siguiendo las huellas de M. de Unamuno y del joven Ortega, su acercamiento a los pensadores existencialistas tales como S. Kierkegaard y, más tarde, M. Heidegger, es notable por su oportunidad y clarividencia. Los numerosos artículos publicados en los diversos periódicos que formarán *Abel Martín, cancionero* y *Juan de Mairena* difundieron a mayor escala las ideas ignoradas por el hombre de

la calle, del conjunto de esos grandes pensadores contemporáneos y de los siglos pasados (Spinoza, Leibniz, Kant, Schopenhauer), ideas mezcladas con intuiciones originales. Este deseo de propagar regularmente reflexiones sobre lírica, política, metafísica, al estilo de una serie, es tanto más admirable cuanto que constituía un desafío al oscurantismo de los medios oficiales bajo la dictadura de Primo de Rivera. La estructura epigramática de estos escritos responde a una voluntad de concisión y de claridad —la adecuación de la imagen con la realidad de los últimos meses del periodista filósofo es perfecta—, como un mensaje lanzado desde el «mirador de la guerra» que sucedió al de la extinción cultural y social de la España anterior a 1931.

Ciertas personas pueden ver un misterio en la obra de Machado en cuanto a las desviaciones que ha sufrido su obra poética; un «misterio» que, como en el caso de Rimbaud y su abandono de la poesía, mantiene el mito. No ha habido ningún rechazo de la poesía en Machado, sólo un uso de modos de expresión diversos en detrimento de la forma estrófica clásica de los comienzos. A pesar de ciertos gustos pronunciados al salir de la adolescencia, que ninguna biografía puede desmentir, sería igualmente erróneo afirmar que el autor de teatro, el filósofo-periodista, el académico y el orador estaban ya en germen en el joven poeta de *Soledades*. Es después de *Soledades* los «primúltimos» cantos del ego machadiano, cuando se determinan las afinidades de Machado con la filosofía. En este punto vemos menos una censura estética en la obra machadiana que un corte fenomenológico y ético. De un abandono del yo un reconocimiento del nosotros, más que una simple sustitución de pronombres personales, de una elevación del yo en términos husserlianos a la intersubjetividad trascendental. De forma menos abrupta, el poeta, para analizar el sentido ético de esta conversión, ha optado por otra realidad —dueña más tarde de toda su obra—: la realidad del otro, celebrando la armonía y la comunión de todos. En los cantos matinales de *Soledades*, el joven poeta expresa sus afectos, pasiones, emociones («sin anécdotas») en una poesía intimista, punto inaugural necesario —apodíctico—, primera etapa hacia la poesía más madura y que él mismo calificará de «objetiva» de *Campos de Castilla*. En este poemario el lirismo machadiano se ha dilatado y extendido a un pueblo, a una tierra con la que comparte su destino hasta el final. No hay en absoluto un viraje en la obra de Machado, sino, al contrario, una continuidad admirable a pesar de los cambios de forma o del nivel de la expresión.

La creación del primer personaje apócrifo, Abel Martín, fue casi concomitante a la de las primeras obras teatrales. La mayor parte de ellas, como hemos visto, son de factura clásica y revelan las preocupaciones del creador:

1.° profundizar la problemática del otro en la encarnación,
2.° presentar una dialéctica de los caracteres sin negaciones ni oposiciones,
3.° hacer comprender mejor su pensamiento filosófico a través del efecto catártico de la tragedia.

Algunas de las siete obras están más influenciadas por Manuel que por Antonio; sin embargo, puede descubrirse en casi toda la colaboración del segundón y el medio de expresión teatral mencionado de un teatro que no es situación sino psicológico.

Es en *Abel Martín, cancionero* y *Juan de Mairena* donde Machado desarrolla y conceptualiza la problemática del otro, del amor, del «éternel feminin» siguiendo los pasos de las intuiciones ontológicas y teológicas donde se afirma la heterogeneidad de la substancia y su pananteísmo. De esta serie de artículos brota, como en una de las poesías de San Juan de la Cruz, una «llama de amor viva» en el culto a la mujer, eterno ídolo, y al prójimo. No obstante, si Machado se convierte, en colaboración con su hermano Manuel, en autor de teatro y periodista filósofo, no deja por ello de lado la poesía y publica en 1924 las *Nuevas Canciones* para componer más tarde las *Canciones a Guiomar.* Queda en la obra un hilo conductor más allá de la utilización de la escena y de los medios de comunicación, la dispersión del talento creativo, excepto algunas disgresiones sobre problemas de la lírica y de estética, es decir, los tres problemas metafísicos del otro, del tiempo y de Dios que implican una reflexión sobre la libertad, la muerte y el significado de la redención de Cristo. *El mirador de la guerra,* como el título indica, era la compilación necesaria de un período crítico de la historia española y mundial, la constatación del fracaso de una civilización cuyos ideales iban a llevar por el camino del crimen a miles de hombres.

En los últimos años del poeta la poesía se hace militante, arma espiritual en tiempo borrascoso. Hubo himnos que celebraron la resistencia de los ejércitos republicanos contra las blasfemias del enemigo. El poeta es el cantor de un pueblo, como Hyperión, el héroe imaginario de Hölderlin, un guía que aleja a los durmientes de los humos oníricos para combatir al «felón» y sus falsos valores. Las poesías de guerra ilustran eminentemente las teorías poéticas afirmadas algunos años antes. Con ellas «estalla» el arte combinatorio de Machado que une —sin redundancias— forma y contenido a través de la exaltación o el desprecio de hechos históricos precisos en cánticos inmortales asociados para siempre a la época, *palabra en el tiempo* como esta «Canción» compuesta apenas un año antes de su muerte, una pieza de antología:

Ya va subiendo la luna
sobre el naranjal.
Luce Venus como una pajarita de cristal:
Ambar y berilo,
tras de la sierra lejana,
el cielo, y de porcelana
morada en el mar tranquilo.
Ya es de noche en el jardín
—¡El agua en sus atanores!—
y sólo huele a jazmín,
ruiseñor de los olores.
¡Cómo parece dormida
la guerra, de mar a mar.
Mientras Valencia florida
se bebe el Guadalaviar!
Valencia de finas torres

y suaves noches, Valencia,
¿estaré contigo,
cuando mirarte no pueda,
donde crece la arena del campo
y se aleja la mar de violeta?
(Rocafort, mayo de 1937)

El escepticismo

El pensamiento de Machado es como un entramado compuesto de motivos diversos, expresados ya sea en sentencias cortas, ya sea en epigramas que se completan formando un todo diferenciado.

No obstante existe en la obra un hilo conductor que es el amor a la verdad. Esta pasión de la verdad, análoga a la que proclama Unamuno en *Vida de don Quijote y Sancho* y que fascina a Machado con su célebre aserción: «La verdad no es lo que nos hace pensar sino lo que nos hace vivir», existe en el poeta filósofo mezclada a la intuición del misterio.

En la búqueda de la verdad no hay ninguna certidumbre y la duda es omnipresente. Ya en *Campos de Castilla,* mucho antes de que fueran publicados los trabajos en prosa, Machado escribía:

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

A la afirmación socrática: «sólo sé que no sé nada», Machado añade: «incluso de eso no estoy completamente seguro». Se trata en este caso de un escepticismo integral que no aspira a instaurar una doctrina y también evita caer en un dogmatismo contradictorio: «contra los escépticos se esgrime un argumento aplastante: "quien afirma que la verdad no existe, pretende que eso sea la verdad, incurriendo en palmaria contradicción". Sin embargo, este argumento irrefutable no ha convencido, seguramente, a ningún escéptico. Porque la gracia del escéptico consiste en que los argumentos no le convencen. Tampoco pretende él convencer a nadie» *(Juan de Mairena).*

Hay en Machado una duda esencial, como una dificultad en optar por una verdad, una indecisión permanente, una práctica que se une a la idea pirroniana de suspensión del juicio frente a la *isostemía,* es decir, la igual fuerza de razones opuestas. En efecto, Machado constata al estilo de los escépticos griegos, del pirronismo, la naturaleza contradictoria de las soluciones que pueden ser propuestas a cada problema filosófico. A toda tesis puede oponerse una antítesis, cualquier argumento puede ser derribado por otro igualmente convincente. El escepticismo filosófico, fundado por Pirrón en la época en que aparecen las escuelas epicúreas y estoicas y al que Machado toma prestado mucho a varios niveles de su poesía, confirma la observación según la cual no hay nada en la historia del pensamiento

que surja ex-nihilo. Si los primeros pensadores de Grecia, los filósofos jonios (Tales, Anaxímenes, Anaximandro) no parecen apenas preocupados por las modalidades y los límites del conocimiento, sin embargo Heráclito testimonia ya por su relativismo sobre la imposibilidad de adquirir certezas absolutas; se pueden descubrir además elementos de crítica al conocimiento empírico afirmada por el hecho de que la experiencia sólo nos revela el cambio y la multiplicidad. El heraclitismo del pensamiento machadiano tiene su fuente en este reconocimiento de la divergencia entre el pensamiento y lo moviente. La idea central del efesio sobre el abandono de los sentidos justificada por la imposibilidad de éstos de informarnos sobre la esencia de las cosas, en beneficio de la razón, propia a cada uno, que permite al filósofo alcanzar el ser será retomada por varias generaciones de pensadores antes de convertirse en uno de los argumentos sostenidos por los filósofos escépticos griegos. El fundador del atomismo, Demócrito, mostró su desconfianza respecto al conocimiento sensible juzgado oscuro, que el oponía al conocimiento de la razón, única capaz de concebir la existencia de átomos invisibles. Sin embargo, no puede juzgarse la dicotomía presentada por el filósofo de Abdera, a saber, la realidad constituyente, los átomos y el vacío por una parte y la realidad constituida, transitoria y relacional por otra, como implicando dos conocimientos antinómicos al estilo de los eleatas. Como lo hace notar J. M. Gabaude en la compilación de lecciones reunidas bajo el título *El joven Marx y el materialismo antiguo,* conviene considerar que «el mundo sensible constituido por los átomos y el vacío existe en sí mismo y no solamente por nosotros y no es otra cosa que los-átomos-y-el-vacío». Según esta realidad (relacional), la percepción debe pues ser pre-venida por la razón. Demócrito no duda de la percepción. La físico-gnosiología democrítica sin ser esencialmente escéptica es una forma relativa de poner en tela de juicio el conocimiento sensible (incluso si Demócrito critica a los adversarios del conocimiento sensible) que prefigura los tropos de los filósofos pirronianos. Entre las diversas interpretaciones posibles, Machado juzga la elaboración de las teorías atomísticas de Demócrito como «un gran acto poético negativo, desrealizador» luego añade, «creador, en el sentido que mi maestro atribuía a esta palabra» preconizando el escepticismo como medio de defensa frente a lo trágico de la situación, a saber, el hecho de que los átomos podrían ser sin nosotros y que nosotros no podríamos ser sin los átomos. La posición de Machado es radicalmente subjetivista; según el poeta filósofo, los átomos no pueden ser sin nosotros puesto que en resumidas cuentas aparecen en nuestra conciencia: «nuestra conciencia los engloba, junto con los colores del iris y las pintadas plumas de los pavos reales» (Confer. *Juan de Mairena,* XII, «Sobre Demócrito y sus átomos»).

Las referencias a Heráclito y Demócrito son numerosas en la metafísica poética de Machado. El primero de los citados inauguró una lógica poética de contrarios y una manera de pensar con conciencia de la inestabilidad y del devenir del mundo vivaz en la historia universal del pensamiento que aporta a Machado argumentos contra el eleatismo de numerosos sistemas filosóficos como el sistema cartesiano. Demócrito y su visión de los átomos y el vacío fascinan a Machado en su amor a la verdad debido a la actitud eminentemente filosófica que supone semejante despertar

a lo real. Los sofistas, incluso si debemos matizar nuestra opinión según las doxografías de los antiguos y de Platón en particular, abren perspectivas interesantes de las que se sirve el poeta. Protágoras sienta la base del relativismo escéptico que inspira los diálogos machadianos. La influencia de los pensadores escépticos griegos en la filosofía de Machado es grande, no obstante la enseñanza del imaginario profesor Mairena no es didáctica y no concierne a las teorías expuestas por los discípulos de Pirrón o por Sexto Empírico al que no cita. No hay una vuelta precisa a la filosofía griega en el pensamiento de Machado sino una evocación poética de Heráclito y Demócrito, y una huella casi permanente de Platón y de los pensadores escépticos.

Uno de los grandes temas de la reflexión de Machado es el reconocer la insuficiencia de la lógica y los límites de la razón para alcanzar la verdad. En lo que concierne la lógica, Machado pone en tela de juicio la vieja lógica aristotélica de la que la Humanidad se sirve desde hace siglos «para andar por casa», lógica que como todo sistema filosófico es necesario considerar de forma crítica. Sea como sea, Machado se entusiasma por esos edificios humanos como la filosofía de Platón, el criticismo de Kant, el intuicionismo de Bergson, la fenomenología hursseliana y la ontología heideggeriana, pero preconiza una posición de desconfianza. El acercamiento a la verdad divina tampoco puede realizarse con la razón sola y Machado propone un pascalismo mezclado de intuicionismo bergsoniano. Según nuestro poeta filósofo no hay nada como la intuición vital y el corazón, al modo de Pascal, para paliar los límites de la razón, alcanzar la verdad y captar lo real.

El pensamiento poético-filosófico de Machado puede definirse de forma ambivalente como un examen crítico fundamentalmente escéptico y una búsqueda de nuevos valores, la exhumación de algunos otros. El escepticismo esencial, «apasionado escepticismo» de Mairena que además aconsejaba una posición escéptica frente al escepticismo, participa como subraya Sánchez-Barbudo de la oscuridad externa del pensador. El escepticismo filosófico, a pesar de la nobleza del modo de vida que propone o implica, padece de no pretender alcanzar la verdad. La circunspección espiritual de Machado frente a las ideologías integristas tiene también cierto parentesco con el fenomenismo de Hume por la anorexia del juicio. Mairena no cree estar en posesión de ninguna verdad que pueda revelar a sus alumnos pero sugiere posibilidades de vida. Enseña la duda poética que debe consistir primeramente en dudar de su propia duda y no en una duda metódica similar a la duda cartesiana para la adquisición de certezas absolutas. La verdad en el sentido griego de alezeia, entendida como des-velamiento no puede ser aprehendida. Es la alezeia la que se apodera de nosotros. El decir poético-filosófico de Machado teñido del vitalo-intuicionismo de Bergson es una exégesis de los metafísicos occidentales que aspira a mostrar sus límites con el fin de liberar el pensamiento de los contemporáneos de certezas nocivas. Su escepticismo consciente que a veces parece ser doctrinal, y como constata B. Sesé más cercano del de G. Berkeley que del de Augusto Comte, es un instrumento de verdad: «el escepticismo que, lejos de aspirar, como muchos piensan, a negar todo es al contrario el único medio de defender ciertas cosas, vendrá en nuestra ayuda».

PATRICK DURANTOU

ANTONIO MACHADO Y LA FILOSOFÍA DIALÓGICA CONTEMPORÁNEA

1. Es conocido el juicio severo, por demás injusto, de Dámaso Alonso: a partir de un cierto momento de su vida, sostiene, la vena poética de Antonio Machado se habría atenuado, hasta llegar casi al agotamiento; y esto, atribuido en primer término al fallecimiento de Leonor, debería imputarse sobre todo, según Alonso, a esa pretendida «afición» —es el término que emplea— de Machado por los estudios de filosofía. Para defender su tesis, el autor invoca estos versos de Machado:

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

Ello da pie a Alonso para escribir que «Machado cambió por cobre filosófico buena parte de su oro poético de ayer». Mas el autor ha de conceder, sin embargo, más adelante, que el oro poético de Antonio Machado siguió asombrándonos con su brillo, después del momento en que se supone que se dio la funesta inflexión que presume, en poemas como «Desde mi ventana» y otros más.

A esto cabe replicar, en primer término, que el poema citado por Alonso como apoyo de su tesis es de 1907, esto es, anterior, no sólo a la muerte de Leonor, sino al momento en que Antonio Machado inició relaciones con ella.

A lo que cabe agregar esto, a manera de pregunta retórica: ¿qué filósofo —o también: qué poeta— no se ha sentido alguna vez *pobre* frente a la riqueza anhelada, *triste* en relación a la alegría del encuentro que esperaba y que se frustró, *trasnochado,* por fin, porque su noche no fue de sueños significativos, sino acaso de pesadillas o de vano insomnio?

Sobran los testimonios del propio Machado en el sentido de que su filosofar no fue sólo «afición» relativamente tardía, posterior a su viudez. No es necesario recordar que, muy temprano, había asistido a los cursos que Bergson ofrecía en el Collège de France. Más merece una mención especial la carta que escribió a Federico

de Onís en 1932, en donde dice que el título al que aspiraba, al realizar estudios regulares de filosofía entre 1915 y 1917 en la Universidad de Madrid, fue sólo un «pretexto» para dedicar unos años a una inclinación —cito— «de toda mi vida». Recuérdese, por fin, el pasaje del Proyecto de discurso de ingreso a la Academia de la Lengua en que Machado afirma la prioridad que en sus estudios y lecturas tuvieron los escritos filosóficos sobre los poéticos: «no soy humanista, ni filólogo, ni erudito. Ando muy flojo en latín porque me lo hizo aborrecer un mal maestro. Estudié el griego con amor por ansia de leer a Platón, pero tardíamente y, tal vez por ello, con escaso aprovechamiento. Pobres son mis letras, en suma, porque aunque he leído mucho, mi memoria es débil y he retenido muy poco. Si algo estudié con ahínco fue más de filosofía que de amena literatura».

Considerada la obra de Antonio Machado en su conjunto, tal como quedó a su muerte, cabe sustituir el término «inclinación» que su modestia dicta en la carta mencionada a Federico de Onís, por el de *genuina vocación,* en el sentido más literal de que el poeta se sentía *llamado* a ser, además, filósofo.

2. Aceptado esto, surge, empero, esta otra pregunta: ¿por qué si Machado reconocía la fuerza de su vocación filosófica no se asumió como filósofo, escribiendo, por ejemplo, tratados o ensayos de filosofía?

Quede en claro, ante todo: la expresión de la filosofía desborda el género «tratado» o «ensayo», en que se la pretende recluir, hacia la carta, como es sabido por todos; hacia el diálogo —Platón, Aristóteles, Descartes, Malebranche, Berkeley, Hume—; hacia el poema —Perménides, Lucrecio—; hacia los aforismos —Heráclito, Nietzsche y, por su muerte temprana, Pascal—; hacia las memorias —San Agustín—; hacia la expresión con visos de humorismo y a través de pseudónimos o heterónimos —Kierkegaard—. Al darse tal desborde de las fronteras en que se la pretende retener, la filosofía pierde el carácter sistemático que se le ha querido atribuir, para volverse, en cambio, sugestiva, a veces mítica, lírica o gnómica.

A más de un secreto pudor, otra razón pudo inducir a Machado a que, obedeciendo a cierta vena lúdica de su carácter, atribuyera su filosofar a aquellos personajes en que se desdobla como para escapar al que socialmente proyectaba: Juan de Mairena y Abel Martín. El escenario filosófico de Europa estaba entonces ocupado por las filosofías de la vida; más tarde la ocuparon las de la existencia; en Alemania, la fenomenología y sus secuelas eran sus protagonistas; en España, sobresalían las figuras mayores de Unamuno —la concepción trágica de la vida— y de Ortega —la razón vital—. Es comprensible que Antonio Machado tuviera la aprensión de que su propia voz filosófica, precisamente por no ser reductible a las que a la sazón aparecían como más prestigiosas, pudiera carecer de legitimidad, de credenciales suficientes, que pudiera sonar destemplada en ese concierto y prefiriera acallarla u ofrecerla en discreta sordina. Mas ¿por qué no ampliar esta voz en sordina, confiriéndole todo su volumen?

3. Muchos excelentes estudiosos del pensamiento de Antonio Machado —y, entre ellos, el que tengo por adelantado en estas indagaciones, para decirlo con palabras de nuestro poeta: el que «abrió senda para caminar» en la dirección que nos interesa —han buscado parentescos, similitudes, anticipaciones de ese pensamiento con el

de los filósofos que en este siglo han gozado de mayor prestigio, en especial los alemanes, o bien influencias de éstos sobre aquél.

Aludo, claro está, a la tentativa, que tanto acierta, de Antonio Sánchez Barbudo de situar a Machado en relación al «foco de la filosofía alemana contemporánea» y, en especial, a Husserl, Scheler, Jaspers y Heidegger.

Por cierto, sean cuales hayan sido las lecturas que Machado hiciera de estos autores, no pudo escapar a su vigilante atención el despliegue y actualidad que la fenomenología había conferido al concepto de *intencionalidad de la conciencia,* recibido por Husserl de Brentano. Hay excelentes razones —ya lo veremos— para reconocer la presencia de este concepto en el pensamiento propio de Antonio Machado.

Sólo quisiera añadir que si se aprecia bien a éste, no me parece haber fundamentos para hacer depender su brillo del reflejo de un foco ajeno. Es posible, en efecto, si se miran las cosas en esta perspectiva, que Antonio Machado pudiera aparecer como un filósofo *fuera de foco.* Mas ¿por qué no admitir, antes bien, *que él fuera por sí mismo un foco?* o, dicho de otro modo, ¿por qué habríamos de «amoldar» el filosofar de Machado a otros ya acreditados o someterlo a influencias ajenas, en vez de reconocer que, por sí mismo, en obediencia a su personalísimo impulso filosofante, pudo dar una torsión a la filosofía que en su tiempo prevalecía? Si nos hacemos estas preguntas, y las tenemos por pertinentes, quedamos obligados, en virtud de esta pertinencia misma, a destacar el carácter original —y originario— del filosofar de Antonio Machado. Vamos a ello.

4. La lectura más generalizada y hasta autorizada de la obra de Antonio Machado insiste en ver en él un poeta escéptico, a fuer de desencantado, de melancólico, por efecto de la decepción. No se puede negar que estas notas se encuentran todas —y muy acentuadas— en la obra en versos y en prosa de Antonio Machado.

Sin embargo, esta obra (si se considera en todas sus partes) se me aparece animada, a la postre, por algo contrario a la tristeza y el escepticismo, que me inclino a denominar el *ímpetu dialógico,* equivalente de la *intencionalidad* que Brentano y Husserl dicen, sólo que dirigido hacia un Tú.

Según la información que el poeta simula haber recogido de su maestro apócrifo, Juan de Mairena, el maestro de éste, Abel Martín, habría escrito un libro titulado *De lo uno a lo otro.* Este título, por sí solo, no implica diálogo ni tentativa de establecerlo. La locución sólo mienta, en su empleo coloquial, cambio o traslado: de situación, de tema, como el unamuniano «de esto y aquello». Pero, conforme al testimonio que Machado atribuye a Mairena, Martín pretendía en tal libro dar respuesta a esta pregunta, enunciada de manera kantiana: *¿cómo es posible el objeto erótico?* El traslado de que se trata es, pues, ante todo, trayecto, proyecto de un sujeto hacia un *objeto.* Y éste no es un objeto cualquiera, como tal pasivo, es el objeto *erótico,* el *objet d'amour,* en los términos del teatro clásico francés, que es también *sujeto.*

Es legítimo pensar, empero, que Machado, al dar con el tema supuesto de esta obra de Martín, no tuviera sólo en vista el amor pasional humano, sino algo de que éste es manifestación o expresión privilegiada, pues reside en su raíz. Machado-Martín lo designa como *sed metafísica de lo esencialmente otro.*

Cabe someter a examen las palabras de esta locución. Ante todo, se trata de una *sed,* vale decir, de un impulso vital originario; no de un deseo o anhelo, sino de la *necesidad de algo* sin lo cual no es posible vivir. Esta sed es calificada por Machado: sed *metafísica,* y este adjetivo indica, desde luego, que no se trata, o no se trata sólo, de una sed *física* o limitada a lo natural inmediato; el prefijo *meta* da el sentido de trascender o sobrepasar algo, en este caso algo designado como *físico;* de apuntar más allá de este algo. Lo que la sed metafísica en último término reclama es designado en la locución como *lo esencialmente otro.* Se trata, por tanto, de lo ajeno al sediento, mas no de modo accidental o relativo, sino *esencial,* vale decir, de lo que es la alteridad misma de cuya esencia las cosas diversas e inclusive las personas varias que tenemos por otras, han de participar para poder ser tales otras. Vámonos, pues, con cuidado: no se trata aquí del *Mitsein* de Heidegger; no se trata de manera alguna de Pierre o Annie, según los nombres que da Sartre a «los otros» cuya existencia pretende probar; no se designa a la «petenera» ni tampoco a Guiomar; de lo que se trata, según la expresión de Machado, es de la necesidad que no sólo trasciende la subjetividad circunscrita del sediento, sino inclusive las cosas y personas otras a que la sed apunta en primera instancia, para dirigirse a la fuente misma de que éstas obtienen su alteridad, porque *es la alteridad misma.* De aquí que Machado no diga «el otro» o «los otros», que es lo que en general sus intérpretes le hacen decir, sino, con artículo neutro y en singular lo otro, equivalente, según veremos, del *Tú esencial.*

Ahora bien, lo radicalmente Otro es, según la *Dogmática* de Karl Barth, Dios, el *mysterium tremendum* que Rodolfo Otto dice. Comenzamos a descubrir así que el libre pensador Antonio Machado es un filósofo *religioso.*

Empero, este Dios de Machado no es afirmado por él a la manera tradicional de la teología en las religiones abrahámicas, como creador, gobernante y juzgador del mundo. Cabe sospechar que en este Dios de la tradición Machado no logró creer: que vio en él un ídolo, una «invención judía», «sacrílega» y «absurda» escribe Martín, lo cual permite comprender, el elogio que dedica a la última voluntad de Valle-Inclán en orden a ser enterrado civilmente: en ella ve Machado —obsérvese— «un rasgo profundamente religioso» del escritor gallego. El Dios de Mahado es, antes que creador, gobernante o juez, el que sacia la sed de otredad que padecemos, lo que equivale a decir que es el *Interlocutor* del diálogo que se despliega en nuestro tiempo vivido o, dicho de otro modo, que El es la raíz de la segunda persona de singular: el *Tú* absoluto. Oigamos a Machado-Martín: «Dios revelado, o desvelado, en el corazón del hombre, es una otredad muy otra, una otredad inmanente (quisiera destacar: «inmanente»), algo terrible como ver demasiado cerca la cara de Dios. Porque es allí —en el corazón del hombre, donde se toca y padece otra otredad divina, donde Dios se revela al descubrirse, simplemente al mirarnos, como un *tú de todos,* objeto de comunión amorosa, que de ningún modo puede ser un *alter ego*— la superfluidad no es pensable como atributo divino —sino un *Tú que es El*».

El *Tú* que Dios es funda, para Antonio Machado, la posibilidad de otros *tús* como mis prójimos. Se sitúa más allá de ellos (y por esto, precisamente, es la sed que de El tenemos «metafísica»), aunque El se haga presente y manifiesto en tales

tús y por ellos, como el *Significado* de los signos que ellos son en mi vivir. Mas como, a la vez y recíprocamente, yo soy un signo de Dios para los demás, todos pasamos a ser, en este sentido de la filiación del signo respecto del significado, hijos suyos, «hijosdalgo», escribe Machado, y, en virtud de esto, *hermanos*.

La filosofía religiosa de Antonio Machado se nos revela, así, como un cristianismo heterodoxo, que implica «el triunfo de las virtudes fraternas sobre las patriarcales» —son palabras suyas. Tal es la fraternidad que instaura Cristo, un Cristo que no es Rey, sino, a fuer de hijo de Dios, como nosotros lo somos, nuestro hermano; tal también es la «nueva fe» que se ha iniciado ya, en palabras de Machado: «el cristianismo del porvenir».

5. El foco filosófico que es Antonio Machado, en esta perspectiva, puede ser aproximado a otros, contemporáneos suyos, con los que no ha sido frecuente, sin embargo, compararlo.

Me refiero a diversos pensadores hebreos formados en la Academia para la Ciencia Judía, que Hermann Cohen fundara en Berlín, tras su retiro de Marburgo, en noviembre de 1913. Entre ellos, habría que destacar a Ferdinand Ebner, a Rudolf Ehrenberg, a Franz Rosenzweig y algunos otros. Pero, por sobre todos ellos, por meritorios que sean, se destaca la figura de Martin Buber, en particular por su libro *Yo y Tú,* publicado en 1923.

Basta leer algunos pasajes de este libro para que se advierta su íntimo parentesco con otros de Antonio Machado. «Cada Tú particular abre una perspectiva hacia el Tú eterno, escribe Buber: mediante cada *Tú* particular, la palabra primordial *(Yo-Tú)* se dirige al *Tú* eterno. A través de esa relación del *Tú* de todos los seres, se realizan o dejan de realizarse las relaciones entre ellos; el *Tú* innato se realiza en cada relación y no se consuma en ninguna. Sólo se consuma plenamente en la relación directa con el único *Tú* que, por su naturaleza, jamás se deja convertir en *Ello*». Señala Buber que se han dado muchos nombres al *Tú* eterno, los cuales han entrado luego al lenguaje del *Ello:* «los hombres se han sentido más y más empujados a reflexionar sobre su *Tú* eterno y a hablarle como a un *Ello*. Pero todos los nombres de Dios son santificados, porque al pronunciarlos no solamente se habla de El, sino también se le habla». Agrega, por fin: «Muchos hombres quisieran prohibir el empleo del vocablo Dios, porque se ha abusado de él demasiado. En verdad, es la más gravosamente cargada de todas las palabras que el hombre emplea, pero por esta misma razón es la más imperecedera y la más indispensable de todas... Pues quien pronuncia la palabra Dios cuando está todo lleno del *Tú*, sea cual fuere la ilusión que lo sostiene, se dirige al verdadero *Tú* de su vida, al que ningún otro *Tú* limita y con el que está en una relación que envuelve a todos los demás».

En la misma dirección de Buber, escribió Gabriel Marcel por aquellos años que Dios es el Tú supremo y que no es legítimo pensar lo divino «como un objeto, como una fuerza de la naturaleza», de donde su tajante afirmación: «cuando se habla de Dios, no es de Dios de quien se habla».

Por fin, habría que situar a Mikhail Bakhtin en esta misma familia de pensadores, en cuanto destaca lo *exotópico* (según la traducción que Tzvetan Todorov ofrece de

la palabra rusa *vnenakhodimost*) que hay inevitablemente en nosotros y funda en ello el *principio dialógico* en virtud del cual un yo sólo es tal en función de su relación con un *Tú* que sabe de él. Es conocida la admiración que Bakhtin profesaba por Buber, a quien no vacila en proclamar como el filósofo mayor de nuestro tiempo. Una cierta afinidad de pensamiento entre Bakhtin y Buber puede atribuirse a que el maestro e iniciador de aquél, Matvei Isaevich Kagan, había sido, al igual que el propio Buber, discípulo en Alemania de Hermann Cohen.

No procede aquí poner de resalto otra gran figura del pensamiento dialógico, Emmanuel Lévinas, puesto que la expresión de su pensamiento más personal en esta dirección es posterior a la muerte de Antonio Machado.

Lo que sí cabe subrayar es que, sean cuales fueren las diferencias entre todos estos autores, se da, por cierto, entre ellos, una comunidad, no sólo de búsqueda, sino de hallazgo.

Puesto que no hay testimonio de que Antonio Machado hubiese estudiado o leído a Buber, a Marcel o a Bakhtin, parece legítimo concluir, que él llegó al principio dialógico, que denominó «la heterogeneidad del ser», con independencia de ellos. El ser es heterogéneo, en efecto, según Antonio Machado, porque es diádico, porque es la tensión polar del Yo y del Tú, porque es diálogo entre estos polos.

Afirmar la originalidad filosófica de Antonio Machado no ha de ser, con todo, negación de que recibiera influjos. Pienso, desde luego, que desarrolló su pensamiento como una tentativa de superar el antagonismo trágico de Unamuno (o tengo por delante la muerte como aniquilación de mi existencia, y es lo que parece verdadero, o puedo contar con una supervivencia en otro mundo, en otro tiempo, y es lo que espero) en busca de una tercera vía. La tragedia unamuniana —ser o no ser después de la muerte— es expresado por Machado mediante la comparación del flujo del vivir con una melodía: «No hay trozo melódico que no esté virtualmente acabado y complicado ya con el recuerdo. Y este constante acabar que no se acaba es —mientras dura— el mayor encanto de la música, aunque no esté exento de inquietud. Pero el encanto de la música es para quien la escucha...; mas el encanto de la vida, el de esta melodía que se oye a sí misma —si alguno tiene—, ha de ser para quien la vive, y su encanto melódico, que es el de su acabamiento, se complica con el terror de la mudez».

Es probable que Antonio Machado advirtiera que, si la muerte se ha de entender como aniquilación, no puede ella ser tenida por mudez puesto que el mudo falta. Ello le habría llevado a fijar su atención en la eventual virtud totalizadora del anverso positivo de este acabamiento, esto es, del morir, que clausura el tiempo de vivir y constituye mi vida, mi «alma plena»: «fogata de frontera/que ilumina las hondas cicatrices».

Cabe admitir, además, al menos como posibilidad, que Antonio Machado hubiese quedado fuertemente impresionado por la interpretación y exposición que de la filosofía de Berkeley hiciera Henri Bergson. En «La intuición filosófica», ensayo recogido en *El pensamiento y lo moviente,* se lee esto: «Si Dios imprime en cada uno de nosotros percepciones o, como dice Berkeley, «ideas», el ser que recoge estas

percepciones o, más bien, que va al encuentro de ellas, es lo contrario de una idea; es una voluntad, por lo demás incesantemente limitada por la voluntad divina. El punto de conjunción de estas dos voluntades es, precisamente, lo que llamamos materia. Pues si el *percipi* es pasividad pura, el *percipere* es pura actividad. Por tanto, espíritu humano, materia, espíritu divino, se convierten en términos que no podemos enunciar sino en función el uno del otro». Y más adelante: «Me parece que Berkeley ve la materia como *una delgada película transparente* situada entre el hombre y Dios. Conserva su transparencia en tanto que los filósofos no se ocupan de ella, y entonces Dios se muestra al trasluz. Pero apenas los metafísicos, o bien el sentido común, en lo que tiene de metafísico, la tocan, de inmediato la película se empaña y oscurece, se hace opaca y se constituye en pantalla: pues palabras tales como Sustancia, Fuerza, Extensión abstracta, etc., se introducen ante ella y la recubren como de una capa de polvo que nos impide ver a Dios por transparencia. Esta imagen es apenas indicada por Berkeley mismo, sigue Bergson, si bien escribió que «nosotros levantamos la polvoreda y nos lamentamos luego de no ver». Pero hay otra comparación, evocada por el filósofo a menudo, que es la trasposición auditiva de la imagen visual que acabo de describir: según ella (y aquí cita Bergson palabras de Berkeley), la materia sería «una lengua en que Dios nos habla».

El principio dialógico aparece, en estos pasajes de Bergson sobre Berkeley, considerablemente ampliado: las imágenes mediadoras entre el Tú de Dios y yo no son sólo, según ellos, las otras personas, los *Tús* de los demás, sino también sus cuerpos y, en general, la materia.

¿Leyó Machado este libro de Bergson publicado sólo en 1934? Es probable, aunque no sea legítimo afirmarlo con certeza. Mas cabe considerar que «La intuición filosófica», incluida en tal libro como ensayo, había sido antes una conferencia que Bergson pronunció en Bolonia en abril de 1911, esto es, precisamente durante el período en que Antonio Machado seguía sus cursos del Collège de France.

Encontramos, en suma, un concierto de grandes voces de este siglo que afirman el sujeto en diálogo, superando, de este modo, tanto el subjetivismo idealizante como la reducción del *yo soy* a objeto que está en el mundo. Pero, al tiempo que Buber, Marcel, Bakhtin y Bergson como lector de Berkeley, sostienen esta posición sin pérdida y a veces en búsqueda de la adhesión a alguna de las religiones europeas —hebraísmo, catolicismo, cristianismo griego ortodoxo—, Antonio Machado la adopta en actitud de ruptura con ellas y, por ende, de innovación religiosa. Acaso nuestro gran poeta metafísico, que con tanto fervor había leído *El sentimiento trágico de la vida* en 1913, fuese especialmente sensible a la dificultad, que Unamuno destaca, de conciliar el principio de causalidad en la naturaleza, erigido en la categoría fundamental del pensamiento científico moderno, con la causalidad sobrenatural, que habría de tener su centro en un Dios tenido por creador y organizador del mundo. La actitud filosófica de Antonio Machado parece consistir, en efecto, en abandonar la causalidad a las ciencias y en sustituir, de este modo, el Dios causal que en ellas se proyecta, ya sea como su fundamento, ya como proveedor de las explicaciones que les faltan, por el Dios dialogal y expresivo.

6. Lo que ahora se ha afirmado nos abre el acceso hacia uno de los mayores

problemas que presenta el estudio del pensamiento de Antonio Machado: su relación con la filosofía de Leibniz, en quien aquél veía «el filósofo del porvenir». ¿Qué puede ser aquello que en Leibniz tanto interesó a Machado? El *appetitus* monádico, desde luego, si se le entiende, según indica Pedro Cerezo Galán, como ímpetu erótico hacia lo ajeno. Mas, en la medida en que se vea en Dios el creador y, en este sentido, la causa de mí mismo y del mundo de que formo parte, surgen obstáculos infranqueables para la aproximación de Machado a Leibniz. Como ha dicho Sánchez Barbudo, en un juicio que Cerezo Galán reproduce y aprueba, «la mónada de Martín... es la mónada de Leibniz sin Dios, y todas las demás diferencias derivan de esta diferencia fundamental». Sin embargo, la mónada leibniziana pierde su sentido desde que Dios le falta, puesto que con ello cesa la comunicación con otros mónadas, que sólo por mediación de Dios es concebida por Leibniz.

La dificultad se aplaca si aceptamos que Machado, según antes se dijo, niega el Dios creador-causal en favor de un Dios dialogal y expresivo, pues el Dios de Leibniz ejerce estas dos funciones y lo que Machado retiene de este filósofo es la importancia concedida a la última de ellas, prescindiendo, en cambio, de la primera.

En los escritos de Leibniz, en efecto (por ejemplo en el *Discours de Metaphysique*), Dios y la sustancia que somos se comunican y se expresan sin la interferencia de otras causas. «En rigor metafísico, leemos, no hay causa externa que obre sobre nosotros, excepto Dios, y *sólo él se comunica con nosotros continuamente* en virtud de nuestra dependencia. De donde se sigue que no hay otro objeto externo que *toque* a nuestra alma y que excite inmediatamente nuestra percepción» (XXVIII, subrayado nuestro; obsérvese que *toucher*, en francés, significa, a la vez, tocar y conmover). Pero esta comunicación se efectúa a través y por mediación de las cosas diversas: que se ofrecen como percibidas: «Puede, pues, decirse que sólo Dios es nuestro objeto inmediato fuera de nosotros y que por él vemos todas las cosas; por ejemplo, cuando vemos el sol y los astros, es Dios quien nos da y conserva las ideas de éstos...», etc. *(ibid.)*. En cuanto a nosotros mismos, dirá Leibniz que nuestra alma *expresa* a Dios y al universo, y todas las esencias lo mismo que todas las existencias (XXVI, subrayado nuestro). Y también esto: «la virtud de una sustancia particular consiste en expresar bien la gloria de Dios, y por esto es menos limitada» (XV). Por fin, insistiendo en la espontaneidad de cada sustancia (que es libertad en las sustancias inteligentes), afirma Leibniz que el alma debe a menudo pensar como si sólo ella y Dios existieran. A lo que agrega que «nada hace comprender con mayor fuerza la inmortalidad que esta independencia y esta extensión del alma, que la pone absolutamente a cubierta de todas las cosas exteriores...» (XXXII).

Es claro que la concepción de Dios como Interlocutor pudo haberla hallado Machado en los místicos, en teólogos como Hugo de San Víctor o el Pseudo Dionisio y en las mismas Escrituras (Mt. 4,4 y Dt. 8,3).

Parece ser un hecho de su biografía, sin embargo, el que fue Leibniz quien, en mayor grado, la puso ante él de resalto y que, a partir de la lectura de este filósofo, procedió Machado, por sí mismo a distinguir entre la acción creadora y la acción expresiva de Dios, poniendo énfasis en ésta a expensas de la primera.

7. El acceso al Tú esencial del diálogo no lo presenta Antonio Machado como

resultado de una opción radical —como parece darse entre las palabras *Yo-Tú* y *Yo-Ello,* en el caso de Buber, entre *ser* y *tener,* en el de Marcel—, sino más bien bajo la figura de un itinerario ontológico laborioso que, en otro escrito mío, me he permitido esquematizar como una *Zeta* mayúscula.

Hay, primero, el *conatus* primigenio por el que vamos a las cosas que apetecemos y nos atraen, a los demás seres humanos que queremos y que desearíamos que nos quisieran a nosotros también. Este movimiento —llamémosle de A a B— queda representado por la línea horizontal superior de la letra.

Mas ocurre que tal movimiento no siempre logra lo que busca o no siempre lo conserva. La sed y el hambre se sacian o quedan dolorosamente insatisfechas. En el caso de esa sed específica que lo es de la persona amada, suele suceder algo aún más grave y hasta terrible: la pérdida de esa cosa única, que ninguna otra puede, en rigor, reemplazar; o bien, que ella no corresponda a lo que nosotros esperábamos, ya sea porque, libre al fin, nos rechaza, se niega a colmar la sed que de ella tenemos, ya sea por carecer de las virtudes que en nuestra sed le atribuimos, y tenemos entonces la decepción. El uno que partió hacia el dos, se curva reflexivamente sobre sí, vuelve a sí, apenado, entristecido, queda ahora, solo con sus representaciones, conceptos y fantasías, con sus esperanzas frustradas, constituido en *uno mismo.* Esto lo representa, en mi esquema, la línea oblicua-regresiva de la zeta mayúscula, que se extiende de B a C.

Según esto, el *yo soy* de Antonio Machado no se levanta, triunfal, de una duda generalizada que contra él se revela impotente. Es —y, en rigor, en esto no difiere mucho del de Descartes bien entendido, que, por su imperfección, por su incompletud misma, remite a Dios— producto de un fracaso, o de una secuencia de fracasos, cada uno de los cuales lo individualiza en mayor grado, lo encierra más en sí mismo: el dos que se anhelaba ha sido borrado y el uno, que toma conciencia de sí por esta desaparición del otro, se sabe ahora solo.

El sufrimiento de la pérdida, del rechazo, de la decepción, en suma, de *eros* derrotado en su exigencia de dar con otro, ha sido, desde siempre, tema señalado de la poesía lírica. Su tratamiento es una constante en la obra de Antonio Machado. Evitaré las citas, que, claro está, abundan. Prefiero ahora destacar que este momento de la soledad, por la nadificación de lo querido con su efecto nadificante sobre el resto, es, a mi parecer, lo que Antonio Machado designa como el Gran Cero:

> *Fiat umbra!* Brotó el pensar humano.
> Y el huevo universal alzó vacío,
> ya sin color, desustanciado y frío,
> lleno de niebla ingrávida en la mano.

Sigue a este poema un pasaje sobre la teología de Abel Martín, en el que Dios es definido como el ser absoluto, por lo que nada que sea puede ser su obra. Dios no crea nada, salvo la nada misma, viene a ser la paradoja de esta teología. Pero esta nada es, sin embargo, un don de Dios: «Dios regala al hombre el gran cero, la nada o cero integral, es decir, el cero integrado por todas las negaciones de cuanto es. Así,

posee la mente humana un concepto de totalidad, la suma de cuanto no es, que sirva lógicamente de frontera a la totalidad de cuanto es». De aquí resultan dos modos del pensar humano: uno es este pensar afincado en la nada, el pensar homogeneizador, el del mero bípedo racional, «que necesita de la nada para pensar lo que es, porque, en realidad, lo piensa como no *siendo*»; el otro es el pensar poético, «que es ya pensamiento divino» y que da con la heterogeneidad del ser, amenazada por aquél.

Que el pensar racional, abstractivo, tenga su fuente en la decepción es algo que se comprende por sí mismo: Guiomar, una vez que la decepción sobreviene, es tan sólo una mujer más. Es efímero el encantamiento que lo singular concreto nos provoca y es sustituido por la abstracción que lo generaliza. Mas ¿por qué ver en esta pérdida un *regalo?* Precisamente porque una vez que se arranca a las cosas y personas lo intransferiblemente suyo entran sin dificultad en el sentido común, que como tal nos permite comunicarnos unos con otros, y en los esquemas de las ciencias que nos explican el suceder y nos confieren a veces poder para ejercitar nuestra libertad alterándola.

Algunos hombres, empero, son más sensibles que otros a la nostalgia de lo que se perdió. Sienten que en el vivir cotidiano del sentido común la verdadera vida está ausente y buscan por ello, en medio del fárrago de las palabras usuales, los nombres con que se llama a las cosas para que acudan de nuevo y, en ellas, el *Deus absconditus,* el Ser que se es.

Así, cumplido el momento del Gran Cero, cabe emprender un nuevo camino, es posible todavía brindar «un canto de frontera/a la muerte, al silencio y al olvido». A quien sigue tal camino, a quien eleva este canto, Antonio Machado lo designa como *el poeta,* ante todo porque su acto, ese acto de buscar la presencia oculta tras la más patente ausencia, es poético con independencia de que se traduzca o no en poesías. Así, del niño malo, que sufre la soledad del cuarto oscuro en que su madre lo encerró, escribe Antonio Machado que «es el poeta, el poeta puro,/que canta: el tiempo, el tiempo y yo».

Este acto consiste en el paso del Gran Cero al Gran Pleno, a la comunión del uno mismo con el Otro supremo, o sea, de C a D, puntos terminales de la línea horizontal inferior de la zeta. Es también el paso de la *decepción* al *des-engaño,* con todo lo que esta rica palabra castellana da a entender de salir del engaño y acceder a la verdad.

La nada es, pues, según esto, engañosa, o mejor: es un escondite del ser, como tal pleno. El pensamiento de Antonio Machado constituye, a la postre, una *filosofía de lo pleno,* según la expresión de Gastón Bachelard, en la cual el vacío, la nada, el Cero, es susceptible de trascenderse como etapa, como momento necesario del tránsito hacia el Gran Pleno. «Nada» designa la ausencia de lo que buscamos, de lo que deseamos, de lo que esperamos— había escrito Bergson en «Lo posible y lo real», ensayo incluido en *El pensamiento y lo moviente,* agregando allí mismo que «una cosa sólo desaparece cuando la reemplaza otra», por lo que hablar de una supresión de todo carece de sentido para la experiencia. Poeta será, para Antonio Machado, quien no se resigna con esta ausencia, quien adivina que ella es momentánea, quien vislumbra y busca, tras ella, la presencia.

8. Antonio Machado expresa el sentido del vivir humano, del vivir nuestro propio tiempo, con diversas metáforas, entre las cuales quisiera poner de relieve sólo cuatro. Ante todo, el camino y el río. Ambos, camino y río, sólo adquieren su perfecto sentido por aquello a que tienden y que, al par, los justifica como tales y los clausura: es la posada o el domicilio a que al caminar nos dirigimos, es el mar hacia el que el río fluye.

Las otras dos metáforas que aquí más me interesan son la de la hoja y la de la gota.

Después de traducir ante sus estudiantes un hexámetro de Homero —«como la generación de las hojas, así también la de los hombres»—, comenta Juan de Mairena: «Homero habla aquí de la muerte como un épico que la ve desde fuera del gran bosque humano. Pensad que cada uno de vosotros la verá un día desde dentro y coincidiendo con una de esas hojas». Machado-Mairena distingue, pues, según esto, la muerte considerada desde fuera, que sólo es, claro está, aniquilación de lo que hemos sido, y la muerte mirada «desde dentro», que yo prefiero designar como *el morir,* que, en cuanto tal, es parte del vivir, y no una parte cualquiera, sino precisamente su conclusión y cabo.

Por fin, de la gota, escribe Antonio Machado en el Canto XIII de *Soledades:*

[...]
(¡Yo pensaba: el alma mía!).
Y me detuve un momento,
en la tarde, a meditar...
¿Qué es esta gota en el viento
que grita al mar: soy el mar?

Este grito parecería destemplado, si no fuera por el morir: Bajo el número XLV de los Proverbios y Cantares, leemos:

Morir... ¿caer como gota
de mar en el mar inmenso?

Hay una respuesta a esta pregunta, a mi ver, en el Canto XXI de *Soledades:*

tú no verás la última gota
que en la clepsidra tiembla.

Las gotas de nuestro tiempo van cayendo de la clepsidra. Pero *la última,* la que, desde fuera, sería nuestra muerte, no la veremos caer, porque en ella estamos, porque somos en esta gota y no hay otra que sobre ella pudiera darnos visión.

En el buen morir, en el *morirse,* me permito decir, no ve Machado, en definitiva, aniquilación, sino *figura,* la «figura final» del tiempo, que, si lo hemos vivido vigilantes, es la consumación del vivir, su constitución como *vida,* y plenitud del diálogo desplegado en él. «A última hora, escribe Machado, siempre habrá un

alguien frente a un algo, a un algo que no parece necesitar de nadie». Esto equivale a mentar la sustancia absoluta: aquello que de nada necesita para existir, según la definición acreditada en la tradición filosófica. Nos vemos así remitidos al pasaje ya citado de Leibniz con el que se lee que si el alma se piensa sólo en su comunicación con Dios —yo mismo en tensión polar con lo Otro, según Machado— adquiere toda su fuerza la certeza de nuestra inmortalidad.

De la armonía del Gran Pleno canta Machado:

> ...Quieto y activo
> —mar y pez y anzuelo vivo,
> todo el mar en cada gota
> todo el pez en cada huevo
> todo nuevo—
> lance unánime su nota.

La visión vigilante es trabajo con el tiempo a fin de llevarlo a ese término que es nuestro mejor morir. Bien vivido, nuestro tiempo ha de quedar totalizado en esa conciencia que es integral por recoger todos sus momentos. Nuestra tarea consiste en «intemporalizar» este tiempo nuestro; «digámoslo con toda pompa», escribe Machado, e identifica este «intemporalizar» con «eternizar».

La *eternidad,* en el sentido filosófico del término, ha sido entendida, desde Boecio, como la posesión o recolección en lo simultáneo de lo que aparece disperso, desparramado en el tiempo; en nuestro propio tiempo vivido, agregaría, pienso yo, Antonio Machado.

9. Esta lectura del filósofo Antonio Machado se hace cargo de los momentos tristes, de congoja, decepción y duda, de soledad, no menos que de otros, victoriosos, de que es sólito prescindir, en que Antonio Machado afirma el *Tú que es El,* la conciencia integral o armonía del Gran Pleno y un modo diferente del tradicional de hacer suyo el cristianismo.

El poeta dio a mi parecer testimonios suficientes de este cristianismo, de esta específica religiosidad suya, en sus escritos y en sus acciones de tan honda solidaridad fraterna, para que pese a algunos regresos al escepticismo en su itinerario personal, no resulte legítimo anularlos o pasarlos por alto.

La filosofía de Antonio Machado, cuya exposición aproximativa aquí se ha intentado, confiere una estructura coherente a toda la obra de este autor: expresada de modo a menudo críptico, ora por boca de Juan de Mairena, ora por la de Abel Martín, y a veces con vacilaciones, de su intelección adecuada depende por entero, sin embargo, el sentido que pueda atribuirse a los dos poemas metafísicos mayores: «Al Gran Cero» y «Al Gran Pleno o conciencia integral». Pienso, por tanto, que, mutilada de su órgano filosófico, la poesía misma de Antonio Machado y, en especial estos dos poemas, que sin él resultan punto menos que incomprensibles, pierde altura, pierde, en rigor, *poesía.*

JOSE ECHEVARRIA

IL LINGUAGGIO FILOSOFICO DELLA POESIA DI A. MACHADO

Così, nella prospettiva d'uno svolgimento lineare del fare poetico di Antonio Machado —se si vuole cogliere, lungo uno dei suoi filoni più interni e più a nudo, una continuità di ricerca dalle varie *Soledades* a *Campos de Castilla,* a *Nuevas Canciones,* al *De un Cancionero apócrifo* — non sarà stato arbitrario ri-assumere il senso (riimmergerlo, cioè, nel dopo, nell'oggi) di certe sue asserzioni di poetica, anziché diffidarne, e più ancora di certo lessico, di certi accenti e moduli e motivi e sintagmi fino ai loro esiti nell'insieme del discorso poetico machadino. Si tratta di recuperarli al presente, con lo stesso atto che il poeta compiva nel X del *Juan de Mairena,* quando era indotto, e legittimamente, a ravvisare in alcune voci e cadenze di *Soledades,* scritte più di trent'anni prima, indipendenti premonizioni heideggeriane e kierkegaardiane. In quel X paragrafo Machado segnalava le corrispondenze più sensibili, le affinità più manifeste, esemplando sulla *LXXVII (En una tarde cenicienta y mustia).* E occorrerà ancora insistere su tale lettura per rilevare in voci come «destartalada» («destartalada como el alma mía») il disordine, la casualità, senza finalità del vivere, dell'uomo 'gettato nel mondo'; e per riascoltare nel «vieja» del verso successivo («y es esta vieja angustia») tutta l'intensità e tutte le possibili implicazioni e indicazioni di quell'aggettivo machadino, come per esempio nella *XVII,* sempre di *Soledades, (Horizonte).* Una lirica, questa, che ha attirato scarsa attenzione, e dove invece, anche se su residui sottofondi modernisti, si assiste all'evento in poesia di alcune, e già definite, inaugurali situazioni esistenzialiste. Converrà, nella seconda strofa, raccogliere l'enfasi preparatoria di quel «grave soñar en la llanura» («el grave sueño mío») *arrojado,* scagliato, 'gettato' all'«infinito/viejo» per carpire qui, in «viejo», una determinante intenzione di senso che è insieme di delimitato e di consunto, di frusto, di rito —il consunto infinito—, così come se ne era ormai usurata e logorata ripetitivamente la nozione e il sentimento consolatorio.

Assistiamo, insomma, al superamento dell'infinito romantico che in questo passo, e in *Soledades* nell'insieme, si produce, se forse non per la prima volta nella lirica del tempo, certo con una intensità pari a quella con cui si delinea la coscienza della finitezza, esperita al sommo d'una temporalità non bergsoniana.

Si pone così in modo nuovo, nella Spagna ancora di Unamuno, il rapporto fra poesia (poesia lirica) e filosofia: le due attività distinte e abbinate, operativamente attigue, ambedue nelle proprie guise alla ricerca della parola che domanda, oltre la cerchia delle parole del quotidiano, oltre «la parola che viene meno a se stessa», direbbe Gadamer, e anche oltre la parola degli altri saperi.

E una lettura del saggio di Gadamer sull'argomento —*Poesia e filosofia*— ci può inoltrare in tale direzione per una più sollecitante attenzione al nesso machadino *voz — eco,* al tema dell'*olvido* («de toda la memoria sólo vale/el don preclaro de evocar los sueños») e a consimili motivi nelle loro irradiate costellazioni; senza tralasciare, per altro, la sua stessa dichiarazione di poetica a condanna d'ogni poesia aneddotica, principio basico, e in convergenza di fondo con la maggiore poesia coeva, da Valéry a Eliot. E ciò non solo come rifiuto del linguaggio didascalico, espositivo, inautentico, ma in vista di una operazione che la fenomenologia, con riferimento alla filosofia, aveva chiamato —ricorda Gadamer— «riduzione eidetica», una riflessione sgombra dell'immediato naturalistico, degli impressionismi psicologistici, per volgersi poi a realtà ideali, ancora riconoscibili nelle «ideas cordiales», negli «universales del sentimiento», o con le loro istanze precipue.

Se su questo tipo di posizioni Machado si sottrarrà alle ricerche e ai successivi sbocchi della *poésie pure,* ancora quelle idee si determineranno nella sua riflessione e nella sua scrittura come sostanza del poetare, «no como categorías formales, cápsulas lógicas sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir» (*Poética,* 1931). Formulazioni ben note che dai primi antecedenti accenni si sono andate via via definendo, in versi e in prosa, per poi tornare con nuove risposte e nuove domande in contesti più ampi, come il *De un Cancionero apócrifo,* e sulle quali si scandisce la sua poesia come altro dalla filosofia ma in concomitanza esclusiva, fino all'attrito. In questo senso, allora — dopo i presentimenti heideggeriani e alle trascodificazioni liriche delle concettuali «posturas que tomamos para aguardar» — si dovranno segnalare, a tratti eminenti del pensare poetico di Machado, due differenti operazioni di complesso procedimento.

Per descriverle in breve, si potrà dire che la prima — non in ordine di tempo e di precedenza — è quella con cui si assimilano nel discorso poetico immagini peculiari dei filosofi (che tanto attraevano l'attenzione dello scrittore), dalla «lira inmensa» alla colomba kantiana (magari, anche in derivati oppositivi: «¡Oh descansar en el azul del día/como descansa el águila en el viento/.../segura de sus alas y su aliento» [CLXIX]), al «sin cenizas» del «fuego eraclitano».

La seconda operazione si effettua mediante una sorta di spostamento di sfera semantica, riconducendo figure e tropi d'uso privilegiato nella poesia simbolista (e ricorrenti in Machado), al loro primario ambito di senso di impronta filosofica, connotandoli in tal modo. Basterà ricordare la metafora del *río* con le sue molteplici diramazioni; la metafora della *copa* — dalle sue presenze iniziali in *Soledades* e poi in *Campos de Castilla* — alla «copa de sombra», all'«huevo universal» del *De un Cancionero apócrifo;* e, non ultima, la metafora dell'espejo che, esposta a più riflessi e opacità sino al «turbio espejo», riverbererà così dall'originario fondo di Agostino.

MARIO SOCRATE

ANTONIO MACHADO Y HEIDEGGER

El año del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado, 1989, ha sido también año conmemorativo del primer centenario del nacimiento de Martín Heidegger. Para aquél —Machado— el medio siglo que nos separa de su muerte (tan cargada de valores simbólicos) es tiempo que ha actuado de forma positiva, rompiendo algunos lugares comunes y diversificando nuestra percepción del significado y del alcance de su vida y de su obra. Con todo, la poesía machadiana ha sido frecuentemente transformada; conformada en una lectura desde ciertos imperativos éticos que se aprecian y son atributos de su persona. Circunstancia, en principio, y a menos que quedara cualificado por ciertos componentes de una determina poética receptiva, no tendría por qué influir en experiencias ni juicios de carácter literario. En cualquier caso, esa percepción plural a la que antes aludíamos, y que más adelante concretaremos, ha hecho posible una aceptación generalizada —pero enfáticamente parcial— de su poesía y su pensamiento. Generalización que —mucho nos tememos— se produce por desactivación de componentes del complejo compromiso ético y estético, que en la trayectoria machadiana se aprecia. Por ello, como aparente constatación paradójica pero, en el fondo de una incontestable evidencia; sus huellas literarias —especialmente de su poesía— en la creación poética de hoy no son especialmente perceptibles o lo son sólo parcialmente. Machado ha sido entronizado en el «panteón de la historia literaria» al precio, pues, de una peculiar «desactivación» de ciertos componentes de su obra, y en aras de una lectura pretendida pero falsamente arqueológica (esto es, genética en cuanto a la producción de sentido) acontecer biográfico de sus escritos, pasados por el tamiz de cierta lectura de su existencia. Lectura casi siempre frontal o referencial y no al sesgo o simbólica.

Por el contrario, Heidegger, más controvertido ahora que nunca, deja perceptibles las huellas de su pensamiento (como pensar activo) en una nueva oleada de presencia en la reflexión occidental. Pensamiento del *Abeland,* de la tierra del sol poniente en una fase de la humanidad que termina y que a su vez anuncia un tiempo nuevo. Interpuesto entre su vida y su obra el antitestimonio de su connivencia con el nacionalsocialismo durante su etapa rectoral de Friburgo y más tarde su silencio,

no nos queda más remedio que proyectarnos exclusivamente hacia su obra, si aceptamos ese lugar excepcional que la historia del pensamiento y de la humanidad le reservarán, sin duda, en el futuro. Estrategia intelectual que ya Machado adoptara.

Las relaciones entre el pensamiento machadiano y el del primer Heidegger son evidentes. El propio Machado lo reconoce así, hasta extremos, a nuestro juicio no suficientemente destacados. Ya reparó tempranamente en esas influencias, o coincidencias, Julián Marías; y Antonio Sánchez Barbudo, en la primera monografía rigurosa y aún no superada sobre *El pensamiento de Antonio Machado* (Guadarrama, Madrid, 1974), dedicaba no sólo un capítulo explícito, sino una buena parte de toda la obra a poner de relieve, de un lado, el carácter anticipador de ciertas intuiciones machadianas y, de otro, la formalización y aceleración en la evolución de su pensamiento que supuso el conocimiento directo o indirecto de Heidegger en la última década de su vida.

Como no podía ser menos, cada vez que se han glosado los ingredientes del pensamiento machadiano se ha reparado en esta influencia sobre él, así como la admiración que Machado sentía por el profesor de Friburgo (B. Sesé, 1980, 658 ss.; A. Baker, 198 , etc.).

Nosotros mismos, en una reciente aportación, titulada «Contextualización histórica del pensamiento de Antonio Machado», destacábamos, una vez más, las relaciones intelectuales unidireccionales entre Machado y Heidegger, al tiempo que relacionábamos uno y otro pensamiento con un momento histórico a nuestro juicio excepcional. Esa etapa excepcional consagra componentes positivos de la modernidad; que culmina ciertos valores de la razón fundamentadora, a la vez que se vuelve desde ellos contra ellos, anunciando un desencanto, una decepción, un escepticismo *(enzauberung)* radicales, que van más allá de esa caracterización weberiana de los tiempos modernos, y que a la vez nos arrojan a la desfundamentación metafísica. O, por formularlo de modo positivo, una sensibilidad y una experiencia histórica que nos hacían regresar desde aquel lugar que pretendidamente estaba más allá de nosotros, hacia nuestro ser-en-el-mundo.

La presente se construye, pues, como continuación natural de aquélla nuestra reflexión previa.

Las líneas fundamentales de nuestro trabajo actual, que constituyen el contenido de esta exposición y reflejan algunos convencimientos para una lectura correcta de Machado son las siguientes:

1. Antonio Machado adquiere plena conciencia de la quiebra del ideal de la razón fundamentadora, tanto en su contenido histórico, como en su capacidad reflexiva. Esto es: ha fracasado tanto en su fuerza vertebradora de los hechos como en su intrínseca capacidad de conducir al hombre. Esa desfundamentación que anida (en proceso paradójico) en la conciencia álgida de la modernidad y su fracaso, es entendida por Machado como una «nueva ratio», nueva ratio de un «logos variopinto» que no supone otra cosa sino la aparición de lo fragmentario, de lo misceláneo, del «flash» instantáneo que caracterizará a Machado desde el *Mairena* de 1936. Así, dirá por boca de Mairena en el poema que dirige a su maestro Abel Martín, con ocasión de su pretendida muerte: «De tus logos variopintos/nueva ratio,/queda el ancla en

agua y viento, buen cimiento/de tu lírico palacio». Curioso fragmento, por lo demás, en el que a la vez que apreciamos ya esa tensión no resuelta entre cosmovisión y resolución estilística, entendemos que el único posible anclaje de esa nueva racionalidad lo es en la fluencia de lo mudable —agua— de raigambre heraclitiana o evanescencia de lo etéreo —viento.

2. La obsesión machadiana por la Verdad deriva de aquella clara intuición (la inconsistencia del fundamento exclusivo de una lógica racional), al tiempo que va adquiriendo como instrumentos de avance la ironía y la paradoja, precisamente una puesta en cuestión de las opiniones generalizadas y un mecanismo de distanciamiento con esa pretendida realidad que se ofrecía como contenido de la razón. No es casual que el *Juan de Mairena* (1936) se iniciara con una situación interlocutiva en la que emerge el problema de la Verdad:

«La verdad es la verdad, oígala Agamenón o su porquero.

Agamenón.—Conforme.

El porquero.—No me convence».

Reparemos por un momento: el primer movimiento establece la tautología; principio de identidad redudante del que apenas cabe esperar nada. Sin embargo, pronto apreciamos que no se trata de una afirmación en absoluto tautológica, por cuanto establece el foco u origen de la verdad: si una construcción verbal, un juicio, responde a la realidad de los objetos o los acontecimientos, se nos viene a decir, poco importa que su origen sea un rey o el más humilde de sus sirvientes. La verdad quedaría, pues, establecida, independientemente de su procedencia. Agamenón asiente: está de acuerdo con ese carácter autoimpositivo de la verdad, del cual los humanos no somos sino meros instrumentos. Sin embargo, el porquero manifiesta su disconformidad, sin duda, porque su experiencia personal le demuestra que lo percibido por él y por los demás se configura en cooposición de poder. Las verdades no existen independientemente de quienes las formulan y, por tanto, hay un ejercicio de la verdad del que el horizonte de aquélla depende. Hay que *estar,* como diría Foucault, en la verdad, y ese propio estar la cualifica. Pero, ¿es el contenido, más o menos aproximativo, que se deriva de esta paráfrasis la clave de la eficacia de este impresionante pórtico a esa fascinante obra de Machado que es el *Mairena* del 36. Sin duda no. Machado no actúa sólo desde el contenido del enunciado, sino que lo hace desde la enunciación y desde la propia situación dialógica —en este caso, de logos enfrentados— que sigue a la declaración asertiva. Cabe preguntarse, ¿por dónde seguir? ¿Quién dirime el conflicto? Está claro que, para Machado, la Verdad no es un logro, un hallazgo, un lugar, sino, en todo caso, un camino, una búsqueda, un horizonte, una pasión incluso que ha de construirse solidariamente. Lo otro, «lo corriente en el hombre es la tendencia a creer verdadero cuanto le reporta alguna utilidad» (1911).

3. Sus serias dudas acerca de los parámetros de estimación de la Verdad explican la importancia que progresivamente concede a la verosimilitud, es decir: aquello que pensamos u opinamos de un modo determinado, pero que tal vez podría ser de otra manera. «Nunca estoy más cerca de pensar una cosa que cuando he

escrito la contraria», nos dice en los *C*. Esto le lleva a una profunda revalorización de la Retórica, en su raíz presocrática recuperada con toda su carga ética como *psicagogía,* a la vez que como técnica discursiva. Una técnica discursiva de la oralidad, de aquello que no queda afectado por el carácter más reflexivo, más construido, más artificial de lo literario. Pero no nos engañemos: el propio Machado sabe que la sensación de naturalidad que percibimos frente a los textos está en directa proporción a la intensidad de los esfuerzos de escritura.

4. Frente al dogmatismo absoluto y al relativismo absoluto, Machado adopta una actitud de compromiso con la relatividad, con la verosimilitud, con la construcción solidaria del propio convencimiento. El camino a recorrer es el de la propia heterogeneidad del ser, la vocación —llamada— de lo uno a lo otro, la de la *otredad,* vocación que consuma esa dimensión de apertura existencial en la que se encuentra el hombre como ser arrojado al mundo, como ser-con, en el que la adherencia a lo otro es la única posibilidad de autoafirmación.

5. Tales percepciones generacionales están en Machado potenciadas por su sentido de la temporalidad. Tiempo que se abre en toda su escala de proyecciones interiores y exteriores, al hilo de las formulaciones bergsonianas, pero tiempo como destino y raíz misma del ser, en sentido heideggeriano, como tiempo del ser, a la vez que ese ser no puede ser experimentado más que como ser en el tiempo.

6. La temporalidad en Machado alcanza su formulación álgida en el más auténtico crisol experiencial de su existencia: la muerte. El gran tema al que todos los demás se asocian y supeditan. El hombre es un ser-para-la-muerte porque la vida no es pensable ni experimentable sin aquel destino. Y Machado encuentra en Heidegger la clara formulación de tal misterio: «No es, pues, según Heidegger, la muerte un accidente ocurrido en nuestra existencia mundana, es la existencia en sí misma en trance de alcanzar su propio acabamiento» (2364). Pero ese perfil triste que porta lo «thanásico» y que hace que debamos detenernos en los umbrales del pensamiento heideggeriano antes de acceder a su interior, no es una fatalidad negativa; en todo caso es una *chance,* un destino positivo o un destino, sin más, en la medida en que, siendo inevitable, nos constituye y es constitutivo de nuestro vivir: «Por una vez intenta un filósofo —y había de ser un alemán quien lo intentase— darnos un cierto consuelo del morir con la muerte misma, como si dijéramos, con su esencia lógica, al margen de toda promesa de reposo o de vida mejor. Porque es la interpretación existencial de la muerte —la muerte como un límite, nada en sí mismo—, de donde hemos de sacar ánimo para afrontarla: la decisión resignada de morir, y la no menos paradójica *libertad para la muerte*» (2364).

7. El destino de muerte también es apertura a la *otredad:* los otros son todo aquello que nosotros no somos, pero nosotros somos lo que somos gracias a lo otro y a los otros. En este segundo camino de apertura machadiana sería muy conveniente contrastar sus planteamientos de la heterogeneidad del ser con los de la diferencia heideggeriana. El camino del «yo fundamental al tú esencial» pasa, pues, por la desfundamentación.

8. Toda la obra machadiana en su conjunto no puede ser entendida al margen

de un peculiar desajuste entre cosmovisión y resolución estilística. En efecto, si la creación literaria es la tensión dinámica entre imagen y palabra en la que la primera se supedita a la segunda, el pensamiento filosófico actúa en sentido contrario, domeñando la expresión en aras del contenido.

9. Machado supera inicialmente el profundo desajuste entre lo avanzado de su experiencia histórica y de pensamiento y lo convencional de su expresión literaria, creando planos significativos subsidiarios y subyacentes a las construcciones sígnicas originarias. Bajo cada poema de Machado hay otro poema, otra lectura, que desplaza el sentido primordial. Por ello las claves de interdiscursividad no pueden ser interpretadas más que en términos de reinterpretación. Tal es la dinámica del simbolismo machadiano, que nos arroja hacia otros valores significativos desde una aparente univocidad biplana de las significaciones. Así, la escritura machadiana consuma un fuerte componente de la dinámica literaria de la modernidad: la proyección desde lo dicho a la raíz misma del decir; la activación de la palabra por la conciencia que la inspira; ese carácter sesgado en el que la sustancia significativa queda ajena a la textura misma del poema, permanece alejada, apuntada desde el poema mismo, pero no explícitamente dicha en él.

10. Sin embargo, su experiencia personal, su sensibilidad histórica y —hay que decirlo de una vez— su incapacidad para la creación de una lírica contemporánea desde la resolución estilística expresiva que le correspondiera, dan como resultado una poesía desajustada, escorada por su fuerte densidad significativa, que revela más aún su pobreza formal. Tal es el camino que acentúa su silencio lírico y su progresivo compromiso con la filosofía y el pensamiento. Por ello, esa transmutación del oro poético en calderilla filosófica, no es sino expresión de la urgencia de una necesidad: la de activar el valor de cambio, la posibilidad comunicativa que negaba o restringía el cauce de su expresión lírica.

Y para todo ello fue Heidegger confirmación, punto de apoyo, camino de progreso, posibilidad de avance. Ahí quedan esas palabras premonitorias de Machado: «Yo no sé bien qué trascendencia puede alcanzar en el futuro del mundo filosófico —si existe ese futuro— la filosofía de Heidegger; pero no puedo menos de pensar en Sócrates, y en la sentencia délfica a que aludía el hijo inmortal de la comadrona, ante esta nueva —¿nueva?— filosofía, que a la pregunta esencial de la metafísica: ¿qué es el ser?, responde: investigadlo en la existencia humana; que ella sea vuestro punto de partida *(Das Dasein ist das Sein des Menschen)*. Y para penetrar en el ser, no hay otro portillo que la existencia del hombre, el ser en el mundo y en el tiempo... Tal es la nota profundamente lírica, que llevará a los poetas a la filosofía de Heidegger, como las mariposas a la luz» (2366).

En efecto, nunca se había producido un pensamiento tan poético, tan *poiético,* tan creativo, tan consciente de la propia raíz de su dimensión actuativa, tan volcado hacia la existencia como el de Heidegger. Y esa orientación, que no es ubicación en ningún recinto del ser, sino camino hacia el ser mismo en su propia existencia histórica, acentúa el carácter mismo de la propia creación literaria: instaura su propia dimensión teleológica, acentúa la dimensión discursiva del despliegue histórico y desciende, al borde mismo de la constitución etimológica del lenguaje, para

encontrar, en la propia figuratividad de las palabras, el lugar del incesante poetizar de lo humano. Por todo ello, el pensamiento heideggeriano no podía ser ajeno a la sensibilidad de Machado. El poeta sevillano subraya el carácter poético de esta filosofía. Es, por primera vez, una filosofía que se hace, que no dimana de ningún *topos* situado en recintos esenciales apartados del humano existir. Y por ello en ella nos aparece el hombre. Pero ese hombre aparece como la silueta de una sombra que se dibuja en el atardecer, en el *Abeland,* en esta tierra en la que se pone el sol, pero en la que la vida es convocada y conjurada por la palabra, poética o filosófica, idéntica o distinta. Aquélla que saca luz de los acontecimientos como el cubo agua del pozo. Agua o sombras, rostros del tiempo, de los que emerge el hombre purificado y enaltecido... desde su propio abatimiento. Como emerge sentido y vida de un Machado fatalmente muerto.

MANUEL ANGEL VAZQUEZ MEDEL

3

EL MAGISTERIO DE ANTONIO MACHADO

SESIONES PLENARIAS

Aurora de Albornoz

PRESENCIAS DE ANTONIO MACHADO EN LA «ESPAÑA PEREGRINA»

Estas páginas no constituyen una «investigación» sino más bien unas «pistas» para una investigación posible, que no carece de interés. Sobre todo, porque un estudio serio de la presencia —o presencias— de Antonio Machado en el exilio español de 1936-1939 vendría a completar los ya importantes que se han consagrado a lo que nuestro poeta fue para las generaciones poéticas españolas del interior.

Este último tema había sido tratado parcialmente, en varias ocasiones. En forma exhaustiva, a mi entender, lo estudia José Olivio Jiménez en un libro prácticamente desconocido en Europa y aun en España. El trabajo de Jiménez se detiene en la obra creada por los poetas que algunos críticos han llamado «generación del 60» o «del medio siglo»: en algunos de ellos ve Jiménez no sólo devoción, sino, además, aprendizaje de las lecciones machadianas y comprensión del «Machado integral», diferenciádose, así, de las «generaciones» —o grupos poéticos— que les precedieron y que tendían a destacar un aspecto del poeta. Otros estudiosos, posteriormente, han afirmado que la presencia machadiana se prolonga en el tiempo: así, Fanny Rubio, quien destaca ciertas opiniones de Pere Gimferrer reivindicadoras del «Machado metafísico». Yo misma —y creo que coincidiendo con otros— he visto una presencia muy clara del pensador Machado en algunos jóvenes que comenzaron a destacarse como indiscutibles poetas en la década del ochenta: concretamente, señalé cómo unas reflexiones mairenianas sobre los cambios en la sentimentalidad y la necesidad de expresar tales cambios con un lenguaje acorde con los tiempos, ha influido en un grupo de poetas andaluces, muy jóvenes cuando empezaron a crear y a reflexionar sobre la obra creada.

Sin embargo, esa otra cara de España, la España peregrina, es, me parece, un mundo inexplorado —en este terreno como en muchos otros—. Como señalé, no me propongo realizar aquí tal exploración, sino sólo abrir un posible camino para que otros lo transiten. Y quisiera, sobre todo, llamar la atención sobre una realidad que no se suele tomar en cuenta: fue en la España del exilio y no —por motivos obvios— en la España del interior donde no hubo necesidad de «recuperar» a

Antonio Machado, porque Antonio Machado no dejó de ser nunca una presencia iluminadora.

Al referirnos al «magisterio de Antonio Machado» —tema general de una serie de ponencias que se desarrollarán en este Congreso— y al pensar en el que ejerció sobre escritores de lengua española, habría que hablar no sólo de aquellos de origen español, sino además de algunos latinoamericanos hispanohablantes. Quizá debiera ahora hablar en singular y decir que, al tiempo que señalo las presencias de nuestro poeta en la España peregrina, sería justo señalarlas en los países, en los escritores de los países por los cuales esa España peregrinó. No es posible, por ejemplo, olvidar que, en 1939 la revista mexicana «Taller» —a cuyo nombre se une el de Octavio Paz, por supuesto— dedicó a Machado uno de sus números; ni olvidar que Octavio Paz fue uno de los primeros en llamarnos la atención sobre la prosa machadiana. Y muchos otros ilustres nombres vienen a la memoria. Pero...

Pero lo que aquí me propongo hacer es, por fuerza, mucho más limitado. No sólo desatenderé un importante tema de estudio posible, «Antonio Machado y América Latina», sino que me pondré otros límites. Por ejemplo, queda fuera de estos comentarios la obra de aquellos que, en otra ocasión, llamé «ex-niños». Es decir, los que fueron llevados al exilio a los doce, nueve, seis años —y aún menores—. Y no por falta de interés en la obra de muchos de ellos —que considero digna de ser estudiada mucho mejor de lo que lo ha sido hasta la fecha—. Mis razones para no incluirlos en este comentario son, principalmente, dos: la primera: que aquellos «ex-niños», sin dejar de ser españoles, son también «otra cosa»: ello se ve, por ejemplo, muy claramente, en los muchos que hicieron de México —pongo por caso— su «otro país» y a ese otro país pertenecen tanto o más que al de origen. En segundo lugar: para aquellos «ex-niños» Antonio Machado es una presencia, pero a ella se unen otras muy fuertes: la de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, y las directas de León Felipe y algunos poetas del 27. Quizá el estudio de todas estas presencias —la de Machado, entre las de otros— podría ser en extremo interesante, pero, naturalmente, nos desviaría de nuestro tema. En algún momento, sin embargo, la referencia a algún «ex-niño» será obligatoria.

Dado el carácter de «aproximación», de «visión panorámica» que estas páginas pretenden ser, desatenderé lo que tal vez sea fundamental: la exploración a fondo de la obra de este o de aquel poeta en busca de huellas machadianas profundas. Pero, ya sabemos, el objeto de estas reflexiones es Antonio Machado y sólo superficialmente podremos referirnos a los otros.

Mas antes de llegar a los poetas es menester hacernos dos reflexiones y referirnos a otros aspectos relacionados con la vigencia de Machado en el exilio.

Las dos reflexiones —que lo mismo podrían ser advertencias preliminares que conclusiones— son las siguientes: primera: que es del todo natural que en el exilio se hable de Antonio Machado antes que en la España del interior donde el nombre del poeta es, en los primeros tiempos de la posguerra, silenciado; después, pronunciado en voz baja: por el contrario, para los que forman parte de aquella España peregrina, es uno de los primeros caídos y —como dije— una presencia iluminadora. Y, segunda —y más importante—: que hay una coincidencia en la visión que de

Antonio Machado se va creando en las dos Españas. Este es punto que trataré luego, pero, desde ahora señalaré que, a la vista de los textos, advertimos que el Machado que dentro y fuera de España están admirando —durante años y aun décadas— los españoles, es, sobre todo, el «Machado ético».

A ello volveré, pero antes de fijar la atención en los poetas, veamos, como dije, otros aspectos relacionados con la presencia de Antonio Machado en la España peregrina.

Las ediciones

Me parece justo comenzar este recorrido por la labor editorial. Y, sin pretender tratar exhaustivamente el asunto —de hecho, sólo voy a referirme a unas pocas ediciones entre las primeras— quiero recordar en este punto que, en México, en 1940, la «Editorial Séneca» publicó un volumen, fundamental en su momento. Bajo el título *Obras* y bajo la dirección de José Bergamín, aparece el «Machado» más completo hasta aquel momento. Reúne todo lo que Machado —poesía y prosa— había recogido en libros y, además, añade los artículos de «Juan de Mairena» escritos y publicados durante la guerra civil, más algún otro texto en prosa y unos cuantos poemas, igualmente creados y dados a la luz en revistas en los últimos años de la vida del poeta.

Y, tras México, Buenos Aires. Son de 1943 aquellos breves volúmenes en los cuales la «Editorial Losada» recoge no sólo poesía, sino además: *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo.*

Al año siguiente, 1944, otra editorial argentina, «Pleamar» presenta al poeta Machado en un bello volumen que titula: *Obra poética.* Esta vez quien cuida la edición es Rafael Alberti.

Habría, además, que hablar de múltiples antologías de la obra machadiana que, en esos primeros años de la década del cuarenta, ven la luz en diversos países de América latina: con frecuencia, son obra de escritores latinoamericanos; cabría, también, referirse a ediciones aparecidas posteriormente. Mas es innecesario. En las citadas —realizadas ya muy pronto— pudimos leer a Machado. A aquellas editoriales, a aquellos primeros editores debemos recordar con agradecimiento.

Estudios y homenajes

Imposible referirnos a las reuniones, a las masivas manifestaciones de adhesión al poeta que tuvieron lugar tanto en el momento de su muerte como en años posteriores y de los que, con frecuencia, queda sólo una reseña. Sabemos que en muchas ciudades —México, La Habana, Buenos Aires o tantas otras—; en multitud de centros culturales, los versos de Machado se escuchaban con frecuencia (y para mí son inolvidables los «sonetos» escritos durante la guerra, oídos con atención un 22 de febrero de algún año de la década del cuarenta, en el teatro de la Universidad

de Puerto Rico, recitados por Rivas Cheriff). Pero es preciso referirse sólo a algunas de esas manifestaciones que conocemos porque la letra impresa se encargó de que no se perdieran.

Mencioné antes un número de la revista «Taller» y puede ser ese un ejemplo de homenaje del que no sólo quedó una reseña. El acto que en la ciudad de México tuvo lugar pasó a las páginas de esa revista (1939), donde hoy podemos leer textos importantes consagrados a nuestro poeta.

Hubo, además, buen número de revistas que —pasados los primeros años de posguerra— dedicaron páginas o monográficos a don Antonio. Quiero, en este punto, destacar el Suplemento de «Las Españas», de México, que salió en 1948, con artículos firmados por prestigiosos escritores, tanto españoles del exilio como mexicanos; la publicación aporta, además, una muy bien elegida antología machadiana.

Y llegamos a 1949. Es la fecha en que en la España del interior se da un paso definitivo hacia el encuentro con Antonio Machado: pienso, claro está, en un número inolvidable de «Cuadernos Hispanoamericanos», de Madrid. Este homenaje-encuentro coincide con otra gran aportación del exilio: el *Antonio Machado. Vida y obra* que en ese mismo año —1949— realizó el «Hispanic Institute» de Nueva York. Y al llegar a este punto sí tengo que referirme a uno de aquellos «ex-niños» de los que antes hablaba: Gabriel Pradal Rodríguez (muerto muy tempranamente, por cierto). El estudio bio-bibliográfico de Pradal Rodríguez —bastante olvidado hoy— es uno de los más completos que sobre nuestro poeta se han realizado. Y la extensa «Bibliografía» —obra del mismo autor— ha sido la base, el punto de partida imprescindible para todos los que luego hemos intentado hacer alguna aportación en ese terreno.

Pero en esa fecha —1949— y ya bastante antes, además de actos públicos, además de revistas consagradas, etc., podemos afirmar que hay importantes escritores, creadores, no necesariamente «machadistas», que, con sensibilidad, se aproximaron a este o aquel aspecto de la obra machadiana, contribuyendo, así, a que conozcamos mejor la obra de don Antonio: es el caso de Francisco Ayala, o el de Manuel Altolaguirre, entre muchos otros.

Y, hasta donde he podido investigar —aunque, naturalmente, puedo equivocarme— el primer libro o ensayo extenso, que a Antonio Machado se le consagra es obra de un ilustre exiliado español: Arturo Serrano Plaja. El volumen —titulado *Antonio Machado*— apareció en Buenos Aires, en 1945[1].

La España peregrina, desde muy pronto, se hizo cargo de su responsabilidad hacia la figura de Antonio Machado.

---

[1] Ed. Schapire, 1945, 116 pp.

Textos literarios. Prosa

Como señalé, un crecido número de creadores se aproximaron a la obra y persona de nuestro poeta; si en algún caso hacen crítica, en otros lo convierten en motivo de evocación o de reflexión.

Imposible e inútil establecer una nómina. Quiero destacar aquí sólo dos nombres: Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti.

En 1941, en la revista «Sur» de Buenos Aires, publicó Juan Ramón Jiménez una de sus más estremecedoras páginas en prosa: me refiero, claro está, a *Segundo retrato de Antonio Machado.* Es el texto aquel en que, desde su exilio, el «Andaluz Universal» contempla al amigo de antaño buscando los caminos de España desde su última tierra de Colliure; mirando, como otros caídos, la cara de Dios. Todos recordamos aquellas palabras finales del retrato que, no obstante, no me resisto a dejar de reproducir:

> En la eternidad de esta mala guerra de España, que tuvo comunicada a España de modo grande y terrible con la otra eternidad, Antonio Machado, con Miguel de Unamuno y Federico García Lorca, tan vivos de la muerte los tres, cada uno a su manera, se han ido, de diversa manera lamentable y hermosa también, a mirarle la cara a Dios. Grande sería de ver cómo da la cara de Dios, sol o luna principales, en las caras de los tres caídos, más afortunados quizás que los otros, y cómo ellos le están viendo la cara a Dios.

El texto de Rafael Alberti —quien ya, en ese momento, había hecho mucho por la difusión de la obra de Antonio Machado— está recogido en *Imagen primera de...*[2] y fue escrito y publicado antes de la aparición de dicha obra. Se trata de una magistral evocación de momentos distintos, con la figura de don Antonio en relieve. Evocación digna de ser leída y releída porque, en gran prosa, Alberti logra darnos no sólo sus recuerdos del ser humano y del admirado poeta, sino, además, una interesante aproximación a la forma de vida y al carácter del viejo don Antonio.

Textos literarios. Poesía

Si, en la España del interior, en las décadas del cincuenta y sesenta, no hay poeta que se precie que no dedique poemas a Machado creo que lo mismo habría que decir de los de la España peregrina. Una vez más, por razones obvias, los de fuera, se adelantan.

Quizá los primeros textos poéticos en honor a don Antonio publicados sean dos sonetos de José Bergamín, en junio de 1939, en la revista «Taller». Muy poco después, en La Habana —noviembre de 1939— nos encontramos con un poema, en

---

[2] *Imagen primera y sucesiva de Antonio Machado.* En: *Imagen primera de...* Buenos Aires, Losada, 1945.

dos partes, firmado por el bastante olvidado Angel Lázaro —figura, sin embargo, bien conocida en la España de la preguerra—. El máximo interés del texto de Lázaro estriba, a mi juicio, en el hecho de que, si la segunda parte se dedica al Machado recién muerto, la primera —escrita, naturalmente, antes del 39— es un canto entusiasta al Machado en guerra; al Machado «miliciano de la cultura», al que se mira como ejemplo ético a seguir. Y, como dije al comenzar, precisamente —fuera, como dentro de España— es esa la faceta que, durante muchos años se cantará y alabará sobre todo.

Pero, además de poemas dedicados —que luego veremos— habría que hablar de una presencia del recuerdo de versos machadianos en multitud de poetas, y desde muy pronto. A la mente me viene el título de un bello libro de María Enciso, prologado por Altolaguirre, publicado en México en 1946. *De mar a mar,* se titula el pequeño volumen —casi totalmente desconocido en España— que, aquí y allá, recuerda versos de nuestro poeta.

Además de Enciso, otros citan versos machadianos. Curiosamente, versos de la última etapa —de la guerra— con frecuencia, aunque tampoco olviden los de momentos anteriores (prefiriendo, por lo que se ve, los de carácter civil).

Si ahora queremos seguir un cierto orden —cosa que parece al menos, práctica— tendríamos que referirnos, primero, a la presencia machadiana en la poesía de los poetas que acostumbramos a rotular como del «27» —poetas que salen de España con una obra hecha— y seguir con la de aquellos, más jóvenes, que salieron con escasa obra, o con ninguna.

Pensando en los primeros, señalaré que es Rafael Alberti quien parece tener a Machado más presente en su obra. Ya me referí a su importante prosa, así como a su trabajo de editor. He de añadir ahora que, desde 1940, Alberti le consagra textos poéticos. *De los álamos y los sauces,* que es una parte de *Entre el clavel y la espada,* lleva debajo la siguiente dedicatoria: *En recuerdo de Antonio Machado.* Antonio Machado aparece también en un «retorno», fechado en 1955 —posterior, por tanto, a *Retornos de lo vivo lejano.* A «Juan de Mairena» se le nombra en *Coplas de Juan Panadero* y añadiré que, en ese poemario, aun si no se les nombra, el creador y la criatura parecen asomarse, de vez en cuando, acá o allá.

Enormemente interesante me parece un soneto de Juan José Domenchina. Pertenece al libro *Exul Umbra* (1948). Interesante —aparte de su calidad— por varios motivos. Pero me importa destacar ahora uno sólo: el Machado que Domenchina ve poco o nada tiene en común con el Machado-símbolo que se está comenzando a crear; mucho, en cambio, con los «maestros Martín y Mairena».

En este apartado —que no pretende ser exhaustivo— tendré aún que mencionar dos escritores a los que me referiré más adelante: Jorge Guillén y José Bergamín.

Y no mencionaré aquí más nombres: con los aportados creo que es suficiente para mostrar cómo aquellos que, en su juventud, no fueron demasiado entusiastas de la obra machadiana, ahora, sea por razones poéticas, o sea por razones humanas, tienen al poeta y al hombre presente en su poesía.

Una vez más repito que deseo evitar las nóminas, pero surgen otros nombres. Ahora, nombres de poetas que salieron de España con poca obra hecha. Se imponen

algunos: José María Quiroga Pla —por ejemplo—. Quiroga Pla —que salió de España sin libros, pero con poemas publicados en revistas— dedicó a Machado cinco sonetos, entre 1940 y 1945. Vistos en conjunto, se destacan en ellos dos notas: visión de Antonio Machado como símbolo del exiliado caído; y relación de la muerte del poeta con el derrumbe de España. Sigo citando: Juan Rejano y José Herrera Petere, que dedicaron libros a nuestro poeta y a ellos volveré en seguida. Y, mucho más joven —casi «ex-niño»— Francisco Giner de los Ríos, que, curiosamente, parece que, ante su don Antonio se «machadiza», siguiendo en este punto una lección muy machadiana (recordemos cómo Machado se «unamuniza» para hablarle a don Miguel, o se «rubendariza» para dirigirse a Rubén Darío).

He hablado de dedicatorias de libros completos, mas, en el caso de Juan Rejano es preciso matizar: realmente, Rejano dedica a don Antonio poemas extensos, editados, en su primera aparición, en forma de «plaquettes» independientes. En el conjunto de su obra hay otros textos dedicados a nuestro poeta, además de frecuentes alusiones a su poesía o a su persona. *La respuesta. En memoria de Antonio Machado* vio la luz en 1956. En la otra «plaquette», *La montaña y el mar* (1973), se unen dos nombres: Machado y Neruda. Si a los citados textos añadimos otro que figura en el libro de 1956, *El jazmín y la llama*[3] un breve romance cuyos versos iniciales dicen: «Ha muerto. Ya estoy más solo./Lo escuché en la voz del viento./Puedo decirlo sin lágrimas./No puedo decirlo: ha muerto». Si revisamos todos esos textos —decía— acaso pudiéramos deducir que Juan Rejano ha sabido ver al «Machado integral» —utilizando el justo término que José Olivio Jiménez emplea—. No obstante —y quizá inevitablemente— la faceta de «Machado poeta en la historia» adquiere mayor relevancia que otra alguna en este conjunto de poemas en los que Rejano se declara nutrido por la palabra «desnuda y verdadera» de aquel al que siempre consideró su maestro (aunque yo añadiría que lo es en mínima parte).

José Herrera Petere publicó en 1965 un libro fechado en 1959. Título: *Antonio Machado*[4]. Si tal título revela el propósito de homenajear al poeta muerto veinte años antes, ello no debe llevarnos a confusión; es una bella meditación sobre España lo que domina el texto, si bien Antonio Machado surge, en un momento, como figura simbólica que encarna la derrota, primero, y después, la esperanza de un pueblo. Señalemos, de paso, que estamos ya en el período de los homenajes, de las visitas a Colliure, etc. Es decir: en los momentos en que la España del interior glorifica al «San Antonio de Colliure» —dicho con palabras de Jorge Guillén.

Y, ya que a Guillén nombramos recordemos que también él —don Jorge— evocó a don Antonio en más de una ocasión. De los textos guillenianos me interesa destacar el que titula *Antonio Machado,* recogido en *Homenaje*[5]. Aunque se trata de un texto de sobra conocido, no debo aquí dejar de referirme a esa inteligente visión guilleniana del Machado «de verdad». *De verdad* titula la primera parte del texto,

---

[3] Véanse las obras mencionadas en: *La mirada del hombre. Nueva suma poética (1943-1976).* (Edición de Aurora de Albornoz. Barcelona, Ed. Anthropos, 1988).

[4] Edition bilingue. Trad. de Alfonso Jiménez, Club du Poème, 1965.

[5] *Homenaje. Reunión de vidas.* Milano, All'Insegna del Pesce d'oro, 1967.

en la que intenta profundizar en la obra del poeta. En contraste, hay una parte segunda, *El apócrifo,* donde mira al Machado que muchos se empeñan en hacer: «Entre aquellos apócrifos poetas que inventara/Ya apunta sin perfil un Antonio Machado./Es este San Antonio de Collioure. No para/De quejarse, dolido. "Así, tan mutilado,/El verso falsamente se me reduce a prosa./¡Mi poesía —gime— yace oculta en mi fosa!"». Creo que el Guillén que, con humor habla de este nuevo apócrifo, piensa más en el Machado visto desde España que desde el exilio. Sin embargo, es justo reconocer que, en términos generales, también en los poetas de la España peregrina advertimos la tendencia a glorificar a un cierto Machado.

Como casi al comienzo señalaba, no he pretendido buscar posibles huellas machadianas en los poetas de la España peregrina. En verdad, casi todos los que aquí he mencionado, o salieron de España con una obra hecha y ya importante, o bien, en el caso de los más jóvenes, había una formación previa. Sin embargo, encuentro un nombre, ilustre, cuya mención, como posible discípulo —aunque lo sea sólo en parte— de Antonio Machado, se impone: José Bergamín.

Bergamín es un caso, insólito en su momento, de poeta que escribe en prosa y sólo excepcionalmente en verso. De sobra sabemos que es el gran prosista de su grupo, allá por la década del veinte; sabemos que será maestro de muchos en la del treinta. Cultivó el verso desde muy pronto, pero en forma esporádica. Es en sus últimos años de exilio, y después, a su regreso a España, cuando comienza a escribir poesía, verso, en forma continuada. Y escribe mucho. Es curioso constatar que, si en sus primeros poemas —que suelen ser sonetos— se observan preferencias hacia el Barroco —y lo barroco— ya en momentos de *Rimas y sonetos rezagados* (y mucho más a partir de *Duendecitos y coplas,* poemas escritos en la década del cincuenta[6]), hay una búsqueda de formas sencillas con preferencia de asonancias, de tonos grises, de matices, y sobre todo, una intención de velar las cosas contemplándolas a través del sueño que, como resultado, dan un mundo bastante próximo al del Machado más modernista-simbolista. Poco hay en esta poesía que nos incline a relacionar a Bergamín con sus compañeros del 27; mucho en cambio que nos hace pensar en el modernismo-simbolismo, donde, naturalmente, no está sólo Machado, sino Juan Ramón, o Bécquer, o los simbolistas franceses, o los románticos alemanes,... todos bien conocidos por Bergamín (quien no vacilaba, sin embargo, en aceptar a Machado como maestro). Pero más Machado veo aún en una serie de breves poemas, de corte reflexivo —que a veces recuerdan aquellos aforismos del Bergamín inicial—; textos totalmente bergaminescos, que, sin embargo, nos hacen pensar en Machado: de hecho, a veces parecen tomar como «pre-texto» palabras machadianas:

Así:

La verdad, ya lo estás viendo:
yo te dije que empezaba
donde acababa tu sueño.

---

[6] *Rimas y sonetos rezagados.* Santiago de Chile-Madrid, Renuevos de Cruz y Raya, 1962. *Duendecitos y coplas.* Santiago de Chile-Madrid, Renuevos de Cruz y Raya, 1963.

O:

Camino sin caminante
es un camino que ignoras
a dónde puede llevarte.

O bien:

«Mañana será otro día»:
otro día que será
otro será todavía.

Curiosamente Bergamín, tan innovador en su escritura en prosa, parece que al expresarse en verso busca insertarse dentro de una tradición. En su camino encuentra algunos maestros: Antonio Machado es uno de ellos.

Y termino. No sin antes repetir que he pretendido sólo enfocar en forma panorámica un tema que, hasta donde conozco, no ha sido examinado. Quiero, antes de poner el punto final a estas páginas, señalar una vez más que en la España peregrina Antonio Machado fue siempre una viva presencia. Y afirmar, finalmente, que con esa España peregrina hay que contar a la hora de aproximarnos al magisterio de Antonio Machado.

AURORA DE ALBORNOZ

COMUNICACIONES

Manuel Díaz Martínez
José Infante
Antonio Jiménez-Landi
Leopoldo de Luis
José Olivio Jiménez
Juan Carlos Rodríguez
Antonio Sánchez Trigueros
José Saramago
Ricardo Senabre
Cintio Vitier

NOTAS AL MAGISTERIO DE ANTONIO MACHADO

Despertad, cantores:
acaben los ecos,
empiecen las voces.
A. M.

1. ¿Pretendió Antonio Machado ejercer un magisterio?

Inventó dos agudos profesores: Martín y Mairena. Dejó a medio inventar otro: Meneses. Mediante ellos, con ademán casi siempre sentencioso, risueñamente irónico a veces, como hacen ciertos profesores, dictó su poética, su preceptiva y su filosofía de la filosofía y de la vida. Es de suponer, pues, que Machado tuvo pretensiones de magister. Pretensiones, diríase, vergonzantes: pareciera que con sus heterónimos hubiese resuelto la contradicción entre su inoportuna modestia y la compulsiva viveza de su intelecto. No obstante, si tomamos en cuenta su temperamento, sabiduría y lucidez, y otra vez su temperamento, lo más sensato resulta suponer que Machado no aspiró a ser maestro de nada ni de nadie, y mucho menos de poetas, que implica serlo de poesía —pretensión chueca, como se sabe. Algunas cosas dijo, además, que parecen negar en él toda voluntad de magisterio. En sus *Notas sobre poesía* se apresuró a subrayar, en referencia a sus propios criterios acerca de la lírica: «No soy lo que se llama un convencido. No aspiro demasiado —tampoco— a convencer». Más explícito, si se quiere, fue en su carta a Ernesto Giménez Caballero. En ella, después de dirigir serias advertencias a los poetas españoles que eran jóvenes en 1929, seguidores de corrientes, modas y modos de los que él discrepaba, concluye comentando: «Pero mejor harán en seguirse a sí mismos, no tomando nuestra crítica demasiado en serio. Es casi seguro que lo mejor de estos nuevos poetas ha de ser aquello que a nosotros nos disguste más en su obra. Nuestro elogio, como nuestra censura, puede ser desorientadora y descaminante». Como Machado era un maestro, tan sólo se permitió aconsejarles «un poco de severidad para sí mismos» y «más orgullo, menos docilidad a la moda y, en suma, más originalidad».

Pero el hecho de que Machado no se propusiera ser mentor de nada ni de nadie no impidió que ejerciera un doble magisterio: ético y estético. Este magisterio suyo está dado fatalmente por una ley de la vida espiritual que las miserias del mundo no han podido abolir, gracias a la cual no quedan nunca sin resonancia ni la poesía genuina ni el raro ejemplo de la honestidad.

2. La imagen de Machado que nos ofrecen quienes lo conocieron es punto menos que la de un santo. Es la que han venido reproduciendo, como quien copia un pergamino, quienes no lo conocieron. De «santo poeta» lo califica sin reparos Rafael Alberti en *La arboleda perdida.* Para Rubén Darío era «un hombre de buena fe». El propio Machado se ve a sí mismo como un hombre, «en el buen sentido de la palabra, bueno». Añadirá también: «Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido». Y todo parece indicar que, efectivamente, era así. Se siente en su escritura —espada que el prefería «famosa por la mano viril que la blandiera» y «no por el docto oficio del forjador preciada»— la nobleza de un espíritu transparente y grave. Esa nobleza espejea también en su conducta ante los trágicos problemas sociales y políticos que agitaron su tiempo, dentro y fuera de España. Tanto ha sido el afán sacralizador respecto de Machado, que, en respuesta al uso y abuso que de esta laica beatería se ha hecho en beneficio de ciertos extremismos de estética política o de política estética, Jorge Guillén ironizó: «Ante todo predomina el mito de un San Antonio de Collioure, que ayuda a encontrar, paralelo al de Padua, la inspiración perdida».

Lo de «santo poeta» dicho por Alberti en sus memorias —de las que no son muchos los que salen ilesos— es una hipérbole bien elocuente del respeto que sintieron por Machado, ante todo por el de la postura cívica, sus contemporáneos, muy especialmente los más jóvenes, y que involucró, al menos en su forma extrema, a tres generaciones de poetas españoles: las llamadas del 27, del 36 y del 50.

Si volvemos la vista a la España de los años 20 y 30 y fijamos la atención en sus pulsaciones políticas y culturales, no nos será difícil comprender por qué la actitud cívica de Machado tuvo acogida fervorosa e inmediata en la Generación del 27. La dictadura militar de Primo de Rivera, el crecimiento de la ola fascista, el caciquismo medievalista y el enorme peso del conservadurismo español en gran parte de la vida cultural del país habían provocado una enérgica reacción subversiva en los sectores jóvenes de la intelectualidad. Un síntoma de esa respuesta fue, por ejemplo, la revista *Octubre* —nombre de por sí elocuente—, editada en Madrid por Rafael Alberti y María Teresa León. Luis Cernuda publicó un llameante panfleto en esa revista, en 1933, en el que proclamaba: «Es necesario acabar, destruir la sociedad caduca en que la vida actual se debate aprisionada. Esta sociedad chupa, agosta, destruye las energías jóvenes que ahora surgen a la luz». En aquellos mismos días tumultuosos y cargados de presagios, Federico García Lorca provocaba a sus futuros asesinos hablando ante multitudes en defensa de la Unión Soviética y de dirigentes comunistas perseguidos en América Latina.

Machado se había situado en lo que podría llamarse el ala izquierda de la Generación del 98, junto a Unamuno, Valle-Inclán, Baroja —cada uno con su dosis, mayor o menor, de *ochocientos,* es decir, de escepticismo e individualismo románticos.

Pero, de todos ellos, fue el que tuvo una visión más realista y moderna —lo que equivale a decir menos quimérica o quijotesca— de los problemas nacionales e internacionales de su momento. Fue asimismo el que evolucionó hacia posiciones más delanteras, llegando incluso a aceptar, sin ser marxista, al socialismo «como una etapa inexcusable en el camino de la justicia» y como «la gran experiencia humana de nuestros días, al que todos de algún modo debemos contribuir». Machado, por lo mismo, estaba apto para que la intelectualidad del 27, que por ser mayoritariamente de izquierda o izquierdizante pensaba en una frecuencia ideológica semejante a la suya, pudiese establecer sintonía con él. Mediante esa sintonía se canalizó el respeto que los del 27 le profesaron, y pudo ejercer Machado su impremeditado magisterio cívico sobre aquellos jóvenes de alguna manera removidos y conmovidos, al igual que él, por los vientos promisorios que soplaban de la reciente Rusia bolchevique.

La iluminadora repercusión moral de Machado en los poetas y prosistas españoles surgidos en el período inmediatamente anterior a la Guerra Civil se siente en lo que Cernuda nos dice sobre el inventor de Abel Martín y Juan de Mairena: «Quien esto escribe —dice Cernuda— recuerda que, al aparecer en revista los primeros comentarios de Abel Martín y las primeras notas de Juan de Mairena, allá por 1925, oyó decir a aquel pobre Benjamín Jarnés, en la tertulia de la *Revista de Occidente:* «¿Para qué publica Machado esas notas en prosa, que no tienen interés alguno?» En dichas notas hacía entonces Machado, sin que nadie se apercibiera, el comentario más agudo de la época; si las comparamos con los libros en que Ortega y Gasset, por las mismas fechas, pretendía diagnosticar el presente y vislumbrar el futuro inmediato, se comprenderá cuál de los dos veía mejor y más claro».

Pero el magisterio cívico de Machado, como casi todos los magisterios cívicos —pues así lo exige la incredulidad o la indiferencia de los hombres—, necesitaba una prueba de fuego para alcanzar la plenitud, para ser genitor. La tuvo, y tuvo también un holocausto. Todo comenzó en julio del 36. Fue en el ámbito de estruendo, furia, delito y heroísmo de la Guerra Civil donde Machado, ese hombre que Darío vio «misterioso y silencioso» y que nos pintan meditabundo y apartadizo, dictó su más elocuente y conmovedora lección de civismo, patético corolario de su ética y su poética. Esa lección habría de rubricarla Machado con su muerte —escueta, antirretórica, digna, en consecuencia con su vida— en un exilio que su amor a la «España de la rabia y de la idea» le escogió y al que fue además empujado por esa otra «España inferior que ora y embiste». Su alineación con la fe democrática de la República, su frontal repudio a la guerra impuesta al país por los estamentos más cerriles y retardatarios de la sociedad española y el sacrificio personal con que abonó su apoyo a la causa popular hicieron que Machado se irguiera, como recio paradigma moral, ante los ojos de la juventud más avanzada de su país, en los espantosos días de la contienda fratricida y después de la victoria franquista. Es Machado la única figura del 98 que se incorpora al panteón de los grandes poetas mártires de la resistencia antifascista, junto a Federico García Lorca y Miguel Hernández.

3. Con razón se ha dicho que el Machado que mayor estima halló entre los hombres de la Generación del 27 es el de la reflexión y la probidad, fundamentalmente

el de lo que Cernuda llamó «la crítica nacional». En lo tocante a poética y poesía, Machado no despertaba, en sus jóvenes colegas, lo que se llama una devoción. «La poesía de Antonio Machado nos gustaba mucho —nada más—», ha dicho Jorge Guillén. La estética del maestro, que no era «la del nuevo gay trinar», iba por rumbo diferente al de los gustos y tendencias de la época (gongorismo, poesía pura, experimentalismo vanguardista).

No debe sorprendernos que el Machado poeta que más atrajera a los nuevos de entonces no fuese el de *Campos de Castilla,* libro de «la palabra en el tiempo» (que sería el preferido de los poetas «sociales» de la posguerra), sino el de *Soledades, Galerías y otros Poemas,* libro de «lo humano esencial». El testimonio de Guillén es revelador: «Durante aquellos años se leía y admiraba al Machado total, al de las *Soledades* tanto o más que al de *Campos de Castilla*». Sin embargo, teniendo a la vista la poesía de Pedro Salinas, de Alberti, de Manuel Altolaguirre, incluso la de Dámaso Alonso, me parece que la mirada del 27 sobre la lírica machadiana en general tuvo consecuencias que sobrepasaron la natural admiración que despertaba y siempre despierta un poeta como Machado. Para Cernuda estaba claro que Machado había influido en los del 27 «de un modo no por difuso menos cierto».

Creo que una de las enseñanzas de Machado que los del 27, y asimismo los del 36 y el 50, asimilaron mejor —a su manera, como debe ser— fue la de poner ojos y oído en la poesía de cepa popular, esa que, por haber sido consagrada por el genio y el ingenio colectivos, resulta un confiable espejo espiritual de la nación. Esta enseñanza, que Machado tomó a su vez de Santillana, Manrique y los románticos (sobre todo de Bécquer y Rosalía de Castro), ha sido cara siglo tras siglo a todos los grandes líricos de la Península. Y en este punto me parece oportuno subrayar que uno de los aciertos en que descansa el magisterio poético de Machado, quizá su legado más precioso en lo que a continuidad y desarrollo de la lírica española se refiere, es el haber conducido la tradición (la apretada sabiduría de la copla, la capacidad narrativa del romance, la vibración del claroscuro del mejor romanticismo) a una nueva plenitud, concebida y conseguida en los términos de la sentimentalidad moderna.

Machado ha aportado también a la poesía del idioma una concepción unívoca del paisaje y el tiempo. En él, el paisaje ya no será el escenario donde acontecen historias, como lo fuera para clásicos y neoclásicos; tampoco será un simple motivo de inspiración, ni un marco de fondo para ambientar las confidencias y complicidades del corazón. En Machado, el paisaje es tiempo y, por lo tanto, memoria, historia, sentimiento en devenir. De ahí que en su poesía el paisaje no sea contemplado o recordado por mero placer visual; de ahí que jamás sea ni un decorado, ni un ente mítico, ni un emblema, sino vital sustancia poética («Es la poesía palabra en el tiempo»), interlocutor activo, factor dinámico en el diálogo que el poeta entabla con su contemporaneidad («la poesía es el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo») en busca del «yo fundamental» sin cuya conquista es impensable poder acceder al «tú esencial».

En este conato de tránsito al «tú esencial» mediante la conquista del «yo fundamental» está, a mi ver, el eje de la propuesta poética de Machado; tránsito

emprendido a partir de la huella que la circunstancia —la experiencia en el tiempo— imprime en el poeta y que éste intenta comunicarnos «escogiendo entre las voces una», la suya, la más íntimamente suya, la de la universalidad yacente en su indivisible unicidad. En el prólogo a las *Soledades,* un Machado joven y ya muy maduro dirá: «Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensación, sino una honda palpitación de 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. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes».

La autenticidad, o la defensa de lo que es; el antiescolasticismo, o el amor a la razón; la originalidad, o el culto de la dignidad; la honestidad, o el coraje de vivir. Estos son los valores que sirven de soporte a los componentes morales y literarios que conforman el magisterio machadiano.

En nuestros días, Machado no es ya aquel dios tutelar, con estampa de guerrero, que nos fue presentado durante el apogeo de la «poesía social», allá en los primeros años de la posguerra española. Otros poetas —Cernuda, Juan Ramón, Aleixandre— ocuparon su sitial cuando nuevas proyecciones de la lírica así lo determinaron. Pero pensar que la hora de Machado ya pasó es una superficialidad. Es pensar que ya pasó la hora de la gran poesía. ¿Quién no se sentiría como relleno de paja luego de escuchar a alguien decir: ya pasó la hora de Quevedo, o de Tiziano, o de Mozart? Suponer que una obra esencial como la suya es efímera, que puede ser sepultada sin más ni más por el aluvión de las tendencias sucesivas, es no creer en la poesía. No hay un gran poeta, y Machado lo es, que no sea al mismo tiempo un hombre de su época y un huésped permanente de la actualidad.

4. Para una parte considerable de los poetas cubanos, sobre todo desde la década de los años 50, Machado se convirtió en un modelo entrañable. No padeció don Antonio, en Cuba, el radicalismo a que lo sometió la lectura demasiado tendenciosa que de él hicieron en España algunos cultores de la llamada «poesía social» —lectura por demás comprensible en las circunstancias de la apasionada lucha ideológica contra un franquismo triunfante, frente al cual la poesía crítica de Machado y el propio martirio del viejo poeta en el exilio se levantaban como un índice acusador. También este tipo de lectura se hizo en Cuba, pero sin tan bruscos desbalances en la valoración de las diferentes zonas de la obra machadiana.

Lo más significativo de la presencia de Machado en la poesía cubana de los últimos cuarenta años no son los buenos textos que se le han dedicado al maestro, sino la influencia que la poética de éste irradió sobre no pocos poetas, entre los cuales me incluyo. Creo que dondequiera que la poesía se sienta tironeada por las circunstancias históricas, dondequiera que la poesía experimente la necesidad de intervenir directamente en los problemas sociales, el Machado de *Campos de Castilla* y los poemas de la guerra se hará más visible y urgente que el de las *Soledades.* En Cuba, en los últimos años, por razones obvias, los acontecimientos históricos han inducido a los poetas —a unos más, a otros menos, a otros no— a la búsqueda de lenguajes abiertos, en lo posible próximos al habla cotidiana y de cierta

manera popular, capaces de establecer una comunicación inmediata y de expresar sentimientos, inquietudes y emociones emanados de la aventura colectiva del hombre actual. Habría sido extraño que, en medio de esta búsqueda, la poética machadiana no hubiese sido tomada en cuenta y, en definitiva, no se hubiese hipostasiado, de alguna manera, en el quehacer de los poetas cubanos. Para muchos de nosotros ha sido y sigue siendo una tarea fundamental la conquista de «la palabra en el tiempo».

MANUEL DIAZ MARTINEZ

PRESENCIA DE ANTONIO MACHADO EN LA GENERACIÓN DEL 70

En el Poema *Consejos*, de *Campos de Castilla*, escribe Antonio Machado:

Sabe esperar, aguarda que la marea fluya
—así en la costa un barco— sin que al partir te inquiete.
Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya:
Porque la vida es larga y el arte es un juguete.
Y si la vida es corta
y no llega la mar a tu galera,
aguarda sin partir y siempre espera,
que el arte es largo y, además, no importa.

Junto al célebre *Retrato*, que encabeza el mismo libro, pocos poemas de Machado son tan definitorios de la ética y la estética machadianas, como éste. Al menos de la ética y estética machadianas que ha interesado a mi generación. Pocos poemas de sentido tan profético sobre la suerte de la propia obra de su autor.

El profesor Alvar ha dicho esta mañana, en su magnífica exposición, que «el tiempo también es culpable». El tiempo ha sido y sigue siendo aún hoy un elemento que no sólo ha condicionado sino que ha marcado definitivamente la recepción de la poesía de Antonio Machado por todas las generaciones sucesivas y, tal vez, especialmente a la mía, y ha sido el tiempo que no pasa, ni se para, sino que da eternamente la vuelta, el que nos ha puesto hoy de nuevo ante la obra de Machado. Una obra a la que yo me voy a acercar con la modestia de un atento lector, que a su vez la ha recibido condicionada —¿Cómo podría haber sido de otra manera?— también por el tiempo histórico que nos ha tocado vivir de manera irrevocable.

Y es precisamente este poema *Consejos*, con el que he comenzado, el que quiere que me sirva de guía para este acercamiento a la poesía machadiana desde la perspectiva de mi generación, que no es otra cronológicamente hablando, que la del 70.

Sabe esperar, aguarda que la marea fluya

Es esta generación, a la que por ley del tiempo pertenezco, la que ha podido estar facultada para enfrentarse con la obra de Machado con una distancia histórica que a las generaciones anteriores les faltó, y a su vez porque fue la primera generación de postguerra que rompió, al menos en sus comienzos, con el alto magisterio que desde su muerte había ejercido don Antonio Machado. Porque muchos, al leer el título de esta intervención, habrán creído que era más producto del delirio que de la razón, ya que más que de presencia, habría que hablar de ausencia de A. Machado en la generación del 70. Pero esto es sólo a primera vista y en un primer momento, como voy a intentar demostrar aquí.

Cuando en 1970 aparece la ya célebre Antología de Josep María Castellet *Nueve Novísimos*, se produce una ruptura en la poesía española entonces vigente. Aquellos poetas allí recogidos y que luego serían los abanderados de un amplio y complejo grupo generacional que habría de conocerse con nombres tan variopintos como «venecianos», «culturalistas», «infame turba», «sietemesinos», etc., lo que estaban proponiendo era una ruptura con el empobrecido lenguaje poético español, al que el realismo crítico y la mal llamada poesía social habían conducido a la expresión poética en castellano. Aquella generación, —que luego el tiempo habría de consagrar con el más exacto adjetivo de «generación del lenguaje»—, rompía con sus padres naturales (primera y segunda generación de postguerra) y se enlazaba con los rejuvenecidos abuelos literarios del 27 y con Juan Ramón Jiménez. Cuando alguien osaba nombrar a Machado, la indiferencia, si no el desprecio y el exabrupto tomaban carta de naturaleza. A quien aquellos poetas bisoños y rebeldes reverenciaban era a su hermano, a don Manuel Machado, cuyo poema *Adelfos* era como el nuevo credo poético en el que había que hacer profesión de fe.

De ahí a decir que la generación del 70 no reconocía a Machado (don Antonio) como el maestro e imprescindible poeta que es, sólo hubo un paso. Y así durante una larga década, la figura de don Antonio, el modesto profesor de francés que paseó su honda tristeza andaluza por los desiertos campos de Castilla, fue lentamente recluida en el baúl de los recuerdos literarios, salvándose sólo el ejemplo cívico del hombre que supo ser honrada y fielmente defensor de sus principios políticos y humanos hasta la misma muerte.

Ha tenido que pasar mucho tiempo, casi veinte años, para que hoy podamos afirmar que aquel rechazo de mi generación hacia Antonio Machado, no era tanto a su poesía, como a lo que ésta significaba, a la poesía que había dado origen y que había conducido a la lírica española a un estado de cutrez mental y expresiva difícilmente superables. Contra lo que la generación del 70 se levantó fue contra el santón literario a que sus propios seguidores habían reducido a don Antonio, cercenando el auténtico poeta, al que hoy, ya sin aquellos prejuicios, intentaremos acercarnos. Ha fluido ya suficientemente la marea de la historia y del tiempo y la obra de Machado, que ha sabido esperar y resistir los embates del olvido y del rechazo, se nos presenta hoy con las limitaciones y signos de su propio tiempo histórico y tal vez de la misma pobreza expresiva a la que la sometió su autor, pero

también con unos evidentes y profundos e inconfundibles signos de modernidad y vigencia.

Para ello, antes de nada, quiero ilustrar lo que digo con dos comentarios aparecidos recientemente en diversas publicaciones, de dos de los más genuinos representantes de esta generación del 70, Antonio Colinas y Luis Antonio de Villena. Dice el primero: «A pesar de las desconfianzas y diferencias la poesía última se ha formado fundamentalmente en Machado. Si es verdad que la amplitud de los temas y la riqueza expresiva se toman del 27 no es menos cierto que la raíz del aprendizaje de la joven poesía está en los versos de Machado, en esa hondura y naturalidad de los sentimientos que sólo él (o Juan Ramón) pueden conceder bajo una perspectiva histórica. Además, Machado es "puente" entre nuestros clásicos más próximos y la vanguardia del 27; es el más inmediato de nuestros grandes poetas».

Por su parte, Villena afirma: «Pasadas estas algarabías injustas y saludables, ya dije, releí a Antonio Machado. Sigo diciendo (uno es, inevitablemente, hijo de su tiempo, o de su adolescencia) que no halla mi entusiasmo. Pero leo con placer muchos poemas de *Soledades*, —libro simbolista— y de *Campos de Castilla* cuya crítica nacional y cuyo castellanismo encuentran mi fuerte asentimiento... Su poema *Una España joven* me emociona, y algunos de sus retratos —por citar otra veta— como el soneto a Ramón Pérez de Ayala. No soy antoniomachadiano. Pero he aprendido —y me parece muy importante— que poetas que no nos entusiasman (algunos) pueden ser buenos e incluso altos poetas». (Perdonen la larga cita, pero creo que merece la pena, ya que ilustra la opinión de uno de los poetas más denotativos de la poesía antimachadiana de los años 70, defensor a ultranza (como afirma la mitología borgiana que lo era el propio autor de *El Alef*) de la poesía de Manuel Machado, enfrentándola con la de su hermano Antonio).

¿Es que los poetas novísimos están iniciando su palinodia acerca de Antonio Machado y su poesía? ¿Estamos ante una retractación pública de lo que es una actitud combativa? Mejor diría que se trata del resultado de la evolución que ha seguido la llamada generación del lenguaje, desde sus primeros postulados rupturales con la poesía anterior, de cierta poesía anterior, hasta una actitud más objetiva y distanciada, más clásica y moderada. Una actitud que es a la vez una nueva etapa de su propia trayectoria.

De esta actitud, por otro lado, de una nueva forma de enfrentarse con la poesía de Antonio Machado, participan escritores y críticos, algunos de los cuales, hasta hace poco, habían defendido postulados muy contrarios. Baste ilustrar esto que digo con las opiniones de Carlos Bousoño, José Olivio Jiménez y el propio Francisco Nieva, que en los años cincuenta profesó en el postismo y luego con su teatro furioso está tan alejado de cualquier estética machadiana.

Para Bousoño, el autor de *Soledades* y de *Campos de Castilla*, «busca la palabra esencial, despojada y desnuda. La poesía ya no es elocuencia, —continúa el prestigioso crítico de nuestra literatura contemporánea—, sino un latido del corazón humano, y por ese camino llega a otro descubrimiento muy importante, el poema en voz baja, que luego Cernuda llevaría a un extremo de difícil superación». (Sobre esto volveremos más adelante).

Por su parte, José Olivio Jiménez califica a Antonio Machado como «el lírico de la honda mirada hacia dentro (intimista y metafísico a un tiempo) y el poeta de la conciencia responsable y alerta ante la historia». Nieva, por último, llega incluso a llamar «poeta posmoderno» al autor del *Cancionero apócrifo*, afirmando que «los conceptos de Machado son símbolos pétreos y novísimos por su reducción a joyas, a frase hecha por... la humanidad».

Mucho más anclado en el pasado, uno de los más importantes representantes de la generación del 70, el valenciano Guillermo Carnero, sigue hablando con los clichés ya superados con que su generación juzgó la poesía de Machado, denostándola. Afirma Carnero, en un reciente trabajo, con una falta total de visión abierta a la actualidad machadiana, «es un autor respetable, pero también responsable de las aberraciones que se cometieron en su nombre». ¿Cómo podría serlo?

A pesar de esta opinión última de Guillermo Carnero, puede afirmarse que el rechazo hacia la poesía de Antonio Machado que abanderó la generación del 70, ha dado paso a una mirada muy distinta, sosegada, objetiva y ponderada, que trata de hacer una síntesis entre el poeta y el hombre y salvar lo que de verdad haya salvable, que es mucho, en la poesía de Antonio Machado. ¿Qué es entonces lo que ha sucedido? Es lo que intentamos profundizar.

Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya

Así don Antonio Machado, y enseguida hay que recurrir a otro gran poeta peninsular contemporáneo de don Antonio y con más concomitancias con el autor de *Los complementarios*, de lo que comunmente se ha creído. Me estoy refiriendo, naturalmente, a Fernando Pessoa. Distingue Fernando Pessoa entre tres clases de poetas. Así «el gran poeta dice lo que de verdad siente. Un buen poeta dice lo que decide sentir. Un poeta mediocre dice lo que considera que se debe sentir». Y agrega el autor de *Mensaje*: «El poeta —se refiere al gran poeta— es un fingidor. Finge tan completamente que llega a fingir que es dolor el dolor que siente de verdad».

Aunque no lejos de esta complejidad de pensamiento, pero sí de actitudes, Antonio Machado, en el sentido pessoano del término es «un gran poeta». El gran poeta que siempre fue fiel a su expresión, a su palabra y al mandato de su corazón. María Zambrano (tan machadiana ella misma y que ha profundizado como nadie en las relaciones entre poesía y filosofía, que Antonio Machado sólo vislumbró) habla así de la fidelidad de A. Machado, eje de toda su obra poética: «Pero entre todos los poetas que en su casi totalidad han permanecido fieles a su poesía, que se han mantenido en pie, ninguna voz que tanta comunicación nos presta, que mayor seguridad íntima nos dé, que la del poeta Antonio Machado... No es un azar que sea así. Por la condición misma poética que de siempre ha tenido Machado... La voz poética de Antonio Machado, —afirma la ilustra pensadora—, canta y cuenta de la vida más verdadera y de las verdades más ciertas, universales y privadísimas al par de toda vida».

¿Qué había sucedido pues para que la estimación por la obra de Machado cayera

tan bajo durante la década de los setenta? Ya hemos apuntado alguna razón: el rechazo hacia su figura de santón laico y civil que una cierta tiranía cultural nos lo hacía ver como el único maestro al que admirar y al que imitar. Eran los finales de los años sesenta y junto a Miguel Hernández y Federico García Lorca, Antonio Machado formaba la triada capitolina que reinaba sobre la poesía española desde un único y exclusivo Olimpo. La nueva generación no lo soportó y el Dios-Machado fue derribado de su pedestal. Salvando sólo, tal vez por un involuntario sentimiento de culpa, el ejemplo civil y su bonhomía radical.

Sin embargo había muchas otras razones, y algunas de ellas estaban en la raíz de la propia poesía machadiana. Pocos poetas como Machado, han vivido en su obra la estructura polémica que es la razón de toda la teoría del arte y de la literatura desde hace casi un siglo; la polémica entre fondo y forma. Cada uno adoptaba una postura cerrada, o el fondo, o la forma, evitando así el hallazgo de una síntesis que de verdad encuadre al arte y a la literatura en el papel que les corresponde en el mundo de hoy y en el de su propia evolución interna. Así, los jóvenes del 27, que se habían formado a la sombra del maestro Machado, hay un momento en que le vuelven la espalda y eligen a Juan Ramón Jiménez. Es la primera vez que nuestro poeta sufre en su propia persona el resultado de esta polémica. O Juan Ramón o Machado. Cuando lo lógico habría sido intentar hacer una síntesis de los dos. Porque los dos tenían y tienen muchas cosas en común. Los dos se educaron en el simbolismo, los dos fueron modernistas, los dos cantaron lo esencial del ser humano, los dos sintieron idéntica aspiración metafísica, los dos eran andaluces y por tanto, hay en sus obras una vocación de universalidad. Sólo que mientras Machado se queda anclado en una expresión poética que mira al XIX, Juan Ramón se dispone a crear el lenguaje poético español del siglo XX. Pero si bien es cierto que Juan Ramón es el abanderado de esa revolución del lenguaje, que luego empujarían a las vanguardias de los años veinte, no podemos tampoco olvidar que, con palabras de Octavio Paz, ha sido Machado el que «ha intuido los temas esenciales de la poesía y la filosofía de nuestro tiempo. Su visión del ser como heterogeneidad y otredad me parece que toca la entraña misma, el tema central de la filosofía contemporánea... Por otra parte, —agrega Paz—, nadie ha vivido entre nosotros con mayor lucidez el conflicto del poeta moderno, desterrado de la sociedad y, al fin, desterrado de sí mismo, perdido en el laberinto de su propia conciencia». Nadie no, agrego yo. Un poeta del 27, al que volveremos a referirnos más adelante, Luis Cernuda, llevaría esta contradicción hasta sus últimas y más dolorosas consecuencias, buscando en la parte más oculta de su yo, el yo colectivo que palpita en su obra y la conciencia del lenguaje, que no es otra que la verdad y su liberación.

Machado fue pues víctima de esta polémica entre fondo y forma, pero no una víctima inocente. El tomó partido, él avivó el fuego con muchas de sus declaraciones y poéticas. Como la que publica al frente de la famosa Antología de Gerardo Diego, de 1932, donde asegura que la poesía moderna vive entre dos imperativos contradictorios: esencialidad y temporalidad. «Pero al poeta, —afirma en este texto Antonio Machado en plena eclosión de las vanguardias poéticas en Europa y en

España—, no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada». Más adelante declara Machado, sin saber, el muy ingenuo, que ello le privaría de su magisterio sobre la joven poesía de entonces y levantaría una polvareda de polémicas y contradicciones, que todavía hoy, no se ha apagado. «Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva».

En muchos otros textos teóricos, ya por la boca del maestro Juan de Mairena o de Abel Martín o ya por su propia voz, Antonio Machado incidiría sobre este tema. En el discurso, que nunca llegó a leer, de ingreso en la Real Academia de la Lengua Española, que lo había elegido en su seno en 1927, Antonio Machado llega a hablar de «pesadilla estética», refiriéndose a la poesía de sus otros jóvenes discípulos del 27. Lo que sucedió es que el conflicto bélico que en aquellos momentos enfrentó a las dos Españas, cuya herida Antonio Machado sentía con especial estremecimiento, rehumanizó la poética de unos y de otros y por unos pocos años la polémica literaria dejó paso a una mucho más dramática, la de las armas.

Ya no tendría Machado que sufrir en vida ninguna otra polémica por el fondo y la forma de la expresión poética. Sin embargo, su obra estaba destinada a ser origen de contradicciones y de una dialéctica que todavía hoy está viva, a pesar de que nos hallemos mucho más cerca de una síntesis que acaba para siempre con una discusión más bizantina que real. Porque más que el fondo y mucho más que la forma, lo que interesa es que ni uno ni otro maten al misterio y a esa palpitación balbuciente e invisible que nos hace reconocer siempre a la auténtica poesía y que desde luego está presente en la obra de don Antonio Machado. Como lo está en la de Juan Ramón Jiménez. Como perdura en la voz de Juan de la Cruz o de Jorge Manrique. Como estuvo luego en Lorca, en Cernuda, en Aleixandre, en Guillén... Ese hilo conductor que va del corazón de un hombre al corazón de todos los hombres.

Porque la vida es larga y el arte es un juguete

Volvamos al objeto de esta modesta divagación acerca de Antonio Machado y su presencia en la poesía de los años 70.

Porque observarán ustedes que en ningún momento he querido hablar de influencias. Esas no las hubo. Sí estuvo presente el autor de *Campos de Castilla* y de *Soledades* de una manera u otra, rechazado o requerido, vilipendiado o ensalzado a los altares efímeros de la gloria literaria, y sí ha estado después y está hoy con una presencia más viva en la poesía no sólo de esa generación sino me atrevería a decir que es más evidente en la de los más jóvenes, esa otra generación, que ya ha empezado a ser denominada y antologada, como los post-novísimos, post-modernos, de los 80, etc.

Pero eso sería objeto de otra divagación y no quiero perderme, regresemos a nuestra historia.

Hemos dicho que la primera reacción de la generación del 70 hacia Antonio Machado fue de rechazo de su poética y de su poesía, de respeto, sin embargo para su personalidad civil. No era esto sino el reflejo de lo que había venido sucediendo con Machado y su obra desde el momento mismo de su muerte y más concretamente, desde que la impía victoria de 1939 consagra en el poder a unos vencedores y lanza al exilio físico o al interior a los vencidos.

Desde ese preciso momento Machado es un espejo de contradicciones. De todas las contradicciones en las que se debate la poesía española desde 1940 a 1970. Durante esos treinta años, Antonio Machado es bandera de unos y de otros, que lo erigen en el supremo santón de sus ideas, sin reparar apenas en su propio y auténtico sentir, tan explícitamente dicho en sus poemas y en sus prosas.

En el complejo entramado de la estructura polémica del arte y la literatura contemporáneos, a la que ya hemos aludido, durante unos años Machado está en uno de los frentes siempre. Es esa larga lista de «otros apócrifos», con los que, como comenta José Angel Valente, Antonio Machado no había contado. Porque desde 1940 todos querrán arrastrar a Machado a sus posiciones y convertirlo en su emblema, sin tenerlo a él en cuenta, fragmentando, limitando y mutilando la parte de su obra que no les interesaba. Así, si a la generación del 36 lo que le interesa es la imagen humana y humanística de Antonio Machado, el poeta cuasi religioso de sus más secretos versos, si lo que les interesa es el Machado de «*Soledades*», allí está el poeta. Es la imagen de Machado, lírico esencial, que había cantado, como pocos, el tiempo interior en su primer *Soledades* de 1903. Es el poeta que canta:

...En el ambiente de la tarde flota
ese aroma de ausencia,
que dice al alma luminosa: nunca,
y al corazón: espera.
...
Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera,
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena,
y de la buena albahaca,
que tenía mi madre en sus macetas.
Que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la tarde sueñan...
Sí, te conozco, tarde alegre y clara,
casi de primavera.

Este es el poeta, el Antonio Machado que adoptan como guía los poetas de la generación del 36, Rosales, Panero, Ridruejo, Vivanco... Luego la primera generación de postguerra haría una nueva lectura apócrifa de Machado, tan fragmentaria como

la anterior. Celaya, Otero, Crémer, Nora, Leopoldo de Luis... vuelven sus ojos al Machado de *Campos de Castilla*, y ya está abierta la antítesis, en su propia obra. Para unos Machado es el de *Soledades*, el poeta simbolista, tocado por el modernismo a su manera, que sabe recogerse en la intimidad de sus sentimientos, que logra transmitirlos también a una muy particular visión personalizada del paisaje y de la naturaleza:

Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!
¿Adónde el camino irá?

Por este Machado aún respira Bécquer. Pero también Verlaine y Bergson y Heidegger. El poeta va caminando y siente la herida de la angustia verdadera, que duele tanto cuando hiere como cuando se ausenta.

En el corazón tenía
la espina de una pasión:
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón.
...
Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada.

Los poetas de la primera generación de postguerra les interesa más el poeta que siente el tiempo histórico como una de sus mayores preocupaciones, el poeta que ha sustituido esa vaga angustia certera de la espina dorada, por la herida de España y de sus campos y de sus gentes y de su historia. *Campos de Castilla.*

El vano ayer engendrará un mañana
vacío y ¡por ventura! pasajero,
la sombra de un lechuzo tarambana,
de un sayón con hechuras de bolero;
el vacuo ayer dará un mañana huero.
...
Mas otra España nace,
la España del cincel y de la maza,
con esa eterna juventud que se hace
del pasado macizo de la raza.
Una España implacable y redentora,
España que alborea
con un hacha en la mano vengadora,
España de la rabia y de la idea.

Esta nueva fragmentación de la obra y del poeta ahondaría la dialéctica abierta en el seno mismo de su poesía. No puede explicarse de otra manera que el XXV aniversario de su muerte fuese utilizado por las dos Españas, la oficial y la otra, haciéndola coincidir, los primeros de forma tan vergonzante que la historia no habrá de perdonar, con los XXV años de Paz, de aquella Paz culpable de tanta estupidez y asesinato. Antonio Machado celebrado por izquierdas y derechas, opuesto a sí mismo, a su hermano, a la evolución lógica de la poesía y al curso mismo de la historia.

Aguarda sin partir y siempre espera

La primera generación que siente la necesidad de buscar una síntesis a esta dialéctica machadiana, es la segunda generación de postguerra, la de los Valente, Brines, Félix Grande, Angel González, Caballero Bonald, Goytisolo... Ellos buscan al Machado completo, al lírico y al simbolista, al intimista y al metafísico, al poeta consciente de su responsabilidad histórica. Los poetas de la generación del 50 encuentran en Machado, reflexión, meditación, moralidad, sencillez... Pero también la exigencia y la armonía necesarias para iniciar un despegue hacia la recuperación del lenguaje poético español, adocenado, empobrecido, reducido a las ruinas del prosaísmo y la cotidianidad por las generaciones anteriores y por la torpeza en no encontrar una vía de encuentro para la vieja polémica entre fondo y forma. ¿Y cómo sucede este fenómeno?

Decir que la generación del 50 logra alcanzar esta síntesis de la obra de Antonio Machado, de su recepción, porque la reciben a través de Luis Cernuda, filtrada por la poesía del autor de *La desolación de la quimera*, no sé si será decir una barbaridad, pero así me lo parece. Ha dicho un crítico tan lúcido como Bousoño que uno de los más importantes hallazgos de Antonio Machado es el despojar a la poesía de la retórica, de la elocuencia, de hallar el poema en voz baja, como he citado más arriba. Y en este camino el que caminará el primero y el más aventajado, el que logrará este difícil equilibrio de intensidad y sobriedad del poema en voz baja, es Luis Cernuda. A Cernuda, que entonces era un poeta maldito y olvidado, lo recupera primeramente el grupo *Cántico* (cuyo parentesco con Machado, con Antonio Machado es con el Machado simbolista a su pesar, de sus primeros versos), pero la segunda atacada para su total recuperación, —que no habría de ocurrir sino mucho más tarde, en los años 70 y de ellos hablaré enseguida—, es la generación del 50. Ellos enlazan con la moral del lenguaje, con la conciencia de su verdad humana, inalienable, que supusieron a Luis Cernuda una obra compacta y de altísimo vuelo y una vida siempre partida en otra dialéctica más dramática y verdadera, la tensión entre la realidad y el deseo.

De Antonio Machado había escrito en 1940 el ya entonces acerado crítico literario Luis Cernuda, en el «Bulletin of Spanish Studies» de Liverpool, revista en la que entonces colaboraba, a propósito de un libro sobre Machado del hispanista Allison Peers. En esta nota Cernuda da muestras de su fino y originalísimo sentido

crítico, cuando descubre en la propia actitud de poeta Antonio Machado hacia la vida, la causa del descuido de su obra. Dice Cernuda «Más que muerto, Machado parece ahora haber regresado a no sabemos qué patria suya real, que siempre estuvo añorando, mientras torpe y desmañado se arrinconaba contra la vida... Estaba Machado en situación desfavorable con respecto a los poetas más jóvenes, porque nadie puede pretender interesar a los demás si el primero no siente interés hacia sí mismo...». Después de afirmar que la influencia de Machado es más fuerte entre los poetas de su generación, que lo que el mismo Machado creía, Cernuda agrega «Aceptar y reconocer esta influencia no supone, claro, aceptar también las opiniones del mismo Machado sobre la poesía en general, como línea común de pensamiento con los poetas jóvenes. Machado era un poeta, pero es difícil decir que fuera un artista, y por lo tanto sus opiniones estéticas son extremadamente débiles». Cernuda sabía y afirmaba que un artista debe reunir dos condiciones: la visión original de la vida y la expresión artística de esa visión. Machado tenía, y en grado sumo, una visión de la vida propia, pero no supo, o no pudo, o no quiso, buscar una forma de expresión propia que estuviera a la altura de su cosmovisión. Los poetas de la generación del 50 es este el Machado que aceptan. Lo aceptan ya con sus limitaciones y con su grandeza. Con su vocación de claridad y con el sacrificio que a veces supone ser fiel a la sencillez en la expresión de un sentimiento o una sensación. Ellos aceptan que la dialéctica existe en la propia obra machadiana, donde no sólo están la claridad y la sencillez deseadas y buscadas, sino que a veces aparece el misterio y el símbolo envuelto en la tiniebla de los sueños. Estos poetas que son los primeros en intentar una visión completa de Machado, aceptan y ven claramente que a veces Machado cae en los mismos «pecados estéticos», que él critica en sus teorías. Simbolista de educación y modernista, como hijo de su tiempo, Machado, el mejor Machado, es precisamente el que surge de sus contradicciones y llega a cantar, casi postumamente.

Perdón, madona del Pilar, si llego
al par que nuestro amado florentino,
con una mata de serrano espliego,
con una rosa de silvestre espino.

¿Qué otra flor para ti de tu poeta
si no es la flor de su melancolía?
Aquí, donde los huesos del planeta
pule el sol, hiela el viento, diosa mía,
¡con qué divino acento
me llega a mi rincón de sombra y frío
tu nombre, al acercarme el tibio aliento
de otoño, el hondo resonar del río!
Adiós; cerrada mi ventana siento
junto a mi corazón... ¿Oyes el mío?

O el que tomando al pie de la letra el ejemplo de su profecía, es capaz de resumir en los brevísimos versos de una copla, tan honda sabiduría, cuando afirma:

Papagayo verde,
lorito real,
dí tú lo que sabes
al sol que se va.

Pocas veces habrá alcanzado la poesía machadiana una quintaesencia tan grandiosa y a la vez ligera y sutil, como el ritmo y el sonido de la copla, que don Antonio mamó en las esencias mismas de su tierra andaluza y en la honda sabiduría de su padre, Antonio Machado Alvarez «Demófilo».

Sírvanos para acabar este apartado, unas palabras de Cernuda que contienen toda la profunda admiración que él sentía por Machado y que aquí nos sirve para confirmar esa espera que la obra machadiana ha tenido que sufrir para, poco a poco y de generación en generación, ser completada en una visión cada vez más rica y más abierta, más amplia y compleja. Dice el autor de «Las Nubes»: «No sin orgullo melancólico podemos contemplar cómo su obra queda aquí sola, aguardando el paso de los siglos con su leve tesoro de verdades eternas, para ofrecerlo con amor y compasión a los hombres españoles que aún no existen».

Que el arte es largo y, además, no importa

«Siempre buscando a Dios entre la niebla» nos ha llegado a nosotros, españoles que ya sí existimos, la obra de Antonio Machado. Lo que un día injustamente rechazamos, hoy se nos presenta como una obra que nos habla, como pocas, de cosas justas, verdaderas, que sí nos importan y que nos atañen. Leímos a Machado y dejamos melancólicamente el libro sobre la mesa, porque no podíamos soportar el peso de su mito. Queríamos un horizonte más abierto y diáfano que los paisajes de chopos y álamos entristecidos que él nos ofrecía. Queríamos el ignoto bosque de misteriosos árboles desconocidos, que nos conduciría a la morada del lujo y el exceso. Buscábamos un sueño que fuese capaz de alcanzar lo inalcanzable y ofrecernos el oro, el incienso y la mirra, a un tiempo la ambrosía de los dioses y la fugacidad de las pasiones. Rechazamos la realidad porque creimos en otra. Pero ésta estaba también en la otra. Hemos aprendido finalmente la complejidad de los mundos desconocidos, donde un día pretendimos perdernos, en la complejidad del mundo que nos rodeaba. Que no es menos real ni más metafísico el humilde chopo, la vencida encina, el olivar perdido, que los nenúfares donde pensamos encontrar la felicidad. La felicidad, —ya lo hemos aprendido—, sólo existe como una creación de nuestra soledad, y si el amor y el tiempo hacen que nos perdamos en el laberinto de la desgracia y de la muerte, la única manera que tenemos de salvarnos aún, sigue siendo pasear a la tarde por una calle oscura, avanzar en el sueño, «por una larga, escueta galería,/sintiendo el roce de la veste pura/y el palpitar suave de la mano amiga».

Este ha sido, de alguna forma dicho, el camino y la evolución que ha seguido la generación del 70, mi generación, hasta encontrarse con la verdad compleja y completa de la obra machadiana. Tras el rechazo del mito impuesto, que pesa como una loza, que asfixia como una cárcel, el lento descubrimiento de su grandeza y de su renovada lectura, y eso, al mismo tiempo, que la generación va pasando del esteticismo más exultante y vacío, a una actitud de meditada vuelta al clacisismo. De una estética del lujo y lo superfluo a una búsqueda de lo esencial. De el derrame violento de la fantasía y la imaginación, a la concisión que sólo busca el silencio. En ese camino estaba Machado, y es curioso comprobar que nosotros también le hemos recibido a través del filtro quintaesenciado de la poesía de Luis Cernuda, de la que también hemos recibido a San Juan de la Cruz, a Bécquer, a Juan Ramón...

Hay una primera etapa de la geneación del 70, —y ya no dispongo de mucho tiempo para analizar detenidamente su evolución—, en que los jóvenes poetas que por primera vez se sienten autónomos respecto al pasado histórico, vuelven sus ojos a la poesía modernista, a Rubén Darío, a Manuel Machado, a las vanguardias perdidas durante tantos años de mostrenco realismo frustrador. La polémica se abre una vez más y el péndulo se inclina esta vez hacia el lado de la forma. El lenguaje, la imaginación, la fantasía, la belleza, el lujo y toda su deslumbrante argentería, son como un magma que durante un tiempo lo inunda todo, y en ese océano esteticista naufraga todo lo que no tenga por patrón a la más decadente de las bellezas.

(Hay, sin embargo, en estos momentos, un grupo de poetas, andaluces, que introducen como elemento distorsionador de aquel nuevo orden, la vida, la experiencia vital. Son los herederos de unos cuantos locos olvidados que hacía años, de espaldas a toda dialéctica entre forma y fondo, en Córdoba celeste y enjuta, habían realizado una brillante síntesis con una poesía tan deslumbrantemente bella como vitalmente auténtica. Aquel elemento distorsionador del orden estético imperante logra, poco a poco, infiltrarse en todas partes hasta hacer tambalearse tanto culturalismo libresco, sustituyéndolo por una cultura vital, que tiene su origen en el misterio surreal de Andalucía).

La segunda etapa de la evolución de esta generación está marcada por la recuperación de Luis Cernuda y una poesía de la experiencia, que tiene su apoyo en la recuperación igualmente de la tradición clásica griega y latina, que también está presente en la obra cernudiana y el descubrimiento de Constantino Cavafis, de Fernando Pessoa y de otros tantos poetas extranjeros. En este momento empieza a verse a Antonio Machado ya como parte de nuestra tradición clásica.

La tercera etapa, donde nos encontramos ahora, es de dispersión. Las obras se hacen más individualistas. Hay multitud de caminos e innumerables tendencias. En todas ellas los avances conseguidos no pueden ya perderse. La vuelta atrás no es ya posible. Esta generación ha aprendido que la síntesis entre fondo y forma está tal vez en aquello que dijo Eliot «Jamás la sombra de una idea enturbió la perfección de su mente», pero también en lo contrario, como afirmaba Proudhon «Mi desdicha es que mis pasiones se confunden con mis ideas», hemos aprendido también que la revolución no se hace con las palabras y que quizá lo único cierto es, como dijo Machado «que el arte es largo y, además, no importa», y que frente a tanta

confusión sólo cabe ser testigos de nuestra propia degeneración. Eso o la ironía. El aniquilamiento o la frivolidad.

Durante todos estos años la presencia de Antonio Machado ha ido creciendo en la generación, como la de otros poetas clásicos. Como la de otros poetas del 27, que no han sido los primeros patronos de la generación, cuando el momento inicial de la ruptura. Hoy se abren paso, entre las influencias de Aleixandre o Lorca, las voces de Emilio Prados o Manuel Altolaguirre, que curiosamente están más cerca de la poética de Antonio Machado, que otros poetas del 27. Hoy día, como veíamos al principio de esta divagación, a cuyo final ya nos acercamos, los poetas de mi generación, algunos de los que más se significaron en su rechazo de la poética machadiana, no tienen empacho en reconocer lo vivo de su presencia y la eternidad de su voz. Esa postura es la que hace posible descubrir hoy incluso ciertos síntomas de modernidad en el autor de «Nuevas canciones», que antes no habíamos acertado a ver, entre otros, la complejidad de su evolución, su aportación al fenómeno capital de la poesía contemporánea, la desintegración del yo poético, —que a él le llevó a crear sus apócrifos y a Pessoa a inventar sus heterónimos—, su aspiración metafísica, la ironía que sobresale de muchos de sus proverbios y aforismos, e incluso en su poesía última, y cómo no en en la prosa de Juan de Mairena.

Está también, como he anunciado, su actitud filosófica, por no hablar de algunos otros elementos de su poética, su sencillez, la vocación de clasicismo, el cultivo de las formas tradicionales y otros signos que lo aproximan no ya a la última etapa de la generación del 70, sino a la que nos sigue y que, para que el juego dialéctico no se pare nunca, parece que empieza a inclinar el péndulo al lado del fondo. Lo que sucede, y ahí está, creo yo, la originalidad de la obra de Antonio Machado, que al optar por el contenido, en esa diatriba en la que se debate el arte contemporáneo, él se quedó para siempre en el terreno de la ambigüedad, pero marcó el camino para todas las futuras síntesis posibles, poque lo humano, él nos lo enseñó, es lo esencial, «al tiempo contenido y forma en la obra del arte». O para ilustrarlo con alguno de sus versos.

Tal vez la mano, en sueño,
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada
como una gota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.

JOSE INFANTE

LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA EN LA VIDA Y EN LA OBRA DE ANTONIO MACHADO

Palabras previas

Hoy, 18 de febrero, se cumplen 75 años —tres cuartos de siglo— de la muerte de don Francisco Giner de los Ríos, el filósofo del derecho, el educador que tanto contribuyó a elevar la conciencia y de la cultura de la sociedad española de nuestro tiempo con la fuerza de su inteligencia y de su personalidad. Sirvan estas palabras de homenaje a la memoria de don Francisco.

El 22 de febrero de 1857 nació en Haro —ciudad de La Rioja— su discípulo filial Manuel Bartolomé Cossío, continuador de la obra gineriana.

Otro día de febrero, el 21, fechaba Machado, en Baeza, la poesía dedicada a la muerte de Giner.

El 21 de febrero de 1926, la Institución Libre de Enseñanza rendía un cordial homenaje a sus poetas, Manuel y Antonio, por el éxito de la Tragicomedia *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel.*

Y, el 22 de febrero de 1939, moría, en Collioure, Antonio Machado, el gran poeta español salido del magisterio de Cossío y de Giner, y objeto del *Convegno Internazionale* que nos reúne aquí.

La coincidencia de fechas es casual, sin duda. Pero, a veces, la casualidad nos hace pensar en el Destino.

Y dicho esto, voy a explicar, muy sucintamente, lo que significó la Institución Libre de Enseñanza, como obligado preámbulo para las personas que no conozcan muy a fondo la historia contemporánea de los españoles.

Preámbulo

La desobediencia de un grupo de catedráticos de Universidad y de Instituto a una circular del Ministro de Fomento Manuel de Orovio, que les exigía someter sus enseñanzas a criterios y programas oficiales, provocó la llamada «cuestión univer-

sitaria», la prisión de algunos de los aludidos profesores, su confinamiento y pérdida de cátedras.

Los hombres más representativos de este grupo disidente profesaban las ideas o las tendencias filosóficas de Krause, introducidas en España por Julián Sanz del Río. Se llamaban Gumersindo de Azcárate, Nicolás Salmerón y Francisco Giner de los Ríos, catedráticos de Derechos en la Universidad de Madrid. Juntamente con su maestro, los dos últimos ya habían sido víctimas del mismo Orovio, también ministro en aquellos días, últimos del reinado de Isabel II. La Revolución de 1868 los devolvió a sus cátedras; pero, ahora, restaurada la monarquía de los Borbones en la persona de Alfonso XII, se reproducía el conflicto con mayor virulencia.

La necesidad de trabajar para poder subsistir, y el imperativo de continuar exponiendo sus ideas, conducentes a una reforma de la sociedad española basándose en la educación liberal y progresiva de la juventud, indujo a aquellos profesores destituidos a fundar una entidad de carácter privado amparándose en la propia Constitución de 1876, la cual, paradójicamente, reconocía la libertad de enseñanza a los centros privados; pero no el otorgamiento de títulos académicos, los cuales seguían siendo privativos de la enseñanza oficial, sujeta a la doctrina católica, teóricamente vigilada por los Obispos, y a la aceptación de la monarquía constitucional.

Así, pues, la Institución Libre de Enseñanza, nacía en aquel mismo año 1876, como una Universidad Libre, —más o menos inspirada en la de Bruselas—, pero sin atribuciones para otorgar títulos académicos, circunstancia que pronto alejó de sus aulas a la mayoría de los alumnos de grado superior.

A la vista de esta realidad y defraudado por el desarrollo del Congreso Pedagógico en 1882, Giner decidió reducir la Institución a una escuela, tan sólo para niños, a partir de esta fecha.

En la fundación y desarrollo de la Institución Libre de Enseñanza hemos de considerar dos aspectos distintos; pero convergentes: de una parte el movimiento intelectual que venía actuando en la vida civil española desde los días de la Ilustración, y, de otra, la corriente reformadora de la enseñanza que también arrancaba de aquel tiempo.

Don Francisco fundamenta su pedagogía en la enseñanza intuitiva y activa, inspirándose en los *Kindergarten* de Froebel.

Responde la Institución a lo que se ha llamado la *escuela nueva*; pero siguiendo los métodos que le dictó enseguida su propia experiencia y la alejaban de las teorías de Reddie, Sanderson, Decroly, Montessori, etc. Giner propugna una constante evolución; pero fiel a ciertos principios inamovibles: la prioridad de la educación sobre la enseñanza, concepto religioso de la vida; pero manteniendo una neutralidad adogmática en la escuela; neutralidad que también se extiende a las ideas políticas, dentro de un marco de talante liberal. En fin, la coeducación, la primacía de la ética, el cultivo de la estética y el ejercicio del deporte, una educación integral psíquica y física enderezada al fin último: la formación del hombre.

Y, para todo ello Giner elige el método más sutil, —porque ni siquiera es método—, la creación de un ambiente, al que debe colaborar la familia del niño, de modo que el influjo de la escuela transcienda al hogar.

Todo ser natural se nutre y desarrolla en un determinado entorno; crear el más idóneo para la formación del hombre futuro es la misión primordial de la escuela.

Nos hallamos, pues, ante lo que hoy podríamos llamar un sentido ecológico de la educación, y esto exige la convivencia del maestro con los discípulos; y, por consiguiente, un magisterio ejemplar, austero y refinado a la vez.

Tanto Giner como Cossío creían que la poesía era un elemento esencial en la educación del hombre, y así se lo inculcaron a sus discípulos, y así lo han dejado escrito.

El prestigio y la influencia personales de Giner y de Cossío hicieron posible la creación de centros culturales del Estado que habían de transformar la vida científica en España, poniéndola en constante relación con la europea: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Residencias de Estudiantes, masculina y femenina, laboratorios de biología, de física y química... becas para estudios en el extranjero. De todo lo cual se beneficiarían los jóvenes que después han llegado a la cima de nuestra cultura contemporánea. Y, en el origen de estos centros, la pequeña escuela del Paseo del Obelisco, llamada a formar las mentes, las conciencias y los hábitos de los españoles del porvenir.

Siendo así la Institución Libre de Enseñanza sobre todo un ambiente, —en el que están implicadas las familias de sus alumnos, como en el caso de los Machado—, claro es que su influjo tenía que penetrar, por fuerza, en la personalidad total de nuestro gran poeta, reflejándose también en su obra de manera indeleble. Esto es lo que trataré de patentizar con las palabras que siguen.

I

Y prosigo esta digresión disculpándome porque voy a iniciarla con la memoria personal de mi encuentro directo con Antonio Machado, breve; pero inolvidable.

Tuvo lugar en dos ocasiones: la primera, en el *Saloncillo* del Teatro Español durante un entreacto de la *Duquesa de Benamejí*. La segunda en casa del poeta.

En aquella primera vez me presentaron a los hermanos Machado, don Julián Besteiro y don Luis de Zulueta, que eran quienes me habían invitado a acompañarles, junto con Zulueta hijo. Los Machado y Besteiro eran amigos de mi padre desde su niñez común en la Institución Libre de Enseñanza.

De mi visita al poeta en su casa del General Arrando yo no fui el promotor: mi maestro de Literatura Española en la Institución había llevado unos versos míos a Machado sin consultármelo siquiera, y, el gran poeta, bondadosamente, quiso hablar conmigo. Como yo era hijo de un antiguo condiscípulo, pasamos a su alcoba, atestada de libros y de papeles y allí me explicó su concepto de la poesía: *la palabra esencial en el tiempo;* díjome que la forma métrica más idónea para expresarla era el romance; afirmación que ya había expuesto en *Campos de Castilla*; añadió que le costaba mucho trabajo hacer versos y, en fin, se brindó a prologar los míos cuando los publicase.

Tuve el honor y la suerte de que aquellos versos se perdiesen entre los papeles

del poeta, —porque, sinceramente, no merecían su padrinazgo—, y la desgracia de que esta pérdida se debiese a la Guerra Civil, que no tardó en estallar. Y si he contado esta anécdota personal ha sido por dos razones: para hacer pública mi gratitud al gran poeta y para dejar constancia de que, a la influencia de la Institución en su obra, había sucedido la de su obra en la Institución.

II

Este último influjo se hizo patente en el homenaje que los institucionistas, maestros y antiguos y jóvenes alumnos, rindieron a los autores de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* el 21 de febrero de 1926, como he dicho ya, en el jardín de la Institución, con motivo del éxito alcanzado por su tragicomedia. El viejo maestro de todos, Cossío, con palabra emocionada, dijo a los poetas, poniéndolo en boca de don Francisco Giner: *Acordaos de cuando érais niños y vuestro padre, aquí amado de todos, os envió a esta casa, —donde yo prediqué siempre el saber sobrio—, para aprender dos cosas, las mismas que Aquiles: a decir bellas palabras y a ejecutar nobles hechos.*

La amistad de la familia Machado con don Francisco era estrecha, y databa de los días de confinamiento del maestro en Cádiz y de su paso por Sevilla. Pero pudo ser todavía más íntima, de haber llegado a buen fin las relaciones amorosas de Giner con una tía de Manuel y de Antonio. Instigado por el padre de ambos, y por Augusto González de Linares, don Francisco se decide a emprender el camino de Bilbao, unos días antes de inaugurarse la Institución, y el 21 de octubre de 1876 conoce a María Machado Ugarte, hija de un segundo matrimonio de don Manuel Machado, tío abuelo de los poetas. La oposición paterna y las dilaciones de María dan al traste con una relación, casi toda epistolar, que dura desde 1877 a 1880. Sólo tres años después Machado Núñez es trasladado a la Universidad Central, y sus nietos acuden a la Institución Libre de Enseñanza.

III

Antonio Machado se refiere a estos años de alumno en ella muy escuetamente, en el Prólogo de sus *Poesías escogidas* publicadas en 1917: *...a los ocho años,* —dice—, *pasé a Madrid, adonde mis padres se trasladaron, y me eduqué en la Institución Libre de Enseñanza. A sus maestros guardo vivo afecto y gratitud.*

En la necrología que publicó *Idea nueva* cuando murió Giner, el poeta es mucho más explícito:

Los párvulos aguardábamos jugando, en el jardín de la Institución, al maestro querido. Cuando aparecía don Francisco, corríamos a él con infantil algazara y lo llevábamos en volandas hasta la puerta de la clase (...) *Yo era entonces un niño; el tenía ya la barba y el cabello blancos.*

En su clase de párvulos como en su cátedra universitaria, D. Francisco se sentaba

siempre entre sus alumnos y trabajaba con ellos familiar y amorosamente. El respeto lo ponían los niños y los hombres (...) *Su modo de enseñar era el socrático*(...).

Dos años antes, en una nota inédita hasta que su poseedor, el doctor Vega Díaz la publicó en 1969, Machado nombra a algunos de aquellos maestros por los que ha conservado *gran amor: Giner de los Ríos, el imponderable Cossío, Caso, Sela, Sama...*

A los que deben añadirse José Ontañón, Rafael Torres Campos y Germán Florez, que también fueron maestros del poeta. José de Caso era doctor en Filosofía y Letras y profesaría la cátedra de Sistema de la Filosofía fundada por Sanz del Río en la Universidad Central.

Aniceto Sela fue catedrático de Derecho Internacional en las Universidades de Valencia y de Oviedo y uno de los creadores del movimiento de *Extensión Universitaria.*

Joaquín Sama había sido discípulo de Federico de Castro, procedía, por consiguiente, del grupo krausista de Sevilla, fue catedrático del Instituto de Huelva, y de su interés por la educación es muestra, entre otras, su libro sobre *Montesino y sus doctrinas pedagógicas.*

José Ontañón fue catedrático en el Instituto de Jerez de los Caballeros y de literatura y lengua latina en la Escuela Superior del Magisterio. Era el que enseñaba a cantar las canciones populares españolas y algunas adaptadas a la música de los grandes clásicos, a los niños de la Institución, acompañándose con el armonium que había pertenecido a don Fernando de Castro.

Rafael Torres Campos, hombre superdotado y polifacético, militar, abogado, geógrafo eminente, fundador del Laboratorio Central de Medicamentos para el Ejército, etc., daba las clases de Geografía.

Germán Florez, en fin, era licenciado en Derecho por la Universidad Central, y se doctoró en la de Bolonia. De su paso por la Universidad boloñesa conservaba, —lo mismo que Cossío—, un recuerdo profundo, especialmente de las clases de literatura italiana de Carducci, sobre cuyas enseñanzas escribió en el *Boletín de la Institución.*

Estos excepcionales maestros eran los que daban clase a los niños de la Sección 2.ª, a la que pertenecían los hermanos Machado, en 1883.

IV

Entre los años 1882 y 1887 la relación de la familia Machado con la escuela de sus hijos también se acusa en el *Boletín de la Institución.* En sus páginas publica Machado Núñez *La sequía en Andalucía: causas y remedios,* (1885) y Machado Alvarez no menos de 18 artículos sobre folklore, por el que la Institución mostraría siempre un gran interés. El arte popular y el estudio del mismo, en todos sus aspectos, habían sido introducidos, en la Institución, por don Juan Facundo y doña Emilia Riaño. En las excursiones por España, los institucionistas van recogiendo las canciones, los bordados, los tejidos, los cacharros del pueblo. *El Boletín,* publica por

entonces, *Poesía popular española. Una forma típica de canción geográfica*, por Joaquín Costa, en 1883. Otros *Boletines* recogen la reseña de Ricardo Rubio sobre la *Sociedad Folk-lore Español*, fundada por Machado Alvarez, y la de Gayetá Vidal sobre un *postscriptum* del mismo autor a los *Cantares populares* de Rodríguez Marín.

Pero más interés tiene, para nosotros, el precedente de un poeta muy caro para Giner. Me refiero a Ventura Ruíz Aguilera.

La Revista Meridional, de la que Giner es principal inspirador mientras acaba su licenciatura de jurisprudencia, en Granada, en 1862, publica las *Elegías*, de don Ventura. El poeta salmantino escribe a Giner animándole a que prosiga sus artículos sobre literatura moderna extendiéndolos a la contemporánea y a la oratoria, y dice que se siente identificado con la *Revista Meridional* en sus empeños por una nueva literatura.

En una crítica sobre *Blanca*, leyenda escrita en romances por Trinidad Rojas, —otro colaborador de la *Revista*—, Giner dice que este poema significa la restauración de la verdadera poesía, y expone cómo debe ser la futura: *...un pensamiento elevado y claro, a un tiempo ideal y positivo, bello sin aparato.* Cualidades que descubre en la obra de Ruíz Aguilera; y cuando la Institución inaugura sus reuniones culturales, don Ventura acude a ellas para leer sus versos. Los niños de la Institución los aprenden de memoria, —junto con los de otros poetas—, y en sus cuadernos figuran algunas de las *Elegías; El hogar paterno; El silencio (armonía nocturna); Gradación* (de inspiración moral); *Cantares* y algunos *Proverbios*. Lo popular, lo ético, lo desnudo de aparato, —es decir de metáforas—, constituye, para Giner, el meollo de la poesía nueva y está latente —y, a veces explícito— en el ámbito institucionista. De ahí pasará, —sin duda posible, a la poesía de Antonio Machado.

Decía Cossío que don Ventura era un krausista. Por su talante, don Antonio lo fue también.

V

En el método educativo de la Institución, las excursiones ocupan un sitio preeminente. Los jueves por la tarde, los niños van al campo: El Pardo, Puerta de Hierro... los fines de semana a la próxima sierra. Durante las vacaciones de Navidad, de Semana Santa o de verano, visitan las ciudades más ricas en monumentos artísticos. Si estas excursiones al campo y a la sierra del Guadarrama representan para Giner el contacto religioso con la naturaleza, las que llevan por los caminos de las antiguas ciudades suponen penetrar en el corazón de la patria. Y la conclusión que don Francisco deduce del confrontamiento de la España de ayer y de la presente, es que existe un abismo entre los grandes valores que brindan la visión del campo y de los monumentos de arte que, por todo el ámbito nacional prodigaron, y el aspecto raquítico, mezquino, que ofrecen las ciencias, la economía, la política... la sociedad española de su tiempo. Este doloroso dualismo es el que Giner transmite a sus discípulos, y le hace exclamar, con dolor y una esperanza nunca perdida: *¡El día que España esté a la altura de su paisaje!*

Palabras que pueden explicar muchos versos de Antonio Machado.

VI

En 1893 muere, prematuramente, Antonio Machado Alvarez, el padre de los poetas; en 1896, el abuelo. María Machado escribe a don Francisco, refiriéndose a sus sobrinos: *todos son buenos e inteligentes, pero todavía no se les ha metido bien en la cabeza (a los muchachos) que principalmente deben contar y confiar en su propio esfuerzo para adelantar en sus carreras* (...).

Pasados los días de bohemia en París y en Madrid, Manuel acaba sus estudios universitarios en Sevilla, —empujado por la abuela, doña Cipriana—, y se casa con su prima Eulalia Cáceres, sentando así la cabeza. Antonio vuelve al círculo institucionista, acude a las reuniones de Giner, los jueves por la tarde, —y, como Galdós, en ellas, permanece observador y silencioso. Don Francisco le insta a que oposite a una cátedra de francés para Institutos de segunda enseñanza, y, una vez conseguida, es destinado a Soria. *Campos de Castilla* marca el adiós a las influencias modernistas —París, Rubén...— y su apertura al nuevo ambiente.

Después de morir Leonor, la esposa casi niña, Machado pasa por los Institutos de Baeza y de Segovia, y, en estas ciudades antiguas y en sus paseos por las orillas del Duero y del Eresma, se afianza más en la dualidad que atormenta al pensamiento de don Francisco. La visión peyorativa de la España de entonces es común a todos los intelectuales de la generación del 98; pero la de Giner, —que los ha precedido—, tiene fe en el futuro y en la redención de la sociedad española por la educación y por el trabajo. También el poeta.

En un artículo hallado por Pablo Beltrán de Heredia en *El Liberal* de marzo de 1913, Machado se hace eco de la conferencia que ha pronunciado Cossío en el Ateneo de Madrid el 20 de febrero, —nueva coincidencia de fechas—, y, desde su retiro de Baeza, pide, conforme con el maestro, que se estudie al hombre del campo, que se le enseñe, que se le *europeice* tal como ya ha empezado a hacer la Junta para Ampliación de Estudios; y habla del sentido folklórico que debe tener la pedagogía. Ante el problema nacional —del que tanto hablan los regeneracionistas—, Machado propone ir al pueblo, pues si éste necesita aprender mucho, también tiene mucho que enseñar, y añade que el camino a seguir es el que ha abierto la Institución Libre de Enseñanza.

Cuando la Segunda República, en 1931, creó el Patronato de las Misiones Pedagógicas, —por inspiración de Cossío—, su discípulo Machado fue uno de los primeros patronos. Muchos años antes había colaborado en la fundación de la Universidad Popular de Segovia.

VII

Le gustase o no el oficio de enseñar —parece que no le gustaba—, lo cierto es que Machado no puede eludir la fe en la educación, como regeneradora de su pueblo, ni la inclinación pedagógica inoculada por Giner a todos sus alumnos. El propio Machado escribió de don Francisco: *Porque pensaba así, hizo casi tantos maestros*

como discípulos. Y, cuando el poeta desdobla su personalidad en los heterónimos Abel Martín y Juan de Mairena, los identifica con un maestro y un discípulo. Para Machado, la profesión de maestro ocupa, sin duda, la cima en una escala de valores, aunque socialmente aparezca humilde y desvalida. Porque otra de las características machadianas, —e institucionistas—, es esa especie de contradictoria superestimación. de la humildad en la que, a veces, anida el orgullo.

Esta humildad se hace exquisita en la flora que adorna los poemas de Machado. La nota vivaz de los naranjos y los limoneros queda referida solamente a su primera infancia, y se reduce a los patios de la ciudad natal. Desde que el poeta se funde con el ambiente de la Institución, las que se abren en sus versos, son las flores campesinas: el verbasco, las diminutas margaritas, el áspero romero, que adornaba y daba olor a la sala de don Francisco... Y las violetas silvestres que Cossío enviaba al maestro, en sus cartas, desde San Fiz de Vijoy, en la campiña de Betanzos.

VIII

Por su vivir austero, —*siempre sobre la madera de mi vagón de tercera*—, por sus ideas políticas, liberales, avanzadas; por las religiosas; por su fe en la educación y en el trabajo; por sus gustos y por la temática de sus poesías, —lo que en ellas expresa y aun lo que omite—, por la forma como lo hace, Antonio Machado es la voz lírica de la Institución, —y sobre todo, de Giner—, pero con algunos distingos.

En primer lugar, le separan de sus maestros esas *gotas de sangre jacobina* que parecen azuzar los *impulsos batalladores* tan bien estudiados, recientemente, por Leopoldo de Luis. Machado cree en la revolución desde abajo. Sus maestros la reprueban.

Giner, Cossío y Azcárate han inspirado la creación del Partido Reformista que pretende ser, en el campo de la política, lo que la Junta para Ampliación de Estudios representa en el de la cultura: el germen de la transformación cultural y social de España. Pero a Machado el reformismo le parece ineficaz y farisaico. No se puede colaborar con la Monarquía de la Restauración sin sucumbir en ella; hay que tirarla.

Escribe Machado que el artista debe amar la vida y odiar el arte. Ni don Francisco, ni, por supuesto, Cossío, podrían estar de acuerdo con esta afirmación, aun quitándole lo que tiene de exabrupto.

Pero Giner sí estaría de acuerdo con el poeta en la prioridad que éste último concede a la Naturaleza sobre la obra artística. Y es curioso que las obras de arte, —pictóricas, arquitectónicas...— no hayan inspirado ni un sólo verso de Machado, pese a la proximidad en que se hallaba de Cossío, y el impacto de *El Greco*, impacto que se refleja en alguna poesía de su hermano Manuel. La ausencia del tema taurino en la poesía machadiana está perfectamente de acuerdo con la declarada aversión de Giner y de sus discípulos a las corridas de toros, así como a la visión deformada de una España de *charanga y pandereta*.

Otra omisión importante en la obra de Machado es la del tema histórico, y, en este punto, se acerca más a Giner que a Cossío. A don Francisco no le interesaba la Historia, pues representaba el pasado, y a él solamente el futuro le atraía.

En vano pediremos temas históricos a la poesía machadiana. Siendo España tan rica en su historia y en sus tradiciones, y estando ambas tan patentes en las antiguas ciudades en las que Machado vivió, nada, por lo visto le inspiraron. Eran el pasado... un pasado muerto del que había que desprenderse.

Una vez, me decía Ortega que el interés por la Historia era signo de superioridad intelectual. Giner y Machado lo desmienten.

Por último quiero hacer notar que no es Machado el único poeta que, moviéndose en el ámbito de Giner y de la Institución Libre de Enseñanza, fue más o menos, influido por él. Tendríamos que referirnos a Juan Ramón Jiménez; pero sobre todo, a Enrique de Mesa, tan afín a Machado en la sencillez de la expresión y en el amor a los temas serranos. En su caminar por los senderos y por las *azules cumbres del ancho Guadarrama*, ambos van unidos en una misma afinidad institucionista, los dos vieron volar *mariposas doradas* entorno a la pequeña figura de don Francisco Giner.

ANTONIO JIMENEZ-LANDI

EL MAGISTERIO DE ANTONIO MACHADO PARA LOS POETAS DE POSTGUERRA

La diferente atención que los jóvenes poetas prestaron a la obra de Antonio Machado, antes y después de la guerra civil, es un fenómeno estudiado ya por la crítica. La superación del modernismo, a partir de una fecha imprecisa, pero que no se aparta mucho del año en que muere Rubén Darío, encuentra sus más relevantes y fecundos caminos en Juan Ramón Jiménez y en Antonio Machado. Sin embargo —y esta conjunción adversativa restrictiva era muy cara al famoso prosista Juan de Mairena— tales caminos divergieron.

Antonio Machado incorporó en 1917 al conjunto poemático de *Campos de Castilla*, cuya primera aparición fue en 1912, una serie de poemas de tendencia realista, inspirados por el talante crítico de los hombres del 98. Pasa del impresionismo modernista al expresionismo más enérgicamente caracterizador. Por otra parte, insistió en su poética temporalista que define la poesía como palabra esencial en el tiempo, a la vez que mantuvo las fórmulas expresivas de corte clásico, sin abrirse a novedades que, como el verso libre, juzgó perturbadoras del concepto tradicional de poema:

> Verso libre, verso libre...
> Líbrate, mejor, del verso
> cuando te esclavice.

Juan Ramón Jiménez tendió a la esencialidad lírica, con una visión atemporal y un sentido abstracto de la poesía que atrajeron la atención de los jóvenes, al punto de ser considerado como uno de los tres principales estímulos para el florecimiento de las vanguardias, según declaró el crítico —y poeta— Guillermo de Torre. Los otros dos estímulos fueron —según esa declaración—, el crítico Rafael Cansinos-Assens y el escritor Ramón Gómez de la Serna.

Es un hecho sobradamente conocido que los más valiosos poetas de las generaciones en torno a los años veinte, consideraron como maestro indiscutible a Juan

Ramón Jiménez, cuya influencia se extiende hasta los comienzos de la guerra civil, a despecho de que se mantuvieran algunos grupos rezagados de postmodernistas o que, ya en los años treinta, el movimiento surrealista inaugurase una nueva ruta.

Lo cierto es que las generaciones jóvenes, y concretamente los poetas que formaron el grupo del 27, aunque conocían y respetaban a Machado, no lo seguían.

El panorama de la crítica corrobora también el fenómeno. Es verdad que *Campos de Castilla* recibe tres críticas excelentes por parte de tres grandes de las letras y del pensamiento: un poeta filósofo: Unamuno; un poeta prosista: Azorín, y un filósofo de prosa poética y clara: Ortega. Más adelante, sin embargo, los comentarios van a ser reticentes y no muy abundantes. Por eso, cuando César Barja publica, en 1935, sus ensayos, de los ocho autores que estudia, Machado es el que reúne menor número de referencias bibliográficas. Si las fichas que ofrece Barja van de treinta y cinco a setenta y cinco para los demás, las relativas a Machado no llegan a veinte.

Es significativo que, poco antes de la guerra civil, sean dos poetas de la más joven promoción —generación del 36, hay que llamarla— quienes escriban elogiosamente en torno a la obra de Machado: Leopoldo Panero y Enrique Azcoaga.

También es muy importante que otro crítico: Gómez Baquero, que firmaba con el seudónimo de *Andrenio*, se ocupara con sagacidad y detenimiento en las prosas de los apócrifos. Sabe ver un Machado filósofo y crítico. Se asoma al arte poética de Mairena. Glosa el concepto metafísico del amor y la lógica temporal de Abel Martín. Se siente inquietado por las aseveraciones solidarias y humanistas, al punto de concluir: «Las opiniones de Mairena son capaces de producir una guerra civil poética».

Pero no fue una guerra civil poética la que se produjo, sino una auténtica y trágica guerra civil, tras la cual, la valoración de Antonio Machado cambió radicalmente de signo.

La poesía no es algo rígido, estático, predeterminado, doctrinal. Yo la veo como un río más que como un espejo. Yo la veo como un pez más que como una estatua. Como un pájaro, mejor que como un capitel. La poesía no es algo químicamente puro, sino un compuesto en el que se alían varios ingredientes. La poesía se implica en la sensibilidad y en la emoción colectivas, y si es verdad que puede influir en el gusto de las gentes, también resulta influida a su vez por esa tendencia general. Si la poesía se limitara a influir, sería didáctica. Si la poesía se limitara a ser influida, sería imitación. Pero la poesía arrastra en sus fluyentes aguas rastros de vida que fueron emoción, sentimiento, placer, pena, amargura. Es una creación humana surgida de una extraña y compleja materia, y no responde sólo a razones de estética, de belleza expresiva, de acierto metafórico, de gracia verbal, de sueño sorprendido o de chispazo de imaginación, aunque todo ello le ayude y enriquezca. Tampoco responde sólo a un sentido moral, a una visión trascendente, a un pensamiento grave o un talante ético, aunque todo ello le de dignidad y ansiedad.

La poesía pienso que es el ser humano mismo. Sólo el ser humano es capaz de crear poesía, sólo él es capaz de sentirla. Nada es poético «per se», en tanto no lo canta el hombre, en tanto no lo mira con su mortal manera de mirar vivamente. La Naturaleza no es ni deja de ser poética, es el hombre, al contemplarla, quien crea,

desde su contemplación, la poesía. Un mundo sin seres humano sería, inevitablemente, un mundo apoético. Se equivocaba Bécquer al decir que podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía. No. Si no hubiera poetas, la poesía no existiría.

Quiero decir con todo esto que la poesía —compleja y varia— puede ofrecer en distintas épocas distinta comprensión. Hay épocas fáciles en que prevalece la atracción de aquellos aspectos más alambicados y artísticamente superiores y más abstractos de la poesía, cuales son los valores estéticos. Hay épocas difíciles, en las que ante todo se busca el valor moral que la poesía lleva consigo.

Quizá podríamos reducir lo que decimos de las épocas a los grupos sociales. Las circunstancias, la actitud de unos u otros tienen necesariamente que ver con la atracción de las formas del arte. Una toma de conciencia que se produce en la poesía española de los años cuarenta, en relación con los hechos históricos y con las realidades sociales, y el talante realista que va tomando cuerpo y que culmina en la década de los años cincuenta en el fenómeno, muy significativo, de la poesía social.

Por su parte, la filosofía de la existencia problematiza la vida humana y, a su luz, vuelve a sentirse la poesía como una experiencia vital, no como un ejercicio intelectual.

Esta es la época en que la obra de Antonio Machado entra en una nueva valoración. Primero, porque al considerarse la poesía como una experiencia humana, vida y obra se consideran unidas; después, porque la visión realista devuelve a la poesía una función testimonial.

Es claro que don Antonio Machado fue haciendo su ruta poética —se hace camino al andar— desde el subjetivismo idealista de sus primeras galerías del alma, de las que sale para mirar (los ojos bien abiertos, alerta la conciencia) las duras tierras castellanas, y camina hacia la objetividad y la fraternidad como elementos substanciales de sus obras siguientes. Es cierto que del simbolismo inicial ha pasado, en lenta elaboración apasionada y meditadora a la vez, a un concepto temporal y realista. Pero todo eso, en buena medida, se había producido ya en 1936. ¿Por qué es, entonces, a partir de los años cuarenta cuando su valoración cobra grados, cuando reclama el interés mayor, cuando los poetas se impregnan de su influjo, cuando, en resumen, cabe hablar de su magisterio?

A mi juicio acontece, ni más ni menos, que las circunstancias de toda índole: sociales, políticas y económicas del mundo y, muy concretamente, de España, han hecho cambiar la postura del poeta.

«No brotan las ideas de los puños», dijo Machado una vez. Nada más cierto. Pero los puños —de los que, repitámoslo incansablemente, no brotan las ideas— trastornan las situaciones, modifican las circunstancias, obligan a nuevas posturas. Y las nuevas posturas traen consigo nuevas ideas y, sobre todo, nueva manera de comprender. Tras aquellas dos guerras —la civil española y la mundial—, las cosas cambiaron mucho. El poeta joven de entonces ya no podía —ni quería— considerarse un ser superior. Se derrumbaron las torres de marfil. El poeta no se sentía un elegido ni un «dilettante» de lo refinado. Las rosas son muy bellas, pero pueden resultar crueles si las exhibimos egoístamente al lado de la miseria. El poeta no se sintió un ser aparte ni concebía la poesía como un juego para iniciados.

Cambia la actitud del poeta, en efecto, frente a la sociedad en que vive, y comienzan a cumplirse las que llamaríamos profecías machadianas. Los temas que se buscan están en el hombre mismo, en su vida misma; la manera que se busca es más directa: no hay un lenguaje específicamente poético e incluso el lenguaje coloquial, el habla de todos los días, entra en el poema que desmitifica así un prejuicio de pureza artística. No se concibe la poesía como un fin en sí misma, sino como un medio de comunicación y de solidaridad. No se entiende la poesía sólo como creación de belleza, sino como testimonio. El poeta se compromete con su tiempo, y la ética prevalece sobre la estética. Se pasa del *yo* al *tú* y al *nosotros*. No hay escape. El reino de la poesía sí es de este mundo. Don Antonio Machado tenía razón.

Aquí tenemos explicadas las razones por las cuales los jóvenes poetas de postguerra encontramos en don Antonio Machado un ejemplo y una lección. Lección de acendramiento lírico, de objetivación desde la subjetividad, de gravedad, de sinceridad, de calidad poética. Ejemplo de comportamiento humano, de dedicación vocacional, de fidelidad a unos principios, de amor a su pueblo.

Machado nos hizo ver que la guerra fue para los poetas jóvenes un revulsivo capaz de dar a sus imágenes la emoción humana de que carecían, y nos previno contra los poetas sin alma, esto es: aquellos que deliberadamente prescinden de lo afectivo y pasional. Nos dijo que le era ajena la literatura que no se recomienda por sus contenidos, y nos confesó que lo bien dicho le seducía sólo cuando dice algo interesante. Con ello vaticinó una poesía de contenidos, no de mero juego retórico, así como la vuelta a la objetividad y a la fraternidad, haciendo más humilde al yo ególatra. Tales vaticinios se cumplieron, y en la poesía de postguerra son visibles. Tan visibles, que en los mismos poetas del 27 se produjo un giro rehumanizador y —por citar un sólo ejemplo— un poeta como Jorge Guillén, en quien se ha personalizado muchas veces la poesía pura e intelectualizada, pasó a una segunda época cuya diferencia con la primera la podemos encontrar en los propios títulos: entre *Cántico* y *Clamor* hay la diferencia que va de cantar a clamar.

Para Machado la poesía es un diálogo del hombre con el tiempo. Es algo que los jóvenes de postguerra pusieron en práctica, persuadidos de otra afirmación machadiana: que la vida es el ser en el tiempo y sólo lo que vive, es. Un sentido de responsabilidad llegaba a la obra juvenil, por inspiración de quien había dicho, en momentos graves, y predicando con el ejemplo, que «es más difícil estar a la altura de las circunstancias que *au dessus de la mèlée*».

Cuando aún no habíamos leído a Heidegger, Machado, en sus prosas de guerra, aparecidas en «Hora de España», nos acercó el sentido —o el sinsentido— de la muerte, como anunciando un nuevo humanismo y, con él, la filosofía de la existencia. Se podrá discutir —y algunos filósofos lo han hecho, así como también algunos críticos— el mayor o menor conocimiento de don Antonio de los textos del filósofo alemán, pero la importancia de los escritos en que lo comenta fue, para los jóvenes de entonces, sin duda alguna grande.

En la difícil coyuntura de aquellos años, con una serie de valores subvertidos, con un trauma profundo en la conciencia y tras experimentar sucesos cruentos, desga-

rradores, de huella imborrable, los jóvenes de entonces sólo de don Antonio Machado podíamos recibir esa lección y ese ejemplo. Otros presuntos maestros se perdían en el tiempo o en la distancia, otros se alejaban en la conducta. La guerra trastornó —ya digo— muchos valores. Machado se mantuvo vivo y beligerante, y fue su víctima. Téngase en cuenta que de las grandes figuras del 98 es casi sólo Machado quien había manifestado una actitud comprometida con las realidades de su tiempo. Sólo un libro como *Campos de Castilla* había incorporado a la poesía las preocupaciones sociales (aunque esto no suponga olvidar al Azorín de la *Andalucía Trágica*).

Machado asumió en sus escritos, prosa y verso, entre 1936 y 1939, aquellos mismos acontecimientos de los que acabábamos de salir. Desde la misma guerra —su mirador— dio a la luz un manojo de poemas que en modo alguno pueden considerarse ocasionales o de circunstancias, porque son, poética e ideológicamente, coherentes con su ejecutoria. Sus artículos —resucitando a Juan de Mairena— en «Hora de España» y en «La Vanguardia», nos acompañaban todos los días, conectaban con nuestro afán.

¿Cómo no iba a ejercer su magisterio sobre nosotros? ¿Quién hubiera podido hacerlo mejor? Su sentido temporalista de la poesía nos acercaba tanto al tiempo existencial que se abría ante nuestra angustia, cuanto al tiempo histórico que se abría ante nuestra circunstancia.

Como consecuencia, nos aplicamos a una poesía que ha sido llamada «poesía social», en cuya raíz estaban, como savia comunicante, aquellas dos proposiciones machadianas: «Quien no habla a un hombre no habla al hombre, quien no habla al hombre no habla a nadie». Y: «Un corazón solitario, no es un corazón».

Innecesario resulta —y también fuera de lugar— que yo subraye aquí, ahora, el valor y la importancia de aquella poesía que puede exhibir nombres a la altura de lo mejor de nuestro siglo español. Pero no me resisto a recoger la opinión de un crítico imparcial, como es José Olivio Jiménez. Y es ésta: La poesía social «era el único pulmón por donde entraba un poco del aire de la justicia y de la libertad que aquella enrarecida sociedad necesitaba para su salud moral».

Con Machado recuperamos para la poesía el *mensaje*. Frente a quienes niegan el mensaje, nosotros entendíamos que es algo consubstancial con la poesía verdadera. Nuevas técnicas han venido a explicar los códigos que rigen en el poema como algo exclusivo y fundamento de su eficacia. Mas para quienes aprendimos en el magisterio de Machado, la poesía no puede ser un código sin mensaje por la sencilla razón de que si lo fuese, nos dejaría fríos, y si algo no puede hacer la poesía es dejarnos fríos.

Volvíamos, pues, los ojos a Machado. Se nos acusó de parcializarlo. Pero no es parcializar detenerse más en aquello que nos afecta especialmente, en aquello que sentimos más cerca de nosotros. Esto creo que es lógico, porque, en realidad, no hay nunca influencias casuales. Lo que nos influye es lo que nos resulta afín. Se nos tildó de hacer de la obra de Machado una lectura interesada. ¡Naturalmente! ¿Es que alguien hace lecturas que no sean interesadas? El poeta al que leamos desinteresadamente podrá admirarnos, pero no importarnos. Porque *importar* quiere decir llevar consigo, y sólo aquello que nos cautiva, nos arrastra. Incluso se nos echó en

cara hacer una lectura política, lo que no deja de ser otra obviedad: en cierto sentido, también todas las lecturas son políticas, todas, inevitablemente, las pasamos, casi sin querer, por nuestra ideología, por nuestra manera de pensar, por nuestra forma de ver las cosas. No creo que leyeran de otro modo los lectores del siglo XVI a San Juan de la Cruz. Diferente cosa será que un razonamiento crítico nos proporcione frías deducciones o valoraciones asépticas. Pero esos son distanciamientos, no entregas plenas a la obra de arte que nos gana con su emoción.

Quizá hoy una estética más preocupada por valores lingüísticos y culturalistas proporcione una estimación diferente de Antonio Machado. Tal vez los poetas jóvenes no lo vean como nosotros. Puede que su influencia no pese como en la época a la que me he referido. Pero ése ya es otro tema, ajeno al que me ha traído hoy aquí. Cada generación elige sus maestros. Cada loco con su tema y cada lector con su poema.

LEOPOLDO DE LUIS

ANTONIO MACHADO Y LOS «POETAS FUTUROS» DE SU ANTOLOGÍA

En la clásica *Antología* de Gerardo Diego, de 1931, manifestaba Antonio Machado su distanciamiento estético respecto a los poetas del día, que eran los del 27. Y añadía entonces: «Muy de acuerdo, en cambio, con los poetas futuros de mi Antología, que daré a la estampa, cultivadores de una lírica otra vez inmergida en las "mesmas aguas de la vida"...»[1] En ese juego tan suyo de recrear apócrifamente el pasado, esos poetas futuros que allí prometía (y de los cuales en otros sitios de su obra nos dejó la nómina) habrían de ser 12 ó 14 y de pertenecer al siglo XIX. Mucho antes, en 1917, había suscrito el que Eugenio de Nora considera «su más cariñoso y conmovedor saludo». Eran estas palabras: «Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir cuando una tarea común apasione las almas»[2]. A Machado no le alcanzó el tiempo —su tiempo— para dar total entidad a esos poetas que ya había concebido, o que al menos había augurado. Pero sí les dio vida la misma historia factual: fueron aquellos que, desde aproximadamente 1936 y durante el ancho período que a la guerra civil siguió, todavía bajo sus consecuencias políticas y morales, hicieron de él, y tanto a partir de su obra como desde la rectitud y nobleza de su conducta pública, uno de los guías espirituales mayores en esos tiempos oscuros y difíciles.

A este tema he dedicado un libro —precisamente titulado *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra.* Publicado por las prensas de la universidad norteamericana de Nebraska, en 1983, ese volumen ha quedado prácticamente desconocido —vale decir que continúa casi inédito— para el público español y, aun más, para los lectores del resto de Europa. Por ello vuelvo ahora sobre él, como materia seminal de esta comunicación. Sin embargo, no para resumirlo literamente —tarea imposible— sino, favorecido ahora por los años que

[1] Antonio Machado, *Obras. Poesía y prosa.* Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Buenos Aires: Editorial Losada, 1964), p. 50.

[2] *Op. cit.*, p. 48.

distan de su redacción, para matizar afirmaciones allí contenidas y, en cierto modo, actualizar algunos de mis enfoques de entonces. Tal es el propósito de estas páginas.

Partía en mi estudio de un hecho que el conocimiento de la poesía española producida en ese amplio lapso de tiempo puede fácilmente corroborar. Aclaro, no obstante, que una lectura rápida de aquella frase de Machado que antes reproduje (cuando vaticinaba la época en que «una tarea común apasione las almas») podría hacer pensar hoy que esa tarea común la propiciaba sólo el dolor español ante unos años sombríos —los del franquismo— y la consecuente urgencia de esgrimir un noble gesto de crítica, censura y rebeldía. En efecto, por aquí se encauzó, con mayor relieve, la presencia de Antonio Machado, en particular del Machado cívico y comprometido, sobre un número nada escaso de escritores, los cultivadores de la poesía social. Mas afirmar esto, con tajante exclusividad, en estas fechas, contribuiría a mantener intacto algo que de hecho se produjo: la sucesiva fragmentación —a lo largo del período, y por razones históricas harto sabidas— de la imagen integral de Machado. Pero nos acercamos más a la verdad si, tratando de abarcar con nuestra mirada crítica toda la época, formulamos que la acción magisterial de Machado sobre la poesía de esa época se viabilizó desde las distintas y complementarias parcelas de su producción, en verso y prosa, y no de modo excluyente a partir de una sola de aquellas parcelas. Y esa acción, variada y matizada ya en su mismo centro de irradiación, se registró, *respectivamente,* sobre los distintos estratos cronológicos y estéticos que se sucedieron en el devenir histórico de la lírica de posguerra.

Y este adverbio, *respectivamente,* nos da la clave del modo en que se operó la presencia de Machado en las varias fases del período. Y a tal respecto es indispensable comenzar señalando que esa presencia magisterial, esa acción ejemplarizante, se hizo sentir, en general, siguiendo el mismo esquema dialéctico que en su obra se había dado (aun conscientes de no pretender atribuir a tal dialéctica, en el mismo Machado, un carácter absolutamente férreo e irreversible, como certeramente ha advertido José María Valverde[3]). Y así, con todas las precauciones y cautelas, pasemos a examinar, con alguna somera precisión, esa mutua relación entre la lección de Machado por un lado, y por el otro su discipulado ético y poético en la literatura española posbélica.

El itinerario partirá, naturalmente, del Machado inicial, el de *Galerías, Soledades, Otros poemas.* Cantaba allí, o mejor, rezaba allí, un lírico de orientación idealista, buscador todavía de las supuestas esencias últimas del hombre, y consecuentemente cultivador aún de la expresividad simbolista. Es el Machado intimista, que habrá de reaparecer incluso en algunos momentos posteriores e importantes de su trabajo poético. Hacia él será a quien miren muchos de los poetas del 36; y la lectura de ellos —señaladamente Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, José Luis Cano, Ildefonso Manuel Gil— lo acreditaría así.

Pero se dio también —en la personal trayectoria machadiana—, y no mucho después, un poeta a quien vemos luchar a brazo partido por salir de lo que él mismo

[3] Véase José María Valverde, *Antonio Machado.* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1975), especialmente pp. 223-230 y 260-263.

—o el último de sus heterónimos, Jorge Meneses— calificase de lujo abusivo del individualismo burgués, de la sentimentalidad romántica, de las aguas turbias del solipsismo simbolista. Es el Machado abierto al otro, a la historia, a la objetividad y la fraternidad —nortes o metas tan ardientemente defendidas por él en sus prosas teóricas de los años 20—. Este es el poeta (y el prosista afín) que habrán de airear, hacia los 50, los llamados «poetas sociales». Es aquella faceta de su doctrina y práctica poéticas cuyas resonancias no son nada difíciles de descubrir en Gabriel Celaya, Angela Figuera, Blas de Otero, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, Leopoldo de Luis, Ramón de Garciasol (aunque sea pertinente puntualizar que no es sólo este Machado, sino incluso el interiorizante y el trascendente, quien está muy vivo en la poesía de algunos de los recién nombrados)[4].

Hemos asistido, hasta aquí, a la documentación de un notorio proceso fragmentario: del Machado intimista al Machado solidario. Pero en esos mismos años, los del 50, nuevos jóvenes poetas se incorporarán a la vida literaria; y serán éstos quienes, sin desertar de su compromiso básico con la realidad, tratarán de rescatar la poesía del «formalismo temático» —y la etiqueta es de uno de ellos, José Angel Valente— en que lo social, convertido en tendencia, la había temporalmente recluido. No tanto en su escritura poética como en sus declaraciones y opiniones críticas respecto a Machado, les moverá el designio de devolver a éste su faz integral. Y se les verá así queriendo retribuirle lo que, en el entramado dialético que dibuja el todo de su obra, se había en verdad producido: la presencia del yo pero también del nosotros; la búsqueda de las esencias y la atención a los signos más urgentes de la existencia; la sentimentalidad y la historia. Figuras mayores en este feliz empeño reintegrador han sido Aurora de Albornoz, Angel González, Félix Grande, Manuel Mantero, el propio José Angel Valente. Pero también en la consecución de una palabra integral, de una poesía integral (cuestión ésta admirablemente dilucidada, en Machado, si bien desde una perspectiva algo distinta, por Pedro Cerezo Galán[5]), algunos de estos seguirán a aquél en su misma práctica del verso. Dicho de escueta manera: lograrán escribir desde la subjetividad pero en respuesta solidaria a la historia. Conviene aclarar: a la historia *colectiva,* pero de igual modo a la historia *personal* (ya sin distingos innecesarios entre una y otra a estas alturas del proceso que vamos trazando). Es el Machado que, de algún modo, está presente —ocasional pero también voluntariamente en ciertos casos— en ciertos momentos poéticos de los antes citados (señaladamente González, Grande, Valente) como también de Francisco Brines, Eladio Cabañero, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Sahagún y otros.

Las matizaciones autorrectificadoras a las que muy al inicio aludía, y que sobre el cuadro anterior quería esbozar para esta ocasión, habrán de quedar sólo en eso,

---

[4] Hay un caso notable de excepción entre los coetáneos de los ahora mencionados: el de José Hierro, en cuya poesía la presencia de Machado, cuando se produce, lo hace desde sus zonas más interiorizantes y aun misteriosas.

[5] Me refiero a su indispensable libro *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado* (Madrid: Gredos, 1975); en particular pp. 439-448.

en esbozo, por razones de tiempo. No puedo sino resumirlas así: impuesta sobre el esquema dialéctico, hasta aquí sucintamente delineado, observo ahora que se interpone, enriqueciéndolo, una distinta tensión, la cual compensa la rigidez teórica de la dialéctica con la fluencia de la continuidad, de los vasos comunicantes. No niego la sucesión tripartita que acabo de desglosar —un poeta intimista, un poeta de la Historia, un poeta integral—, pero creo que puede observársela también como atenuada en sus límites precisos. Me explico: sería posible nombrar poetas de una hornada que anticipan, o coinciden, con actitudes de la siguiente (todo ello, claro, respecto a Machado); o exactamente lo contrario: miembros de uno de esos estratos de la posguerra que parecieran ser sensibles también a la veta de aquél que de modo mayoritario interesara a los poetas inmediatamente anteriores. Y paso a dos muy rápidas ilustraciones, advirtiendo que sólo podré acceder a su mero anunciado.

Tendríamos, así, a Dionisio Ridruejo, poeta generalmente incluido en la nómina del 36, y seguidor en tantos textos suyos del Machado intimista. Pues bien, Ridruejo, en su poema «Todavía» tomará literalmente el «olmo seco» (del conocido poema machadiano) para hacer de ese olmo un símbolo de su dolor personal pero, conjugado a éste, del dolor de España; y símbolo también de la esperanza en un futuro posible de redención, todo lo cual estaba igualmente en la palabra del Maestro. Y tenemos, inversamente, a Blas de Otero, por lo común alineado en la tendencia social, quien en la «Canción cinco» (que es un muy sobrio canto a la soledad), de su libro *Que trata de España,* se valdrá de acentos y ritmos machadianos para corporizar vivencias y sentires de la más estricta subjetividad. Contemplamos así un cruzamiento de las disposiciones de los poetas de la posguerra en su acercamiento a Machado. Y ello nos permite notariar, complacidamente, que el camino hacia el poeta integral, hacia lo integral de su magisterio —en que habría de culminar el proceso visto en su totalidad— estaba muy desde el principio felizmente abonado. Y las ejemplificaciones podrían multiplicarse.

Voy a detenerme ahora, algo más, en dos autores y en respectivos poemas. Selecciono al primero de ambos debido a estas razones: la oportunidad del texto en sí, y porque de paso quisiera con ello rendir un modesto homenaje póstumo de recordación a un querido amigo y excepcional poeta, recién fallecido: Jaime Gil de Biedma (y a quien de viva voz —esto es, en nuestras conversaciones— le escuché algunas de las más penetrantes observaciones críticas sobre Machado y su vigencia de que puede dar cuenta mi memoria). El poema es el titulado «Apología y petición», de su libro *Moralidades* (1966). Y el punto de partida para aproximar este texto a Machado lo pueden proveer algunas ideas de Manuel Tuñón de Lara, en su libro *Antonio Machado, poeta del pueblo,* sobre lo que él considera el «despegue» o superación del 98 por parte del autor de *Campos de Castilla.* Aunque las tesis de este autor han conocido un serio y justo cuestionamiento crítico posterior, en ciertos aspectos de las mismas, lo que del final de la vida y la obra de Machado nos dice Tuñón de Lara ofrece una útil vía de acceso al centro ideológico del poema de Gil de Biedma. Contemplando la recta posición cívica y política asumida por aquél en los años difíciles de la República, y lo que al filo de los mismos escribiera, se pregunta el autor: «En resumen, ¿qué ha quedado del 98 crítico y regeneracionista,

elitista y escéptico? ¿Qué ha quedado del grupo generacional con su mitologización de un paisaje miserable e inmóvil, de una miseria que les parece eterna?»[6]. He aquí el resumen de una de las claves más avanzadas y definitivas en el Machado último; y conviene retener las palabras del breve pasaje transcrito de Tuñón de Lara: o sea, la negación, por Machado, de una miseria —de una pobreza— que pareciera consustancial, casi como entidad metafísica, al ser de España, a una pretensa realidad española inconmovible y eterna. Y escuchemos ahora unas cuantas estrofas de este poema, «Apología y petición», uno de los más rezumantes de conciencia cívica y de dolor ante la patria que Jaime Gil de Biedma escribiera. Y observemos su resistencia, como en Machado, a atribuir a sentencia del destino, a estado casi místico o mítico, lo que es sólo concreción de la historia y, por tanto, algo fraguado por el hombre pero también redimible por el hombre:

APOLOGIA Y PETICION

¿Y qué decir de nuestra madre España
este país de todos los demonios
en donde el mal gobierno, la pobreza
no son, sin más, pobreza y mal gobierno
sino un estado místico del hombre,
la absolución final de nuestra historia?

Nuestra famosa inmemorial pobreza,
cuyo origen se pierde en las historias
que dicen que no es culpa del gobierno
sino terrible maldición de España,
triste precio pagado a los demonios
con hambre y con trabajo de sus hombres.

Quiero creer que nuestro mal gobierno
es un vulgar negocio de los hombres
y no una metafísica, que España
debe y puede salir de su pobreza,
que es tiempo aún para cambiar la historia
antes que se la lleven los demonios.

Pido que España expulse a esos demonios
que la pobreza suba hasta el gobierno
que sea el hombre el dueño de su historia.

[6] Manuel Tuñón de Lara, *Antonio Machado, poeta del pueblo*. 2.ª ed. (Barcelona: Editorial Laia, 1975), p. 355.

Que sea el hombre dueño de su historia, dice el último verso de Gil de Biedma. Que se corrija esa historia, que se enderece al cabo lo torcido por una historia funesta. ¿Y no iba por aquí, en su cifra más adensada de futuro, el corazón del proyecto ideológico —intelectual, social y político— de Antonio Machado?

El otro poeta que quisiera convocar en este momento, y a efectos ilustrativos, es Francisco Brines, perteneciente a la misma hornada de Gil de Biedma. Pero su acercamiento posible a Machado tendría que ser propiciado, ahora, desde un ángulo distinto y complementario al caso anterior —quiero decir, desde una veta de poesía intimista y de índole meditativa. Bastaría con recordar cómo el protagonista objetivador de los «Poemas de la vida vieja», sección inicial del primer libro de Brines —*Las brasas* (1960)— es un hombre que, ya en su vejez, y cansado y solo, rememora y reflexiona con nostálgico talante la inutilidad de su existencia. Y pareciera que ese protagonista fuese la réplica, desarrollada y matizada, de aquel hombre *solo, cansado, pensativo y viejo* que ya aparecía en *Campos de Castilla* bajo diversas versiones textuales. Y en una pieza posterior de Brines, «Otro vivir», —de *Palabras a la oscuridad* (1966)—, se alza un sujeto poético (y gloso casi literalmente el pasaje) que con lentitud va meditando sus recuerdos sobre el fondo de la superficie blanca de los muros y la vigilancia de un ciprés. Y a nivel textual ello pudiera recibirse, otra vez, como una paráfrasis de aquel verso —*el muro blanco y el ciprés erguido*— que cierra un inolvidable soneto machadiano.

Sin embargo, quiero hacer particular énfasis en dos finales de poemas, uno de Machado y otro de Brines, donde cabe apurar aún más la aproximación. Los últimos versos de «Muerte de Abel Martín», de Antonio Machado, dicen así:

> Ciego, pidió la luz que no veía.
> Luego llevó, sereno,
> el limpio vaso, hasta su boca fría,
> de pura sombra —¡oh pura sombra!— lleno.

Machado alude a la nada aun simbólicamente, en términos de *sombra,* pura y rebosante. En el poema «Métodos de conocimiento», que Francisco Brines incluye en su libro *Aún no* (1971), su nihilismo más radical no teme a la directa invocación nominal de la nada, aunque se le impone necesariamente la misma imagen simbólica de la *sombra,* y ni escatima su admiración hacia quien a ella se encamina voluntariamente. La relación de ambos finales de poemas —en intuición y, aquí, aun en modalidad léxica— es evidente. El hablante poemático, que ha asistido a una fantasmagórica reunión, concluye así el texto de Brines:

> Fijé mis ojos lúcidos
> en quien supo escoger con tino más certero:
> aquel que en un rincón, dando a todos la espalda,
> llevó a sus frescos labios
> una taza de barro con veneno.
> Y brindando a la nada
> se apresuró en las sombras.

La proximidad de las dos escenas narradas, como clausura de ambas composiciones, es, para mí, realmente sobrecogedora.

En todo lo anterior, dentro de mi exposición, se han tenido que adelantar y aun repetir dos términos, dos palabras: *fragmentación* y *reintegración.* Con ello he querido hacer ver cómo la imagen de Machado, y por ende su magisterio, se vieron sometidos a una parcialización sucesiva, condicionada por la historia. Y cómo, al final del dialéctico proceso, se alcanzó afortunadamente la reconstrucción de su rostro verdadero por total. En apoyo de lo aquí expresado, tan sucintamente, quiero traer el testimonio crítico de tres poetas de la posguerra. Y me alegra poder hacerlo reuniendo a miembros de distintos espacios cronológicos, y por tanto de fechas de nacimiento temporalmente distanciadas. El primero de esos testimonios, por proceder del de mayor edad, es de Leopoldo de Luis, y ocurre en su libro *Antonio Machado, ejemplo y lección* (1975). Al fijar los puntos cardinales desde donde esa ejemplaridad suya se ejerció, el autor acierta a resumirlos así: «Lección de acendramiento lírico, de objetivación desde la subjetividad, de gravedad, de sinceridad, de calidad poética»[7]. No sería fácil añadir otras nociones calificativas, por generales que parezcan, a las más resistentes proyecciones machadianas. Leopoldo de Luis nació en 1918.

El segundo comentario, a este respecto, es de Félix Grande, poeta aquí desdoblado en intérprete de Machado. Grande observa, en la poesía española de posguerra, una dicotomía que califica de «ambiciosa y pueril», y a la cual en cierto modo nos hemos referido: «el "yo" debía ser expulsado; el "otro" debía cubrir todo el campo de actividad poética». Ante ello, sigue afirmando, «Machado viene a poner un poco de orden en ese caos». Y basándose en un significativo pasaje suyo de *Los complementarios,* donde se propone la integración del *yo* y el *tú* en el *nosotros,* concluye: «Con esa negativa a escamotear uno de los campos del vaivén de la existencia, Machado no proporciona una solución para el estado exasperado de la poesía española; le proporciona algo mejor: un arma. Un arma que es reflexión, exigencia, serenidad»[8]. 1937 es el año de nacimiento de Félix Grande.

Y paso finalmente a uno de los más reconocidos entre los jóvenes poetas del día, Luis García Montero. Nacido a la vida literaria bajo un lema machadiano —el de la «nueva sentimentalidad»—, García Montero es autor de sugestivo y recientísimo ensayo, «Lectura y sueño de Antonio Machado»[9]. Enfrentado a las nociones de «sentimentalidad» y de «historia», por lo común presentadas como opuestas y antitéticas en Machado, este joven poeta y crítico esboza una forma de síntesis machadiana más totalizadora, más integradora. Para él, la lección sustancial y entrañable de Machado residiría en habernos demostrado que en la sentimentalidad entra la historia, que los sentimientos no son entidades metafísicas o esenciales (y por esenciales, supuestamente inmutables y eternas), sino en rigor existenciales:

---

[7] Leopoldo de Luis, *Antonio Machado, ejemplo y lección.* (Madrid: Sociedad General de Librería, 1975), p. 7.

[8] Félix Grande, *Apuntes sobre poesía española de posguerra.* (Madrid: Taurus, 1970), p. 52.

[9] Publicado en la revista *La fábrica del Sur.* (Granada, España), Núm. 1 (diciembre 1989), pp. 20-23.

son respuestas cordiales del yo a los estímulos históricos, por definición cambiantes y diversos. En suma: una revaloración conjunta, indivisible y por ello integradora, de la sentimentalidad y la historia. Luis García Montero nació en 1958.

Tres poetas, tres promociones. Y una misma e imperativa convicción: la necesidad de devolver a la palabra de Antonio Machado su verdad *total,* alcanzable únicamente por la interacción contrastada de sus matices y modulaciones. Sólo así podrá seguir cumpliendo el destino que le fue confiado: ofrecernos a todos una integral compañía, ética y espiritual, siempre luminosa e indispensable.

Y no sólo para sus lectores profesionales o especializados. También Antonio Machado es, no sólo *un poeta del pueblo,* como ha querido Manuel Tuñón de Lara, sino algo de mayor virtualidad y alcance: *un poeta para el pueblo.* Me lo sugería un colega cercano, el escritor y profesor Dionisio Cañas, y me hablaba de esta posibilidad como resultado de unas recientes conversaciones con algunos amigos comunes. Me contaba Cañas una experiencia, ocurrida el pasado mes de enero: la visita, por él, a una humilde taberna madrileña, una de esas pintorescas tabernas genuinamente populares que tanto encanto dan a la capital de España. Toda ella estaba decorada con fotografías de Machado; y su dueño, y único dependiente, preguntado por la causa de tan insólita decoración, le respondió a mi asombrado amigo con una apologética valoración de Machado como el hombre de mayor bondad y, para él, el más grande poeta español de todos los tiempos.

A esa anécdota puedo añadir otra, de la cual no soy protagonista sino testigo veraz y emocionado. Recorría yo los campos de la República Dominicana, también el mismo mes de enero de este año, acompañado incidentalmente, pues no sé conducir, por un chófer de aquella Isla: era un joven mulato, hijo de un blanco criollo y una negra dominicana. Interesado en mi profesión, mi avispado y ocasional compañero me hizo caer en el tema de esta invitación a Turín y, naturalmente, surgió el nombre de Antonio Machado. Para mi sorpresa, y sin aviso, me lanzó —no encuentro otra palabra— el breve romance *Caminante, son tus huellas...* y la primera tirada de *Campos de Soria.* Todo ello, sin el menor tropiezo, como si cantara uno de esos sabrosos merengues de su tierra. Aquel mulato amigo, interrogado por mí, aclaró que nunca había escuchado a Joan Manuel Serrat. Había sido su padre, natural de la Isla pero hijo de exiliados españoles, quien le había introducido a Machado.

Y a todos nos debe proporcionar alegría que en el corazón unánime y humilde del pueblo, nuestro poeta tenga, o vaya alcanzando, un lugar de honor. Porque allí tienen natural cabida el yo esencial y el tú fundamental, el nosotros y el todos; vale decir, las ideas cordiales y los universales del sentimiento que, por modo igualmente natural, encontraron generosa acogida en el espíritu clarividente, pero también humilde, de Antonio Machado. Y lo califico de humilde porque su única jactancia, si es que cabe así calificarla, fue aquella hermosa satisfacción suya (expresada también en 1917) de «haber trabajado con sincero amor para futuras y más robustas primaveras»[10]. Y en esa semilla de futuridad reside el sentido último de su magisterio,

---

[10] Machado, *Obras,* p. 46.

ejercido con mayor vigor —a mi entender— después de su muerte que durante su vida. La historia de la conciencia cívica española de la posguerra, y de la poesía escrita en ese período, así lo confirman. Lo único de lamentar es que el duro signo de los tiempos impidiese que los frutos de aquella semilla no lograran ser tan robustamente primaverales como en su buena fe Machado augurase.

JOSE OLIVIO JIMENEZ

MACHADO ABANDONADO: RAZON PRÁCTICA Y RAZÓN TEÓRICA

1. El abandono momentáneo de Machado fue algo característico de los que estrenábamos adolescencia entre fines de los 50 y mediados de los 60. No me atrevería a dar las razones, pero sí a insinuar algunos índices de la trama de nuestras primeras lecturas machadianas —lo que implicaría su posterior abandono. Machado había sido demasiado popular, demasiado claro, demasiado fácil. Abandonar la habitación de nuestra primera adolescencia, su amueblamiento más o menos torpe o dudoso, implicaba obviamente abandonar a la vez las lecturas que lo habitaban, al abordar ahora una nueva construcción del yo: más propio y más autónomo, se suponía.

Esto implicaría evidentemente una especie de teoría de la lectura, oscilando entre el genetismo de Piaget, lo imaginario de Bachelard y el alegorismo deconstructivo de Paul de Man o Derrida. La primera imagen de lectura cuasi infantil, que acabo de describir, ¿cómo trasladarla a la conceptualización, aún mínima, de la primera fractura del abandono machadiano: abandonar a Machado al alcanzar un yo al final de una adolescencia ya supuestamente «consciente»? Es obvio que la lectura es siempre la *respuesta* a una *respuesta.* La pregunta —el enigma— que obliga al escritor a desafiar la blancura de la página (o de la memoria) no se borra jamás en la implícita respuesta que el poema es: la pregunta originaria está inscrita en la respuesta misma del poema, inseparable de su objetividad (de ahí que el poema/respuesta resulte siempre contradictorio: el sonido de la pregunta básica sigue latiendo en la respuesta que supone el poema: jamás el escritor logra resolver un problema, sino que arrastra su propio enigma en el desarrollo de la página).

De algún modo similar el lector pregunta a la pregunta que el escritor había planteado en su poema, no a la respuesta. Borges recuerda en este sentido una afirmación espeluznante de Coleridge: si sueñas que estás en el Paraíso y alguien en tu caminar te regala una flor, y al despertar encuentras en la cama esa misma flor... *¿entonces, qué?* Que la poesía —su lectura, o su escritura— sea una especie de sueño (ideológicamente inconsciente) sólo significa que su estructura es *real:* tan real es la flor del paraíso como la flor de la cama. Keats añadía, a propósito del sueño por excelencia de Coleridge, el *Kublai Khan,* que quien fuera capaz de analizar ese

poema sería capaz de destejer el *arco iris*. Sólo que en verdad el hecho de leer (o analizar) ¿supondría sin más el proceso de *destejer*? Creo que no. Creo que en nuestra primera identificación con Machado actuó sobre todo lo que podríamos llamar un *primado de la «razón práctica»*. No sólo en el sentido de la *Biblioteca (o la atmósfera) familiar* —a la que acabamos de aludir— sino sobre todo en el planteamiento decisivo de *la Escuela*. Al hablar de nuestra —imposible— recuperación del pasado, los profesores de literatura, como los propios escritores, solemos olvidarnos no sólo de la estructura del paradigma familiar —o social— «in genere», sino a la vez de su interacción con la estructura no menos paradigmática de la Norma Literaria (de la Norma Moral/Estética: lo que es bueno y lo que es bello) tal como esa Norma está inscrita en la estructura Escolar (desde el Bachiller a la Universidad). Y sus textos: de los Manuales a la Cien (o Mil) mejores poesías en lengua castellana. Pero la infraestructura de la Norma es más profunda. Las horas de Escuela establecen una *dicotomía* básica: la escuela es el trabajo; el recreo, y sobre todo las vacaciones, son la vida. La poesía que se ha aprendido en la escuela quizás se rechaza instintivamente; pero su *humus* se reconstruye como «vida» en las vacaciones, o en las horas fuera del encierro. Ahí, en esas vacaciones, del tipo que sean, el niño, o el primer adolescente, reconstruye (a partir del *humus*) su propia poesía en relación a su propio yo (o su primera manera de legitimarse como yo en el espejo de una cierta poesía). A escondidas, entre paréntesis, como «vicio solitario» casi (como dijo J.G.B.), de algún modo la lectura poética «propia», al realizarse separada del ghetto escolar (pero a partir del ghetto) se convierte en ghetto ella misma: no por nada a partir de ahí la construcción poética (su lectura y su escritura) seguirá siendo siempre entre nosotros minoritaria y oculta. Como torpes rabinos del ghetto de Varsovia o de Praga, como el Spinoza tallador de diamantes tras su expulsión cristiana y judía, así nosotros, lectores de poesía. Espejos de nuestro propio aislamiento dentro de un mundo en que nos sentíamos aislados. Ahí quizás nuestra primera identificación con Machado en el interior de nuestro primer ghetto: su poesía moral daba sentido (?) a nuestras primeras actitudes de cazadores de corazón solitario...

2. Es indudable: esa división *Escuela/Mundo* (o Familia/Ha-bitación privada) es de algún modo un reflejo de la división *Cuerpo/Espíritu* establecida como ideología inconsciente a partir del XVI (el increíble aserto de Descartes: «pienso» *luego* «soy»). El «luego» (*ergo*) establece una especie de distancia, aunque magmática, entre ambos términos. Eso está claro: pero la diferencia real, lo abismalmente no dicho, se establece así entre Cuerpo y Espíritu. Es la puesta en cuestión del problema crucial del feudalismo: la Encarnación. La afirmación cartesiana, como todas las renacentistas, niega la encarnadura vital del cielo en la tierra, niega el cuerpo divino en el pan y el vino, el reflejo divino en la realidad que legitima al rey o a los nobles, incluso a la corporeidad encarnada de la Iglesia. La dicotomía abisal Cuerpo/Espíritu se prolongará obviamente en todas las sociedades burguesas hasta nuestros días (será la clave de la *secularización moderna* frente a la *sacralización feudal*), con una consecuencia educativa (o familiar/social) y de lectura decisiva: la escuela secular y la familia (la sociedad laica) existen para convertirnos en *sujetos*

de conocimiento: id est, sujetos de la construcción del propio yo, y, en este caso, tanto de la *escritura* como de la *lectura* poéticas, entendidas ambas figuras (el escritor, el lector) como sujetos de conocimiento de sí mismos a través del texto. Con lo cual, en el fondo, el texto desaparece. De ahí, por ejemplo, la inevitable tendencia a considerar el poema como mera forma vacua o delicuescente (o en realidad simple proyección del lector o expresión traductora del escritor). Y de ahí también que una crítica, por ejemplo, a la «res extensa» cartesiana (id est, a algo así como lo que supondría un índice de realidad objetiva fuera del sujeto) implique increíblemente no sólo una actitud poética sino incluso política: la res extensa podría significar tanto el materialismo como el compromiso político. Esto se ha señalado ya demasiadas veces (por ejemplo Deleuze o Sweezy y Baran). Sólo que aquí es verdad que latía una cuestión ideológica decisiva en nuestra situación española de fines de los 50 y mediados de los 60. No sólo la escuela (y la familia social) nos creaban para construirnos como *sujetos de conocimiento,* sino que nos creaban como sujetos del conocimiento *y de la fe.*

3. Fue en efecto aquí, a principios de los 60, cuando ocurrió algo así como el *tachado* de este segundo presupuesto: el de la fe. Claro que seguíamos siendo sujetos supuestos del conocimiento, pero, al borrar el ser sujetos de la fe, borramos también la poesía como moral abstracta, jacobina, su inversión laica: los sujetos del conocimiento nos negábamos a ser sujetos de la fe, aunque fuera de la moral humanística. El laicismo jacobino de Machado parecía venirse abajo, el primero, como luego se irían viniendo abajo todos los otros jacobinismos sociales... No podíamos negar (era demasiado inconsciente y demasiado fuerte) que nos habían construido como sujetos del conocimiento, pero sí tachamos el segundo presupuesto: ser sujetos de la fe. Y en este sentido borramos la poesía moral, incluida por supuesto, como acabamos de indicar, la que nos había parecido su ejemplo máximo: la poesía de Antonio Machado. Nos creíamos demasiado libres como para admitir lecciones. Así creamos otros dos tipos distintos de lectura moral: la estética laica existencialista y/o política (donde sin embargo el protagonista era siempre nuestro propio yo) y la llamada estética decadentista o veneciana. Desde Kant a Verlaine y desde Darío a Juan Ramón (o Eliot y Brecht y Kavafis) estaba claro que la Estética/Etica (la poesía y la vida) implicaban una sutura irreversible, pese a todos los esfuerzos por tangenciarlas. Sólo que la imagen definitiva radicaba en otra parte: quien en realidad suturaba tales dicotomías era nuestro increíble *yo* omnipresente: no la imaginación, sino nuestro *yo* al poder. Se sabe: la música on the road y la estética vietnandestructiva... (He visto a los mejores cerebros de mi generación destruidos por la locura...). Así podríamos establecer la siguiente filiación histórica: si en nuestra primera etapa adolescente de adhesión a Machado había primado (al margen obviamente de cualquier opción política, que desconocíamos, igual que la poética) había primado, digo, la presión de la *Razón Práctica* (la construcción del yo), en la etapa subsiguiente (la de principios y mediados de los 60), esto es, en el «abandono de Machado» actuó ante todo, y por paradójico que pueda parecer, el primado de la *Razón Teórica:* no sólo por la moral estética (nuestro inconsciente poético estaba demasiado alejado del didactismo jacobino machadiano, de su retórica

excesivamente —al parecer— fácil y populista) sino sobre todo por nuestro teoricismo no menos excesivo: parecíamos exigir «otra cosa» a la escritura: la destrucción de aquel yo originario. Un cambio de piel que ya no tenía nada que ver con el neokantismo pegajoso y el krausismo romanceril y casi elegíaco del propio Machado. De algún modo el ludismo vitalista y la poética abstracta o sensual se imponían. De ahí en cierto modo el *Machado abandonado* de los jóvenes de entonces. La lectura de Machado se traducía desde signos cuya clave parecía no identificarse ni con el logicismo neoempirista ni con la explosión de vida de los beats —o la niebla veneciana de los decadentes. Paradoja de nuevo: presentado como el paradigma libre de nuestra construcción como sujetos del conocimiento, la poética machadiana, parecía ahora, de modo increíble, robarnos nuestra propia trituración del viejo yo: lo encontrábamos antiguo.

¿Leer o ser leído?

La cuestión básica radicaba en el hecho crucial de que nadie entonces pusiera en duda —ni se siga poniendo en duda hoy— la peor de todas las trampas: id est, la noción misma de sujeto del conocimiento.

De esto se resintió todo nuestro mundo y sus contradicciones. Y en consecuencia la cuestión machadiana. Mas *sin embargo, ay, sin embargo (hay siempre un ascua de oro/en su incendio de teatro).* Quiero decir que es obvio que los escritores que luego llamaríamos nuestros maestros de la generación del 50 (?) seguían esgrimiendo aún a Machado, incluso esquinadamente, no sólo como símbolo de la palabra en libertad, sino incluso como signo de un cierto tipo decisivo de «qué-hacer» poético. ¿Qué hacer con la palabra? Fue el viaje a Colliure y la colección Colliure de poesía, incluido el mejor de sus títulos (un título —y no ya un libro— puede ser la cifra de una época), por supuesto este de Angel González: *Sin esperanza, con convencimiento.* (Sin olvidar el apaleamiento de los convocados en Baeza junto al busto de Pablo Serrano). Pero es evidente también: tras la explosión laminante del 68 y sus difusas secuelas, en mil vértices, volvimos a reencontrarnos con Machado (también, en el mismo saco, con su hermano y con Juan Ramón). Quizás la reconstrucción del yo (del sujeto de conocimiento como espejo de la realidad) tenía que realizarse ahora a través de un proceso cierto de pacificación. Sin olvidar la oscura posibilidad de una ruptura total. Quiero decir que todo lo indicado hasta ahora acaso pueda resumirse en una explicación nítida: la vagamente expresada por Sartre en *Les Mots.* Esto es: el sujeto del conocimiento cuando es joven —o bastante joven— en realidad *no lee* sino que *es leído por.* Quizás también por eso, y mucho más por lo anotado en el apartado anterior, todos los textos que he escrito sobre Machado pueden condensarse en uno que fui reelaborando y reescribiendo durante años (*Machado espejo de la realidad española,* que ahora forma parte de mi libro *La Norma Literaria*). Sencillamente una operación de desbroce: no sólo desguazar la imagen del *sujeto de conocimiento,* sino desentrañar a la vez las diversas lecturas (¡siempre el problema de la *lectura*!) a través de las cuales se nos había situado a Machado. Y, a partir de

ahí, tratar de plantear en fin, al margen de mitos y signos preestablecidos, la propia *objetividad* del texto machadiano. Y su significado real de *palabra en el tiempo.* E. M. Forster, el preciso autor de *Pasaje a la India,* acaso no fuera tan válido en su actitud teórica, pero señaló algo clave en este sentido: la distinción entre el tiempo del reloj y el tiempo del relato. Dice: *El rey murió. Y luego la reina murió de pena.* La primera parte de la frase sería informacional (?). El *luego* implicaría el tiempo. Finalmente *de pena* supondría la posibilidad del relato. Este paralelismo entre *el tiempo del reloj* y *el tiempo del relato* convocan de una manera inapelable el modo poético del *tiempo histórico* de Machado: «el vano ayer engendrará un mañana/vacío, y por ventura pasajero...». Esto es: era tal realidad del tiempo histórico, su percepción directa, lo que inesperadamente volvía a convertir para nosotros en inigualable la poesía de Machado. De nuevo coincidíamos, precisamente en la interrogación del hueco presente. ¿En que presente histórico vivíamos? Si la historia es siempre presente real ¿cómo escribir —como leer— *históricamente* desde un presente barrado, no ya entre paréntesis —Husserl— sino como hueco en sí mismo? Así, desde la perplejidad del hueco, resultaba posible volver a leer a Machado, volver a reconciliarse con él. Incluso con un cierto distanciamiento en la lectura. A través de Flaubert, por ejemplo, muriéndose, y en su última obsesión, en su agonía, leyéndose a sí mismo para escupir: «y que esa ramera, la Bovary, vaya a seguir viviendo después que yo...». Que aquel vacío histórico siguiera existiendo después de todos nosotros, a través de todas nuestras luchas y todo nuestro lodo, podría haber simbolizado también el epitafio definitivo de Machado, pero en realidad significó nuestro reencuentro. Su epitafio real fue más bello —y acaso más trágico, como se sabe—. El regreso mortal al origen: «estos días azules y ese sol de la infancia». De ahí también la obviedad de que la literatura supuestamente *autista,* supuestamente en el ghetto (tal como se había planteado desde el *Formalismo* a la *Deshumanización;* tal como, en otros términos, se nos sigue planteando aún a nosotros) resultara para él, aun con cierta ingenuidad, un trago difícil a aceptar. De ahí también quizás —o sin duda— su pasión cervantina o sobre Shakespeare. El inevitable Shakespeare machadiano: por ejemplo cuando la reina Ana entrega al decisivamente villano rey Ricardo su memoria, su olvido: o sea, su propia vida. (Si la amnesia histórica tiende aquí su límite al extremo, ello implica sin duda que la literatura no puede olvidarse de que *nunca está sola en casa,* no puede olvidarse de su *historicidad radical:* la casa es siempre la calle). Cuesta mucho llenar *bien* una página en blanco, escribir *bien:* una práctica que exige una indudable porosidad mental («un corazón solitario/no es un corazón»). De ahí también, y no es paradójico, algo apenas señalado en Machado: su indudable orgullo de escritor. No se trata, por supuesto, del mismo orgullo de «escrivain» de Flaubert (¿por qué esa, la Bovary?), sino una especie de injerto —distanciado— en la comunidad histórica de los otros, de todos nosotros en *su* historia: «Y al cabo nada os debo/debéisme cuanto he escrito...» Y en efecto: seguirle leyendo induce a una especie de pago de aquella inevitable deuda. «L'eternité le change», escribió Mallarmé —se sabe— en el *Tombeau* dedicado a Poe. Sólo que la eternidad de Machado sólo puede ser cambiada a través de la propia lectura histórica de nuestra época y de la suya. Paradoja de nuevo: una historicidad que le

mantiene idéntico a sí mismo en la contradicción objetiva de sus textos: Machado sigue siendo el mismo y el otro.

Machado, nuestro lector del tiempo: Mi primera imagen (o últimas lecturas)

Y así ocurre, en efecto, en la textualidad machadiana: sobre todo en su proyecto final —valga el ejemplo como «últimas lecturas»— del *Discurso* de Ingreso en la Academia (ingreso que jamás solicitó, caso único, como se sabe, e impedido por la guerra). Las dos coordenadas ejes de tal proyecto machadiano se centran en un diagnóstico genial de la ideología inconsciente de la época. Por supuesto arranca de la conciencia obvia de vivir en el fin y el principio de una historia. Empapado en el modernismo (el noventayochismo) y el vanguardismo ético/estético de aquella etapa (cuyos residuos aún seguimos arrastrando), Machado podría haber corroborado (haber *leído* como inicio de construcción de su propio yo) aquel verso memorable de Apollinaire: *A la fin tu es las de ce monde ancien.* Sólo que la poética de Machado siempre estuvo cansada (*las*) de un mundo antiguo que parecía ininterrumpidamente sucesivo. Cada presente era ya antiguo, esto es, vacío, desvencijado. De ahí su historicidad desgarrada. Pero también —nueva paradoja— la necesidad de aferrarse a la consciencia de que esos años 20-30 estaban sin embargo preñados de la posibilidad de un mundo realmente nuevo, el comienzo efectivo de nuestra modernidad histórica, un tiempo donde en verdad el viejo mundo ya se arrastraba como en trance de desaparición. Incluso en sus símbolos más abstractos. Por ejemplo el símbolo de lo viejo que planea en ese proyecto de *Discurso de la Academia:* los años 20-30 (la modernidad hispana) habrían revelado, en efecto, el fin del romanticismo en sus dos caras: en la poesía y en la ciencia; o de otro modo: el fin del romanticismo lírico y el fin del positivismo científico. Y Machado traza en ambos casos una línea nítida: el subjetivismo kantiano (aun manteniendo ciertas dosis de objetividad) se habría desbordado en el XIX romántico hasta convertirse en solipsismo agónico, tanto en el poeta como en el laboratorio. Obviamente esto sería lo decisivo: la clarividencia machadiana al unificar, bajo todas las diferencias metodológicas reales, un mismo horizonte ideológico subyacente. Salvo que hay más matices, claro. Machado especifica, por ejemplo, cómo ese solipsismo romántico permanecía sin embargo contagiado (de alguna manera difusa) por una cierta *subjetividad vívida* (un matiz que Machado tratará de recuperar siempre como algo válido, tanto en sus prosas como en sus poesías; cfr. el ejemplo más conocido: la continua metáfora conceptual del ojo y la cosa a la que siempre aludimos: el ojo que es porque es visto o porque ve la cosa. Se sabe: la proyección intencional de Husserl: «El ojo que ves no es/ojo porque tú lo veas/es ojo porque te ve»). Ahora bien: el nuevo y ya drástico solipsismo del XX o bien se disolvería en lo meramente sicológico o bien se ennublaría en lo trascendental inasible: no es que este nuevo solipsismo carezca de alma, es que se proyecta vacuamente en la ilusión fantasmal del *alma pura.* De ahí las posturas, igualmente matizadas, de un cierto Apollinaire y especialmente de Guillén (y con ello la cita inevitable de la deshumanización de Ortega). Sólo que

inmerso en esa atmósfera de la *Fenomenología* de su tiempo, Machado no quiere perder la otra esquina fenomenológica, es decir, la humanizable o vivida: esa esquina que era la suya propia: el tiempo como vida vivida, la historia como sentimiento o razón temporal, etc. De ahí también, cómo no, las citas de Bergson. Y lo más sintomático aún: que sean Proust y Joyce los autores que Machado elige como ilustración de su lógica temporal en el discurso. Por un lado Proust en tanto que signo del fin del tiempo romántico (el fin del «tiempo sicológico» para Machado); y, por otro lado, Joyce en tanto que signo a su vez de una especie de comienzo estético, que supondría sin embargo un camino de salida (satánico por amoral, dice Machado citando a Curtius). Imposibilidad satánica, en fin, en ese tiempo circular de Joyce: y no obstante Machado ve alumbrarse otros caminos, casi una posibilidad de «epifanías»: la *racionalidad* y el *diálogo* (la *razón* unida a la *fraternidad sensible*) con dos índices obvios en la tradición modernista machadiana: índices como Platón y Cristo, en ese peculiar sentido humanístico/anárquico, revolucionario acaso, con que tales nombres habían solido ser utilizados en la época (no el Cristo de la cruz, sino el Cristo de la mar y del amor, etc.).

Conclusión final: Consolación de la poesía o de la lectura

Este básico Machado último (de sus últimos textos y mis últimas lecturas) el que se remite a Proust y a Joyce, no es, pues, ni más ni menos confuso que el de los textos de *Galerías* o de las primeras lecciones que me ofreció. Y está bien que sea así. O al menos tal confusión está implícita siempre en cualquier tipo de lectura machadiana. Pese a aquella limpidez demasiado aparente, demasiado obvia —humana, demasiado humana— que un día nos indujo a abandonarlo, curiosamente «casi» en nombre de Nietzsche. Confusión, o coherencia contradictoria. Sólo que esto es una tautología: ¿qué auténtico texto literario no es siempre contradictorio, como cualquier otra realidad? Así también mis últimas lecturas de Machado; y no sólo de su escritura anterior sino también de su radicalización última: podría referirme ahora al discurso ante la J.S.U., pero prefiero limitarme a la serie literaria, si es que eso existe. Así el amor *dentro del tiempo* (Guiomar), *fuera del tiempo* (en el proyecto de la Academia); así en la guerra (Valencia, Guiomar de nuevo, Líster, la incomparable elegía a Lorca: «Que el crimen fue en Granada, en su Granada...») y sobre todo en sus actitudes finales: en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, sus colaboraciones en la radical revista *Hora de España,* en la marxista *Octubre.* Misterioso y silencioso, después de Rubén, lo siguieron recordando —cada vez más demacrado, más enfermo, más *tiempo*— sus últimos conocedores republicanos: Dieste, Corpus Barga, Gil Albert, Bergamín... Y conjeturo que todas las lecturas posibles —ahora sí— se han recluido sin duda en torno a esos últimos signos decisivos: desde el silencio, Machado hacía tiempo que se habría comprometido sin embargo decisivamente con la *otredad;* ese «otro» plural que sería el pueblo y su causa; el otro que a la vez sería *sí-mismo* (Abel Martín, el inevitable Mairena). Apócrifos, dice él, y de nuevo habría mucho que delimitar ahí (siempre se recuerda la diferencia entre el apócrifo

—otredad objetiva— y el *heterónimo* —Pessoa sería el ejemplo básico, pero también Joan Oliver/Pere Quart en la poesía peninsular). *Heterónimo:* ¿miedo y/o escisión del yo? *Apócrifo:* Machado ¿lector de Machado? *¿No «se lee» a sí mismo Machado al «leer» a Mairena y al mostrar su lectura como ejemplo para la nuestra?*

He aquí, en fin, lo inesperado: nuestras primeras lecturas machadianas se nos transforman así, de algún modo inasible, pero sin duda fantástico, en la lectura que Machado, objetivamente, nos hace de sí mismo: para que lo leamos «como en un espejo». A través del tiempo —la historia— Machado se nos convierte en lo que realmente es: un lector/intérprete del tiempo. Quiero decir, de nuestra propia historia. Y eso sería también sin duda la clave de un auténtico «Tombeau» para Machado. A fin de cuentas, y de un modo u otro, también la poesía —y no sólo la filosofía— merece ofrecernos cuando menos, y si es posible separarlas, su propia consolación.

Esto es, la práctica de su escritura, o nuestra manera de leerla: acaso no fuera tan sencillo el lenguaje de «lo que pasa en la calle».

JUAN CARLOS RODRIGUEZ

EL MAGISTERIO DEL MITO

¿Qué ha ocurrido con un poeta como Antonio Machado cuyos versos, cualesquiera que fueren, podían convertirse en himno de comunión resistente dentro de un acto calificado de subversivo por la pasada dictadura?

Quizás algunos opinen que en esta mesa redonda sobre «El magisterio de Antonio Machado» el contenido de mi intervención no es el más pertinente, pero estoy convencido de que en la celebración de cualquier efemérides relativa a un poeta tan utilizado y manipulado como Antonio Machado, se debe reservar al menos un hueco donde tener la posibilidad de reflexionar críticamente sobre la significación social de su figura, sobre lo que representa aún para el hombre de hoy, sobre lo que para muchos ha sido y sigue siendo el verdadero magisterio del poeta de *Campos de Castilla.* Mis palabras, pues, estarán encaminadas a indagar en lo que se esconde bajo una admiración acrítica, muy generalizada todavía, hacia la persona de Antonio Machado, que puede falsear la lectura de su obra y enmascarar su verdadera razón histórica, si es esa razón la que nos interesa.

A la altura de estos momentos finales de la celebración del cincuentenario de su muerte podemos afirmar que el fenómeno de la veneración al hombre y al poeta ha vuelto a resurgir con fuerza desde un estado de latencia vivo y constante; las citas que iré intercalando en el texto son ejemplos significativos de ello y puras muestras de un discurso que a lo largo de los años se ha vuelto habitual entre la crítica machadiana. Adelanto que hay veces incluso en que se detecta correctamente el problema, pero se vuelve a la solución consabida de sumar biografía y poesía y considerar la obra como transparencia de una vida ejemplar: «No acierto a explicarme —escribe el prof. Pozuelo (1989)— por qué los españoles de hoy estamos homenajeando más una biografía y un talante que una obra... Somos capaces incluso de venerar en más alto grado lo uno que lo otro, siendo así que en Machado tamaña separación es un disparate... Siempre ha habido en los lectores de poesía un afán de correspondencia entre vida y obra que muy pocas veces se da pero que en Antonio Machado deviene emblemática. En la triunfante posmodernidad, cuando los lazos de tal correspondencia se desdibujan porque adquiere mayores dimensiones el hilo

del fingimiento y la máscara, nos resistimos a renunciar del todo a esa lección de autenticidad vital que su figura enseña».

Estas consideraciones se sitúan dentro de lo que desde hace algún tiempo trato de plantearme con una historia de los mitos poéticos del siglo XX, en un esfuerzo por conseguir desmontarlos como tales, de forma que se entienda que esa mitificación no desemboca en una lectura pura, evidente y objetiva del poeta sino en la que, como todas las posibles, sería una lectura no inocente, ideológica e interesada, que reduce a una *milagrosa* unidad lo que no es sino entramado real de contradicciones. Algún adelanto de estas reflexiones he ido dando en otros ámbitos, la última vez en la mesa redonda organizada en el Colegio de España de París, el 3 de noviembre de 1988. Parece que el tema interesó a juzgar por la utilización que se ha hecho de estas ideas en algún artículo sin indicar su procedencia.

Quiero dejar muy claras dos cuestiones: primero, que yo también me considero partícipe de esa lectura por aquellos años en que las condiciones de la vida española obligaban a una distorsión sistemática de la realidad y el nombre de Machado era utilizado como arma arrojadiza contra la dictadura; y segundo, que no pretendo que se olviden unos comportamientos humanos ejemplares, como si no hubieran existido, sino que la natural admiración que producen no se proyecte sobre la interpretación de su obra. Por eso, desde el más profundo respeto hacia las actitudes vitales del poeta de *Soledades* voy a hacer una serie de reflexiones a través de las cuales esbozaré el mecanismo mitificador que se esconde bajo una admiración indiscriminada o parcial hacia un hombre y un poeta, que como tantos otros hombres, sufrió a España hasta la muerte.

La pregunta de partida sería la siguiente: ¿cómo se produce y articula el mecanismo que ha dado como resultado la mitificación de Antonio Machado?

En primer lugar, desde una concepción individualista de la historia, en la que el sujeto es principio y centro explicativo, en Machado se ha buscado y se ha descubierto a un hombre, una existencia real, algo que todavía casi podemos tocar con las manos, que en verdad ha vivido, algo material que ha dirigido imperativa y plenamente su destino. No en vano muchos trabajos sobre el poeta sevillano van encabezados por esa frase que escribió en Madrid en agosto de 1936, puesta en boca de Juan de Mairena: «por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser hombre».

Así, se ha considerado que escribir sobre Machado no es escribir sobre cualquiera y ello, por tanto, entrañaría una grave responsabilidad, porque «se trata de uno de los casos de más perfecta compenetración de obra, hombre y tiempo... se trata de diversas dimensiones del vivir fundidas en una unidad: el hombre Antonio Machado» (Tuñón de Lara, 1967). Y en otro lugar se afirmaba: «¿Qué significa Machado para España?... fue un gran poeta... fue un pensador sin alharacas... Pero fue, *sobre todo,* un hombre bueno, que llevó su inteligente bondad —hecha de comprensión y renunciación— hasta el heroísmo personal; mantuvo siempre una actitud vital basada en la autenticidad consigo mismo, con la vida y con el mundo. Y, por todo ello, en la crisis más grave de la existencia española en lo que va de siglo XX, lo mejor de España se llamó Machado; y nostálgicamente, lo mejor de España sigue

todavía llamándose Machado» (Gil Novales, 1966). Aún el año pasado el profesor Díez de Revenga (1989) ha insistido en que «el signo más permanente de la poesía de Antonio Machado es el de la autenticidad... auténtico en sus comportamientos y auténtico en su poesía, desde el principio hasta el final... en estos poemas finales patéticos la autenticidad machadiana brilla con una luz mucho más fulgurante... y fue auténtico en su pensamiento... La autenticidad que ennobleció su vida... ennoblece hoy... toda su poesía». El mito se va perfilando; a la existencia real se unen fundamentalmente cualidades de bondad, comprensión, renunciación, autenticidad.

Es curioso que muchas de las claves de la mitificación de Antonio Machado se encuentren en su «autorretrato». Como sabemos, Machado se presenta ahí como más preocupado en ser hombre (*mano viril*) que en ser poeta; y si como hombre se considera *bueno,* como poeta se considera auténtico, porque su poesía es *voz* no *eco,* voz del *hombre* que siempre va con él; y a la bondad une la comprensión (su *verso brota de manantial sereno*), la *filantropía,* su amor al hombre, y, por otra parte, su renuncia es total, porque la muerte lo atrapará *ligero de equipaje* y completamente *desnudo,* como los hombres más puros: los de la mar. Precisamente sobre el poema «Retrato» Rafael Conte (1989) decía hace un año: «Es la virtud de la gran poesía de todos los tiempos: nos pone las palabras en la boca y ya no tenemos más remedio que seguir pronunciándolas sin parar... Su vida, serena y derramada, su sencillez, su increíble bondad, su alta moral y su excelsa ética civil se plasmaron en una poesía cuya exactitud, precisión y fácil comprensión rivalizan con una densidad expresiva casi milagrosa... expresión de nuestro inconsciente colectivo [que] forma parte de la entraña de España, pues su poesía se encarnó para siempre en la historia de su pueblo».

Pero para la configuración del mito no basta con que sea hombre y sea bueno; y es que en este caso es fundamentalmente importante su desaliño, su existencia gris, su moderada bohemia, su vida hasta cierto punto vulgar gastada en capitales y ciudades de provincias, una vida sin especiales estridencias y cumplida en un trabajo diario y normal, porque todo ello sitúa su existencia al alcance de todos, como algo que nos podemos tropezar por la calle y con lo que fácilmente nos identificamos. Tuñón (1967) escribió: «Machado y su obra han llegado a ser algo personal de cada uno, algo que se integra en nuestras emociones, nuestros pensamientos, nuestras escalas de valores»; y Juan Molina (1989) afirmaba hace unos meses: «Vivió el poeta una entrega sin límites a su entorno y huyó, tímido eterno, de los alborotos, de los saraos, de las fiestas en las que el ruido y el estar no le sirven para cosa diferente que distraerle, distorsionándole, de su quehacer, de su mundo, que no era otro que el mundo del hombre en justicia y en libertad».

Es el mito al alcance de todos, más todavía cuando para algunos Machado siempre afirmó su independencia, su no afiliaciónn a partido alguno, su no deber nada a nadie. De esta variante en la secuencia constructiva del mito han surgido las interpretaciones que han considerado su persona y su obra como paradigmas del diálogo: recordemos lo que va desde la revalorización de Machado («el poeta rescatado», de Dionisio Ridruejo, 1940) por parte de la revista *Escorial,* la revista falangista de la inmediata posguerra, hasta las advocaciones a Machado de la revista

Cuadernos para el Diálogo o las provenientes del cristianismo progresista cuando se relacionan textos del poeta con los de los papas recientes Juan XXIII o Pablo VI. Y se decía: «quizá el único personaje que ha enlazado en un común respeto a personas de ideologías muy diversas sea Machado, [que] constituye el ejemplo de verdadero diálogo en la España contemporánea» (A. C. Comín, 1966). Y el mismo Tuñón decía: «Precisamente, en la más rigurosa urgencia de nuestro tiempo, la del diálogo, se perfila la figura señera de don Antonio, que supo comprenderla con la sensibilidad de quienes van por delante de su tiempo». Es, pues, éste el Machado hombre, bueno, encarnación de una esencia unitaria, sujeto no dividido, que es capaz de unir espiritualmente aquello que sólo en el nivel de lo material permanecce escindido.

La otra variante de este punto de la secuencia está construida por la posición que, desde otro lugar ideológico, no comparte esa variante del Machado dialogante, ecléctico o aséptico, en cuanto que desde este lugar lo determinante en esa personalidad humana, bondadosa, cercana, de andar por casa, serían sus gotas de sangre jacobina, su constante compromiso histórico con una de las Españas en conflicto, su carácter crítico y progresista, sus últimos y definitivos compromisos, su lucha verbal en las tribunas-trincheras de una de las Españas de la guerra civil, su carácter representativo de esa esencia vagamente socialista heredada de la Institución Libre de Enseñanza y adicta a la personalidad de Pablo Iglesias, y finalmente su muerte en uno de los lados de la contienda, donde su existencia aparentemente vulgar se agiganta hasta la altura de los mártires; una muerte considerada como supremo acto de autenticidad, de verdad, de renuncia, magna configuración del héroe, antes oscuro, ahora iluminado, que sucumbe, que cae, pero sólo aparentemente, o provisionalmente, en cuanto que se considera que su espíritu se reencarnará vivamente en las nuevas generaciones de luchadores. Es la semilla a la que alude Emma Rodríguez (1989): «Y Antonio Machado es como la simiente, una simiente de la que resulta imposible calcular los frutos porque éstos se han multiplicado y reproducido saltando los límites del momento».

Y vistas las dos variantes, sigue la secuencia. Porque algo esencial falta en la aureola del mito y ello es su acción poética. Si como ser material fue sencillamente vulgar, como espíritu se revela como algo especial, elevado, intérprete de los dioses, sean los de arriba o los de abajo, visionario, espíritu que habla por unos o por otros, los dialogistas o los partidistas, el ser espiritualmente privilegiado, el vidente, el poseedor del más alto conocimiento intuitivo, en suma, el poeta.

Claro que fundamentalmente el mito Machado no nace de la obra, sino de la persona, no nace del Machado escritor, que queda subordinado al Machado hombre, cuya poesía, entendida siempre como maravillosa constatación de las virtudes del elegido, sería en última instancia accidente, puro reflejo o emanación, música puesta al servicio de la letra de su vida, música que, melodiosa y sentimentalmente, ritma un mensaje aleccionador. Es el contenido coronado con el envoltorio de la forma artística. Y es que lo importante en el mito Machado, desde el punto de vista de su génesis, es que tiene vida, en el sentido que proporciona un modelo a la conducta humana y confiere por eso mismo significación y valor a una existencia, ya se piense

en existencia no dividida o en existencia desarraigada (cfr. M. Eliade, 1968). Es decir, el mito en cuestión proporciona un modelo de comportamiento y fija la conducta del hombre tras dar una respuesta determinada a sus problemas; además el mito ofrece un sentido trascendente a la existencia, y de hecho, la pretensión de dar un sentido acrítico a la existencia es lo que caracteriza estrictamente al mito religioso (cfr. L. Paramio, 1971).

En efecto, he dicho «religioso». ¿Acaso Machado, a partir de su mitificación, no se ve aupado a una casi grotesca Gloria de Bernini materialista? ¿Es que no queda configurado una especie de santo laico, venerado en capillas más o menos progresistas? ¿Acaso ese Machado no ha surgido a partir de la misma conciencia mítica que ha producido el *Flos Sanctorum*?

Y ya está colocado Machado en el lugar de lo sagrado e intocable que hacen posible palabras como éstas de Martínez Sarrión (1989): «Las torpes pellas contra la inmensa estatura de Machado hace muchísimo tiempo que se secaron y desprendieron sin tocar una sola fibra de su altísima condición de poeta y de hombre... y cuando las minúsculas deposiciones lírico-metafísicas... de los sedicientes patricios... sean un chusco y prescindible episodio de las letras..., Antonio Machado, fallecido y sepulto en el exilio hace 50 años y fresco hoy en su obra como rosa de abril, no precisará ni de una aspirina en el agua para seguir conservando la lozanía». Palabras que contrastan agudamente con las de aquellos que, como Guillermo Carnero (1989), razonablemente han denunciado la utilización de Machado para condenas, negaciones y desprecios: «Machado sirvió para censurar al Modernismo, a la vanguardia y a la generación del 27, y ya en la postguerra, amparándose en la bandera de Machado, se pusieron en marcha las peores retóricas. Es un autor respetable, pero también responsable de las aberraciones que se cometieron en su nombre». Ya José A. Valente (1971) dio en el centro de la diana cuando apuntó que «las generaciones más jóvenes... olfatean a Machado con alguna desconfianza..., lo que tal vez recusen en Machado no sea Machado mismo, sino más bien sucesivas imágenes de éste que ellos ya no quieren llevar, y están en lo justo, en procesiones más o menos heredadas».

El mito, en fin, ya configurado empieza a actuar, y su cometido primordial consiste en encubrir, en no dejar ver que Machado es problema, no solución, que es pregunta, muchas preguntas, y no respuesta, más bien respuestas; que la obra de Machado está construida sobre una polifonía de voces, un espacio dialógico en el que se dan cita elementos heterogéneos, contrarios, contradictorios, que entran en colisión sincrónica en su obra; un conjunto complejo de elementos que no se pueden reducir a la unidad de una esencia que habla y actúa. Porque Machado es poeta del yo descentrado, desplazado, escindido, poeta de la alteridad, de la distancia, de la ironía, del heterónimo, máscara y disfraz, que simultáneamente propone la sutura de la herida social, la superación de la división, de la lucha de clases, por medio de la vuelta al yo-hombre esencial, que, encarnado en la expresión profunda de lo literario, restablece la perdida unidad del ser, buceando en el *volkgeist*. Machado, pues, nudo de contradicciones en lucha, que sólo pueden ser estudiadas y entendidas a la luz de su época, una época de crisis resuelta sólo problemáticamente, descentra-

damente, en la obra de quien era no un taumaturgo ni un demiurgo, sino un hombre, y un hombre, como diría Brecht, es eso, sólo un hombre. Esa es su servidumbre y ésta es su grandeza: «Vio Machado tan lejos y fue tan lejos que se dejó atrás a sí mismo» (Valente, 1971).

ANTONIO SANCHEZ TRIGUEROS

REFERENCIAS

CARNERO, Guillermo: Manifestaciones recogidas por Amalia Iglesias: «Hombre y poeta». *Diario 16,* suplemento *Culturas,* núm. 197, 18-2-1989, p. XIV.

COMIN, Alfonso Carlos: «Dos inspiradores del diálogo: Mounier y Machado». *Cuadernos para el Diálogo,* 38, nov. 1966, p. 26.

CONTE, Rafael: «La poesía se hace historia». *El País,* suplemento *Extra,* 22-2-1989, p. 2.

DIEZ DE REVENGA, F. Javier: «Un poeta auténtico». *Cuadernos Campus,* Univ. de Murcia, 1, marzo 1989, p. 3.

ELIADE, Mircea: *Mito y realidad.* Madrid, Guadarrama, 1968, p. 14.

GIL NOVALES, Alberto: *Antonio Machado.* Barcelona, Fontanella, 1966, p. 11.

MARTINEZ SARRION, Antonio: «Ni una aspirina para estar lozano». *El País,* suplemento *Extra,* 22-2-1989, p. 11.

MOLINA, Juan: «Un repique de campanas». Diario *Ya,* 18-2-1989. p. 29.

PARAMIO, Ludolfo: *Mito e ideología.* Madrid, Alberto Corazón, 1971, p. 35.

POZUELO YVANCOS, José María: «Cuando el poeta no es un fingidor». *Cuadernos Campus,* Univ. de Murcia, 1, marzo 1989, p. 7.

RIDRUEJO, Dionisio: «El poeta rescatado». *Escorial,* nov. 1940, p. 99.

RODRIGUEZ, Emma: «Primeras imágenes poéticas». Diario *Ya,* 18-2-1989, p. 30.

TUÑON DE LARA, Manuel: *Antonio Machado, poeta del pueblo.* Barcelona, Nova Terra, 1967, pp. 7-8 y 320.

VALENTE, José Angel: *Las palabras de la tribu.* Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 102-103 y 91.

SOBRE UN «APUNTE» DE JUAN DE MAIRENA

La política, señores —sigue hablando Mairena—, *es una actividad importantísima... Yo no os aconsejaré nunca el apoliticismo, sino, en último término, el desdeño de la política mala, que hacen trepadores o cucañistas, sin otro propósito que el de obtener ganancia y colocar parientes. Vosotros debéis hacer política, aunque otra cosa os digan los que pretenden hacerla sin vosotros, y, naturalmente, contra vosotros. Sólo me atrevo a aconsejaros que la hagáis a cara descubierta; en el peor caso con máscara política, sin disfraz de otra cosa; por ejemplo: de literatura, de filosofía, de religión. Porque de otro modo contribuiréis a degradar actividades tan excelentes, por lo menos, como la política, y enturbiar la política de tal suerte que ya no podamos nunca entendernos.*

Y a quien os eche en cara vuestros pocos años bien podéis responderle que la política no ha de ser, necesariamente, cosa de viejos. Hay movimientos políticos que tienen su punto de arranque en justificada rebelión de menores contra la inepcia de los sedicentes padres de la patria. Esta política, vista desde el barullo juvenil, puede parecer demasiado revolucionaria, siendo, en el fondo, perfectamente conservadora. Hasta las madres —¿hay algo más conservador que una madre?— pudieran aconsejarla con éstas o parecidas palabras: «Toma el volante, niño, porque estoy viendo que tu papá nos va a estrellar a todos —de una vez— en la cuneta del camino».

La cita fue larga, pero necesaria. Cuando Antonio Machado escribió este pasaje, en un momento cualquiera de aquellos años remotos de 1934 a 1936, tenía, de sus propias edades de hombre, bastante experiencia vivida y aprendida como para hablar de jóvenes y de viejos con una mezcla de escepticismo y de ilusión que podemos reconocer en esta página actualísima de Juan de Mairena. Sesenta años son más que suficientes para comenzar a entender ciertos mecanismos del mundo, incluso cuando se va fuera de sus ventajas y servidumbres, como es regla general entre los poetas, y lo fue, en particular, en este caso. Considérense, por otro lado, las circunstancias de la vida pública de la España de entonces —crisis económica, conflicto institucional, inestabilidad política, agitación social— y encontraremos definido el cuadro ideológico propicio a aquellas manifestaciones de enfado y desencanto de las cuales se dice que son característica de la vejez, pero que, no

raramente, expresan mucho más el profundo desconsuelo cívicamente experimentado, como para tener que asistir al derrumbamiento, no digo de los sueños ideales, pero sí de las simples esperanzas de una vida justa. En el horizonte de España se perfilaba el espectro de la guerra civil, Europa y el Mundo contaban las armas y los hombres.

A pesar de todo, Juan de Mairena quiere todavía presentarse como confiado ante nuestros ojos. Divide salomónicamente la política en buena y en mala política, y, condenando con severidad a los políticos de la política mala, que son, a su juicio, y no por coincidencia, los viejos, llama a los jóvenes para que se decidan a hacer la política buena, aquélla que, definitivamente, será —se supone— portadora de la salvación de la patria y de la felicidad de los ciudadanos. Es cierto que, siendo Juan de Mairena un irónico, no es mal consejo leerlo siempre dos veces, no ya para descubrir en sus palabras un segundo o un tercer sentido, sino para desentrañar las sutilezas del tono, entender las mudanzas de registro estilístico, seguir el diseño elocuente de la sonrisa. Sucede que, de improviso, la lectura de un texto como este provoca unas ganas irresistibles de preguntarse si Juan de Mairena creía, de hecho, en lo que acababa de escribir. No me refiero, claro está, al sarcasmo desdeñoso con el que trata a los oportunistas, aquéllos que, según él, hacen, o convierten, en mala la política —esos *trepadores o cucañistas* para los que el ejercicio político no va más allá de un medio para ganar dinero y colocar a parientes, con el pretexto de servicio público—, pero dudo de que Mairena no tuviera presente, reflexionando sobre estas cuestiones, la vida de su creador Antonio Machado, quien, cuando era joven, habría esperado, sin duda, del mundo mucho más y mejor, de lo que el mundo mismo, con la indomable fuerza de los hechos, ahora le estaba imponiendo. Treinta años después, les tocará a los jóvenes del 68, de un modo aparentemente revolucionario, negarse a aceptar y a repetir los caminos que les habían sido preparados por sus padres —esos mismos (hablo de generaciones, no de países o de pueblos) de los que Juan de Mairena, en su *apunte,* parecía esperar tantas y tan diferentes acciones—. Hoy, y no creo que haya exageración crítica en este juicio, padres e hijos de todo el mundo, unidos, están finalmente de acuerdo sobre los objetivos útiles de la política, en el plano de los aprovechamientos personales que ésta siempre facilitó, pero que actualmente exalta: *obtener ganancia y colocar a parientes.*

Aunque de comportamiento escéptico, desengañado por cinismo indulgente, filósofo de raigambre tal vez estoica (sin embargo, si lo sabemos leer, de natural ingenuo y sencillo), Juan de Mairena imaginaba que fuera posible hacer política a cara descubierta, o, si el político tuviera que usar alguna máscara, que fuera, precisamente, la máscara política. Ahora bien, nosotros lo sabemos, y me sorprende que él no lo supiera entonces, que nadie usa nunca su propia máscara, y que la política necesita, no sólo de una máscara, sino de todas, cambiando de cara, de figura y de ademanes conforme a las necesidades tácticas y estratégicas, y llegando incluso al punto de utilizar, en los casos reconocidamente geniales, más de un disfraz al mismo tiempo, lo que, como es obvio, no significa que se reconozca de igual manera en cada uno de ellos. La más elemental lección de la Historia está ahí para decirnos que la máscara fue mil veces religiosa, que en algunos casos se adornó con rasgos

filosóficos, y en estos tiempos modernos nuestros ya se va haciendo escandaloso ver con qué frecuencia la política se aprovecha de la literatura. Y no es preciso hablar del espectáculo y de la comunicación de masa: qué indignadas y sarcásticas páginas escribiría hoy Juan de Mairena, si pudiera ver cómo es utilizado, en la mayoría de los casos, ese poderoso medio de información y cultura que es, o debería de ser, en principio, la televisión.

Espero que no se vea en estas reflexiones, de esplícita tinta pesimista, el disolvente propósito de persuadir a la juventud a vivir de espaldas a la política. No comparto la filosofía de vida de un Ricardo Reis, el heterónimo de Fernando Pessoa a quien me atreví a dar una vida complementaria, y que un día escribió: *Sabio es aquel que se contenta con el espectáculo del mundo.* Muy al contrario. Lo que yo desearía, sí, es que esos jóvenes prometedores practicaran, cuando se hagan viejos, una política tan buena como la que Juan de Mairena parece dispuesto a esperar de ellos a partir del momento en que, todavía novísimos, y habiendo apartado del volante al padre senil e irresponsable, nos condujeran rectamente por el camino, llevando consigo nuestra gratitud infinita y el justificado orgullo de todas las madres del mundo. Ahora bien, asimismo sobre este punto parece haberse engañado Juan de Mairena: los jóvenes, hoy, conducen sus propios automóviles, generalmente en dirección a los mismos desastres.

(Sin embargo...)

No toméis, sin embargo, al pie de la letra lo que os digo. En general, los viejos sabemos, por viejos, muchas cosas que vosotros, por jóvenes, ignoráis. Y algunas de ellas —todo hay que decirlo— os convendría no aprenderlas nunca. Otras, sin embargo, etc., etcétera.

Al final, Juan de Mairena no se ilusionaba demasiado sobre el aprovechamiento que sus alumnos eran capaces de extraer de sus lecciones de Retórica y Poética que les iba propinando. Este segundo *apunte,* con su irónico remate —*etc., etcétera*— vuelve a poner en su lugar aquella saludable dosis de escepticismo que consiste en esperar que cada uno cumpla con su deber —ayer, hoy, mañana, en la juventud y en la vejez, hasta el fin—, para, entonces, hechar las cuentas, tener una idea más o menos clara acerca de lo que somos y de lo que vamos a hacer. En verdad, hay razones para pensar que Juan de Mairena, al contrario de lo que dice de sí mismo, o Antonio Machado dijo por él, fue el menos apócrifo de los profesores...

JOSE SARAMAGO

EL MAGISTERIO DE LA ESCRITURA: ESCRIBIR, CORREGIR, REESCRIBIR

Todo poeta es, antes que poeta, lector de poesía, y comienza a escribir imitando modelos, del mismo modo que un niño rompe a hablar porque imita sonidos, palabras y frases que oye a su alrededor. Poco a poco irá familiarizándose con distintas modalidades de habla y configurando la suya propia, que se verá afectada en distintos momentos por maneras lingüísticas ajenas. Pasado el tiempo, el adulto conservará en su lenguaje rasgos del lenguaje familiar, o caracteres fonéticos y léxicos propios del ámbito geográfico en que se educó. Y también el escritor conserva huellas, más o menos borrosas, de aquellos modelos que estimularon e impulsaron decididamente su quehacer, aunque su obra madura nada tenga que ver ya con ellos. Machado no es una excepción. Sabemos muy poco de sus lecturas poéticas de adolescente —las de Rubén Darío y Verlaine, tan a menudo citadas, son más bien tardías—, de aquellas que ofrecen unos primeros dechados que mueven a la imitación. Sin duda esas lecturas poco exploradas incluyen a los poetas románticos y a los posrománticos, y en ellas se mezclan Espronceda y Bécquer, Campoamor, Fernández Grilo y Villaespesa, entre otros, junto a diversas colecciones de cantos populares cuyos ecos tampoco han sido debidamente rastreados. El ascendiente de Villaespesa sobre el joven Machado es algo que habría que indagar con detenimiento, aunque en *Soledades* aparezca ya difuminado por el peso de otras lecturas más modernas y recientes. Pero Villaespesa, que poseía cualidades estimables de poeta, no tenía demasiado sentido autocrítico. Para él, escribir era solamente escribir a impulsos, a veces torrencialmente, sin reflexión posterior, sin apenas retoques, sin esa labor de lima y reescritura que convierte al esbozo en texto artístico. Sólo así pudo publicar más de medio centenar de libros de poesía, además de abundantes dramas y novelas. Aparentemente, Machado comulga con esta actitud. Todavía en 1917, en el prólogo a la edición de *Páginas escogidas* de Calleja, escribe:

> Es muy frecuente —casi la regla— que el poeta eche a perder su obra al corregirla. La explicación es fácil: se crea por intuiciones; se corrige por juicios, por relaciones entre conceptos. Los conceptos son de todos y se nos

imponen desde fuera en el lenguaje aprendido; las intuiciones son siempre nuestras. [...] Cuantas líneas enmendamos para fuera, son otras tantas deformaciones de lo íntimo, de lo original, de lo que brotó espontáneo en nosotros[1].

Pero lo cierto es que Machado había empezado muy pronto a corregir, a pesar de sus recelos, inducido por el ejemplo de Juan de Ramón Jiménez. De hecho, en una carta de 1913 al poeta de Moguer explica Machado:

> La composición que te envié sobre el libro de Azorín ha sido completamente *remaniée*. He suprimido en ella algunas notas de mal gusto, trozos más declamados que sentidos, y cuando se publique [...] no la conoceré yo mismo. Yo mismo me pregunto algunas veces ¿quién escribe muchas cosas que salen de mi pluma? Me declaro irresponsable de las tres cuartas partes de todo cuanto he hecho y de cuanto haga en lo sucesivo. En fin, la reflexión siempre añade algo cuando suprime, aunque otra cosa se piense[2].

Por si esto fuera poco, Machado solicita sugerencias de corrección a Juan Ramón Jiménez:

> Yo te enviaré el total en forma apta para la imprenta y de todo ello, luego puedes tú, según tu criterio —para mí insuperable— alterar el orden, corregir y suprimir lo innecesario. Contando con tu ayuda creo que saldrá el libro bastante decente. [...] Excuso decirte que estás autorizado para la corrección en todos sentidos, como para la tacha y supresión de cuanto a tu parecer sea indigno del libro[3].

Hay suficientes testimonios que acreditan que, si Machado no llegó tal vez a los extremos de Herrera o de Juan Ramón Jiménez en la revisión tenaz y siempre insatisfecha de sus composiciones, tampoco la aparente sencillez de su obra lo sitúa en la línea espontánea y descuidada de Villaespesa. Esta es una de las lecciones que, con mayor o menor provecho, han aprendido de Machado los poetas posteriores: que la sencillez, la ausencia de artificios llamativos y de metáforas intrincadas, la rima «pobre» eran factores perfectamente compatibles con el rigor constructivo, con el asedio al texto para captar y corregir sus más imperceptibles desajustes, incluso en los poemas de menor alcance. Existen, además, otras pruebas de que muy pronto el quehacer práctico de Machado entró en inevitable contradicción con sus postulados: los textos, muchos de los cuales nos han llegado en versiones distintas

---

[1] Edic. O. Macrì-G. Chiappini (Madrid, Espasa-Calpe, 1988), p. 1.591.

[2] Ed. cit., p. 1.522.

[3] Ed. cit., pp. 1.583 y 1.589. He tratado pormenorizadamente de todo este asunto en mi trabajo «Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado: relaciones y dependencias», en AA.VV., *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial de Cultura, 1981, pp. 211-230.

que atestiguan diversos momentos de elaboración. Ya Dámaso Alonso analizó algunas modificaciones que Machado efectuó en diversos poemas de la época de *Soledades*[4]. Pero poco más se ha hecho en este terreno[5], a pesar del interés que tiene siempre para el estudioso acercarse al taller de trabajo del poeta y reconstruir el proceso creador de la obra. Examinaremos a continuación algunas muestras del quehacer de Machado en busca de la forma definitiva del texto. Recordaremos en primer lugar un poema bien conocido, sobre cuyas correcciones esbozó Dámaso Alonso únicamente algunas observaciones superficiales[6], distintas de las que propondré aquí. Reproduzco el texto, de acuerdo con la versión canónica de *Soledades, galerías y otros poemas,* indicando a la derecha las variantes de la redacción primitiva, publicada en la revista *Ateneo* en 1906:

Una tarde parda y fría	
de invierno. Los colegiales	
estudian. Monotonía	aprenden
de lluvia tras los cristales.	de la lluvia en los c.
Es la clase. En un cartel	
se representa a Caín	
fugitivo, y muerto Abel	
junto a una mancha carmín.	
Con timbre sonoro y hueco	
truena el maestro, un anciano	habla
mal vestido, enjuto y seco,	
que lleva un libro en la mano.	que tiene
Y todo un coro infantil	
va cantando la lección:	
mil veces ciento, cien mil,	
mil veces mil, un millón.	
Una tarde parda y fría	
de invierno. Los colegiales	
estudian. Monotonía	estudian...
de la lluvia en los cristales.	de lluvia tras los c.

En la versión definitiva la lluvia, que al comienzo está simplemente más allá de los cristales, en el exterior, acaba golpeando «*en* los cristales». Su intensidad ha arreciado durante el transcurso del poema, a lo largo de ese tiempo lírico indeterminado que los versos recubren. Pero aún hay más que decir, porque las variantes

[4] «Poesías olvidadas de Antonio Machado», publicado originariamente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, 1949, y reproducido en el libro *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos[3], 1969, pp. 97-147, edición por la que cito.

[5] Aunque existen aportaciones excelentes, en la línea del artículo de G. Ribbans, «Sobre unas correcciones autógrafas de Antonio Machado» (*Insula*, 179, 1961, p. 13), del que interesa también su estudio sobre *Soledades* aparecido en *Hispanic Review*, XXX, 3, 1962, pp. 194-215.

[6] *Ob. cit.*, p. 144.

de la primera redondilla son solidarias. Existen dos nociones básicas en el poema: la monotonía —con su doble representación léxica— y el sema "sonoridad", presente en el «timbre» de la voz del maestro y en la «canción» aparentemente interminable que canta el «coro infantil». Estas dos nociones se verán fortalecidas merced a los cambios introducidos en la versión definitiva. La sustitución del primitivo «aprenden» por *estudian* acentúa la inanidad de las acciones y la inutilidad del encierro, porque, en efecto, era más importante subrayar la monotonía de una actividad que mostrar el logro de su objetivo. Dicho de otro modo: «estudian» no implica resultado alguno, mientras que «aprenden» sugería, al menos, que el tedioso encierro conducía a una compensación. En la nueva versión todo es más desolador: la tarea de los niños es inútil —o no se indica que sea útil—, de igual modo que la extraña letanía que recitan es ajena a cualquier procedimiento mnemotécnico para aprender las reglas elementales de la aritmética. Pero la inclusión de «estudian» provoca otros efectos: deja dos segmentos paralelos entre pausas, de 5+3 sílabas cada uno y con distribución similar:

Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia

De este modo, *estudian* y *de lluvia* quedan en posición equivalente y, además, poseen análoga configuración vocálica: *e-ú-a.* Se crea así un entramado fónico reiterativo que, como toda repetición, apoya rítmicamente la idea de "monotonía", que en este caso es, como ya se ha dicho, una noción central; Y esta súbita apoyatura fónica no es un hecho aislado en la redondilla: se suma a la que ya existía en «*tarde parda*», donde la libertad semántica de la atribución delata que el efecto aliterativo era más importante para el poeta que la exhibición de una rigurosa exactitud en la selección léxica. Otro artificio similar se desarrolla en el cuarto verso, en el que las aliteraciones sucesivas de la nueva versión —tr*as*-l*os*-cr*is*tal*es*— se asocian imaginativamente al repiqueteo de la lluvia —nuevo elemento fónico que se integra en el texto— con mayor eficacia que en la versión primitiva. Así, las correcciones apuntan en varias direcciones a la vez, y su rendimiento es indudable. Un hecho destaca por encima de otros: el plano fónico adquiere una importancia esencial en estos retoques, aparentemente simples. El enunciado «habla el maestro» de 1906 se transforma en «truena el maestro», lo que resulta bastante más violento. Por un lado, la justificación podría ser, simplemente, la necesidad de elevar la voz del maestro por encima del «coro infantil», dando así más verosimilitud a la estampa; pero, por otra parte, *tronar* es también "gritar" y "reñir", y ofrece la sugerencia complementaria de un maestro amenazador. Además, la selección de *truena* es congruente con un entorno fónico donde aparecen *timbre* y *maestro,* palabras con sílabas de dificultosa articulación a las que finalmente se une *truena,* acentuando así la aspereza y sordidez de la situación evocada, con los niños encerrados que salmodian insólitas letanías bajo un cartel que recuerda el fratricidio de Caín.

Son tan palpables estos artificios que conviene valorar adecuadamente las

palabras que Machado escribió en *Los complementarios:* «Recomiendo no leer nunca mis versos en alta voz. No están hechos para recitarlos, sino para que las palabras creen representaciones»[7]. Pero lo cierto es que una lectura cuidadosa en alta voz facilitaría la percepción de estos fenómenos, que de otro modo pueden pasar inadvertidos. En el mismo folio del manuscrito anota el poeta: «Las aliteraciones de que mis versos están llenos son inconscientes; no responden al trivial propósito de producir un efecto musical, que sería, por lo demás, en mi caso siempre negativo». Ahora bien: en el ejemplo que acabamos de examinar, las aliteraciones se producen en la corrección; no son, pues, del todo inconscientes. Sí es preciso estar de acuerdo en que no tienen como propósito el logro de efectos musicales. Esta afirmación, con la que Machado trata de separarse explícitamente del modernismo más trivial, es justa: las aliteraciones del poema «Una tarde parda y fría» cumplen una función mucho más importante, porque potencian y recalcan los elementos fundamentales de la composición.

Examinemos ahora otro texto cuyas versiones ordenamos cronológicamente bajo las letras A, B y C. Llamamos A a la pimera, más breve, que fue publicada en la revista *Alfar* de 1925-1926 y dice así:

¿En dónde, sobre piedra aborrascada,
vieja ciudad de pardo caserío,
te he visto, y entre montes empinada?
En la rota muralla, el viento frío.

La luna amortajada
asoma, enorme, en el azul vacío
sobre la fortaleza torreada.
Al fondo del barranco suena el río.

Las otras dos versiones aparecen en páginas cercanas (179 *v* y 181 *r*) de *Los complementarios,* con la indicación: «1907, copiada en 1924». He aquí los respectivos textos:

B	C
En dónde, sobre piedra aborrascada,	¿En
vieja ciudad de pardo caserío,	
te he visto, y entre montes empinada,	empinada?
¡Oh ruina familiar de un sueño mío!	Al fondo de un barranco suena un río
¡Vieja ciudad!, la luna amoratada	¿Vieja
asoma, enorme, en el azul vacío	
sobre tu fortaleza torreada.	sobre la torreada?
Al fondo de un barranco suena un río	¡Oh ruina familiar de un sueño mío!

[7] Ed. cit., p. 1.188.

¿Por qué es allí donde la primavera
puso la rosa de carmín un día
y una noche de blanca arrebolera?

Mas esos claros chopos de ribera
—¡cual vence una sonrisa un duro ceño!
me tornan a un jardín de primavera,

gonces del sueño, al verdear risueño
¡Rosa carmín y blanca arrebolera
también salís del fondo de mi sueño!

Casi es innecesario advertir que B y C no son copias, sino reelaboraciones de A. Macrì supone que A es un soneto incompleto «con sólo los serventesios»[8]. Pero no es forzoso pensar que nos hallemos ante un soneto truncado. El poema «Al borde del sendero un día nos sentamos» está constituido por un solo serventesio; el que comienza «En medio de la plaza y sobre tosca piedra», por tres. Nada impide suponer que el texto A fue concebido de este modo, y no como proyecto de soneto. Así parece sugerirlo, además, el heptasílabo que inicia el segundo serventesio, rompiendo la medida endecasilábica, como sucede con el poema «Sabe esperar, aguarda que la marea fluya», constituido igualmente por dos serventesios, en el segundo de los cuales hay también un heptasílabo: «Y si la vida es corta». Sea como fuere, la cuestión es ahora secundaria. Machado había escrito un poema —acaso planteado como simple apunte— en 1907 y lo desempolvó muchos años más tarde para rehacerlo —esta vez sí— en forma de soneto. Este hecho obliga a mantener ciertas reservas frente a las palabras que Machado antepuso al prólogo de sus *Páginas escogidas* de 1917, donde proclamaba su «costumbre de no volver nunca sobre lo hecho».

No es difícil conjeturar que el texto A es producto de la primera visión plena de Soria, en septiembre de 1907, cuando Machado se instala en la ciudad para comenzar el curso. Así lo acredita un texto de 1932 en que el poeta evoca aquel suceso: «Con su plena luna amoratada sobre la plomiza sierra de Santana, en una tarde de septiembre de 1907, se alza en mi recuerdo la pequeña y alta Soria»[9]. La presencia de esa «luna amoratada» confirma que su lectura «amortajada» de la revista *Alfar* —seguida por todas las ediciones posteriores que incluyen en poema— es una gruesa errata. La atribución del color morado a la luna es, por otra parte, habitual en Machado. Ya en *Soledades, galerías y otros poemas* «la luna es un disco morado»; en «Orillas del Duero» se lee: «Como un globo morado aparecía/la hermosa luna, amada del poeta». Y en la versión definitiva (1917) del poema «De la ciudad moruna» —publicado antes en *La Lectura,* 1913—, «la luna está subiendo/amoratada, jadeante y llena», donde *amoratada* corrige una redacción primitiva «arrebolada». También en las «Canciones de tierras altas» hay una «luna amoratada». No hacen falta más testimonios para considerar la atribución «amortajada» de *Alfar* como una errata perpetuada no imputable al autor y que exige la pertinente corrección.

La reelaboración de 1924 presenta algunos puntos de interés. En la primera

[8] Ed. cit., p. 988.
[9] En *El Porvenir Castellano,* 1-X-1932; ed. Macrì, p. 1.800.

tentativa (versión B) se advierte ya claramente la disposición de soneto que adquiere la composición, aunque falte el terceto final. La omisión de los signos de interrogación en los tres primeros versos no es relevante: se trata de un borrador, y es evidente que la estructura sintáctica requiere una forma interrogativa, omitida ahora por descuido o prisa y restaurada luego en la forma definitiva. Lo primero que resulta significativo es la aparición, como verso cuarto, de las palabras «¡Oh ruina familiar de un sueño mío!». Supone esto una visión radicalmente distinta de la que ofrecía el poema primitivo. En 1924, Soria no es ya una presencia, sino un recuerdo, inevitablemente vinculado, además, al acontecimiento más doloroso de la vida de Machado. Por eso el primer impulso, tras la reproducción del enunciado que cubre los tres versos iniciales, conduce a la introducción inmediata, casi apremiante, de un verso de acento elegíaco: «¡Oh ruina familiar de un sueño mío!», que sustituye al primitivo «En la rota muralla, el viento frío», definitivamente desechado. Pero en la sustitución no ha operado tan sólo el fuerte influjo del recuerdo —que condiciona, sin duda, la perspectiva de esta reelaboración—, sino factores de otra naturaleza. La «rota muralla» implica "ruina", y su conversión es fácilmente explicable. Sin embargo, no es la única asociación posible. «Muralla» se asimila sin dificultad a «muro», y éste no es vocablo neutro en Machado, al menos desde 1912: se vincula casi automáticamente al «muro blanco» del cementerio del Espino y, por consiguiente, al luctuoso hecho que ocupa un lugar obsesivo en el sentimiento del poeta y en los versos *in morte* de Leonor. Un rebote mental nada fortuito hace que la trasposición de la «rota muralla» a la «ruina familiar» sea perfectamente lógica. El paso del «viento frío» a «sueño mío» se ve facilitado por el análogo esquema vocálico y acentual de ambos segmentos, y también porque los contextos en que se funden o se aproximan las nociones «viento» y «sueño» no son infrecuentes en la lengua poética de Machado, hasta el punto de que puede afirmarse que forman parte de su código expresivo, ya desde *Soledades* (XLII): «Sueño florido lleva el manso viento» [10]. Además de todo ello, otra circunstancia favorece la conversión. El apunte de 1907 incluía en el verso final la mención del río que suena «al fondo del barranco». *El río* y *el barranco* singulares, concretos, cercanos, del paisaje descubierto en 1907 dejan paso ahora a *un río* y *un barranco* más imprecisos, difuminados por la distancia y envueltos en el halo de la evocación. Pero entre ambos textos hay otro, fechado en Baeza en 1912, en el que el rumor del río ha dejado de ser mero rasgo paisajístico y sonoro para convertirse en indicio mortuorio:

El río despierta.
En el aire oscuro,
sólo el río suena.
¡Oh, canción amarga
del agua en la piedra!

[10] En XI, «Yo voy soñando caminos...» incluye la anotación «Suena el viento/en los álamos del río»; en XLV, «el sibilante caracol del viento» coincide con «el sueño ingrave en la palmera»; en *Campos de Castilla* (CXIII) el «viento» se menciona junto al agua «que corre y pasa y sueña». Y no son estos los únicos casos.

...Hacia el alto Espino,
bajo las estrellas.
Sólo suena el río
al fondo del valle,
bajo el alto Espino.

De la misma fecha, y probablemente del mismo impulso creador, son estos versos, que también nos aproximan al soneto que ahora nos ocupa. Se trata de una nueva evocación de Soria:

Es la parda encina
y el yermo de piedra.
Cuando el sol tramonta,
el río despierta.
¡Oh montes lejanos
de malva y violeta!
En el aire en sombra
sólo el río suena.
¡Luna amoratada
de una tarde vieja,
en un campo frío,
más luna que tierra!

Desde 1912, por tanto, el sonido del Duero a su paso por Soria tiene un sentido preciso. Al rehacer en 1924 el breve poema de 1907, la presencia en el viejo texto del río ha condicionado decisivamente la orientación elegíaca del soneto. Esta asociación es perceptible en la versión B, cuyo segundo serventesio mantiene la misma disposición que el texto primitivo[11] —con la única adición del vocativo «¡vieja ciudad!» para completar el endecasílabo— y, consiguientemente, deja al final la mención del río. Arrastrada por ella surge sin dilación, al comienzo del terceto, una de las palabras más frecuentes de Machado: la «primavera», asociada a Soria desde *Campos de Castilla* y utilizada a menudo, sobre todo en la poesía *in morte* de Leonor, como símbolo de la resurrección[12]. Pero la verdad es que este primer terceto estaba mal planteado y dirigía el soneto hacia una difícil solución: enunciaba una pregunta que, en el caso de ser contestada, hubiera exigido probablemente más de tres versos (como en el soneto «¿Por qué, decidme, hacia los altos llanos...?») y, en la hipótesis contraria, habría corrido el peligro de quedar flotando como una

[11] Tras haber tachado el verso «Sobre tu fortaleza torreada» que tal vez por descuido había colocado el autor al comienzo del segundo serventesio.

[12] Me referí a todo esto con detenimiento en mis trabajos «Amor y muerte en Antonio Machado. (El poema "A José María Palacio")», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, 1975-1976, pp. 944-971, y «Tema y modulaciones en la poesía de Antonio Machado», ponencia en el Congreso Internacional sobre Antonio Machado celebrado en Sevilla (febrero 1989) y cuyo texto aparecerá en las Actas correspondientes.

interrogación retórica un tanto vacía; por otra parte, los dos complementos de *puso,* en quiasmo, reducían la decisiva influencia de la primavera en el florecimiento de la rosa y de la arrebolera —o dondiego— a *un día* y *una noche.* Estos inconvenientes obligaban a rehacer el texto. El resultado de esta evidente necesidad es la versión C, que tal vez no pueda considerarse definitiva, pero es la última con que contamos.

En los serventesios de la redacción C, lo más llamativo es el desplazamiento del verso 4. La explicación es muy simple: la «ruina familiar» aparece ahora como reflexión después de dos menciones de «vieja ciudad» y tras la «fortaleza torreada» sobre la que, inevitablemente, se proyecta la vejez del conjunto. El paso a «ruina familiar» es, así, más congruente. Por otra parte, y en consonancia con el carácter de evocación de algo distante que poseen los versos, la apelación anterior se convierte en una interrogación: se pregunta por algo ya contemplado en otro tiempo y que acaso continúa repitiéndose —como en las interrogaciones que se suceden en el poema «A José María Palacio»—, pero que el sujeto no puede ahora comprobar. Además, la nueva disposición de los serventesios les confiere una especial simetría. Los tres primeros versos están en ambos casos dirigidos a la ciudad y constituyen enunciados interrogativos, mientras que el cuarto queda fuera de esa estructura. Esta organización establece cierta analogía entre los endecasílabos que cierran ambos serventesios. La relación, subrayada por la rima y por la homofonía parcial entre *suena un río* y *sueño mío,* sugiere con extremada sutileza, como en los mejores ejemplos de la poesía clásica, afinidades nocionales. Ahora sabemos ya que «suena un río» —el que discurre a los pies del cementerio del Espino— no es formulación ajena a «sueño mío», que representa a la vez el recuerdo de lo pasado y la imposible esperanza —alimentada años atrás— de una resurrección soñada[13]. Es indudable la maestría con que se han reescrito los serventesios.

El primer terceto abandona el modelo de la versión B, donde era una simple prolongación de lo anterior. La adversación *mas* se convierte en signo demarcativo, que opone este bloque al de los serventesios. Si estos acababan evocando la «ruina» de un «sueño mío» (pasado), ahora la rememoración de los «claros chopos de ribera» consigue restaurar lo perdido en su faceta más grata y placentera. De igual manera que con la primavera «resucita» el campo, la simple memoria de la primavera hace rebrotar lo que se «sueña», aquello que se desea y no se tiene, idea recurrente en Machado, e incluso fijada de modo casi aforístico: «De toda la memoria sólo vale/el don preclaro de evocar los sueños». Como en el soneto «Primaveral», de 1918, los «chopos de ribera» son el primer indicio de la resurrección vernal[14], que puede diluir el «duro ceño»[15] del sujeto lírico. (Conviene indicar, de

---

[13] Recuérdese la conocida carta a Unamuno, posterior a mayo de 1913: «La muerte de mi mujer dejó mi espíritu desgarrado. [...] Mientras luché a su lado contra lo irremediable me sostenía mi conciencia de sufrir mucho más que ella, pues ella, al fin, no pensó nunca en morirse y su enfermedad no era dolorosa. En fin, hoy vive en mí más que nunca y algunas veces creo *firmemente que la he de recobrar*» (ed. cit., p. 1.537).

[14] «...Primavera/puso en el aire de este campo frío/la gracia de sus chopos de ribera».

[15] Expresión machadiana; comp. LXVI, III, de la ed. cit.: «Duro ceño./Pirata, rubio africano,/barbitaheño./Lleva un alfanje en la mano./ Estas figuras del sueño...».

paso, que *cual* debe llevar acento, como equivalente de *cómo,* uso acreditado en la lengua clásica). El segundo terceto produce la impresión de ser un mero esbozo no retocado. Al contrario de lo que es habitual en Machado, hay en estos versos cierta ambigüedad sintáctica que no permite interpretar con seguridad «gonces del sueño» como aposición distanciada de «chopos de ribera», lo que obligaría a entender «al verdear risueño» como nueva expansión de «me tornan» y, por consiguiente, como correlato de «a un jardín de primavera». Pero no es ésta la única posibilidad, aunque sí la más lógica. Tal indefinición, unida a la consonancia *sueño-risueño* del verso 13 y a la repetición de *sueño* en el 14 —donde *salís* es, además, corrección hecha sobre «subís»— permiten sospechar que el soneto no había alcanzado su forma definitiva, y tal vez sea ésta la razón por la que Machado decidió no publicarlo. La creación es con frecuencia una suma de tentativas, arrepentimientos, triunfos y frustraciones, un conjunto de tensiones diversas de las que a veces quedan en los textos huellas que podemos percibir cuando logramos acercarnos al recóndito «taller de escritura» del autor. Por muy acusada que sea la socarronería de Juan de Mairena, es indudable que tanto él como su creador suscribían las palabras de don Bela en *La Dorotea,* de Lope: «Ríete, Laurencio, de poeta que no borra».

RICARDO SENABRE

ANTONIO MACHADO «ENTRE LA NIEBLA»

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.

Sin haber sido un «Josefito Figuraciones», como llamara su madre, cuando niño, a Juan Ramón Jiménez, y menos un quimerista de la razón de la sinrazón como Unamuno, el otro gran maestro de la poesía moderna española, Antonio Machado, resulta a la postre, en las relecturas de madurez, el más escapadizo y espejeante.

En nuestra adolescencia, influida por el magisterio a veces engañoso de las antologías, don Antonio era la voz segura y sin equívocos, la concluyente gravitación de España, lo mismo en sus recoletos versos andaluces que en sus elocuentes poemas castellanos. Aquel diálogo del paisaje de la encina y el paisaje del olivo, con sus nostalgias mutuas, no llegaba a fracturar una imagen que las fotos de don Antonio reforzaban velazqueñamente.

Ahí hubiera habido que ahondar, precisamente, en lo velazqueño: esa densa realidad tocada en algún punto imprecisable por la alucinación o el vacío, y que es observada por su creador como al sesgo. En su foto, todavía joven, de las *Poesías completas* de 1928, como en la definitiva de madurez, con las manos enlazadas sobre el bastón y sombrero flexible de paño gris, de espaldas al espejo del café donde aparece un camarero fantasmal, también nos mira al sesgo don Antonio, aguzando los ojos y apretando los labios con un esbozo de benévola sonrisa que se detiene en reticencia y lejanía. Sólo hay una foto en que nos mira de frente, la última antes de salir para el exilio, pero lo que está mirando en realidad es la muerte.

Algo nos decía que el espejo es lo esencial de la segunda foto mencionada, ese instantáneo equivalente de *Las Meninas*, reducido su mundo —el mundo— a su verdadero protagonista: el pintor, quiero decir, el poeta. Cuando aquí decimos poeta no lo decimos tanto en cuanto sentidor (que lo fue de los más hondos de la lengua) sino en cuanto, velazqueñamente, creador y veedor de su propio mundo. Y en ese mundo, quién lo diría, tan lleno de cosas vivas, reales, densas de vida y realidad, lo

más importante parece ser el espejo, que es con lo que se relaciona, tácitamente, esa reserva de su rostro y de toda su persona. Esa reserva, incluso, levemente divertida.

Quizá el primer anuncio del tema del espejo en la obra de Machado esté, ya desde sus primeras *Soledades,* en aquella respuesta de la noche al poeta: «pero en las hondas bóvedas del alma/no sé si el llanto es una voz o un eco». Extraña duda, en verdad, a lo que añade, hablando del sueño de su invocador: «y allí te vi vagando en un borroso/laberinto de espejos». Espejos, ecos. Cierto que años después, en el famoso «Retrato» de *Campos de Castilla,* aclara: «A distinguir me paro las voces de los ecos,/y escucho solamente entre las voces, una». Pero aquí se refiere, ya que se trata de la definición de una poética, a la originalidad o autenticidad del tono, del acento propio que impera en toda su poesía. Los «ecos» aquí riman con «los tenores huecos», oquedosos de vanidad o banalidad o ajenas influencias; son los ecos, en suma, literarios o retóricos. No son *el eco* en cuanto *distanciamiento:* giro, no del tono, sino del espacio resonante, que nos atrevemos a situar exactamente a partir de la «Glosa» de *Humorismos, fantasías y apuntes* de su primer libro (y es significativo que tan pronto asome el humor, siempre equívoco, en tan grave poesía). Los eternos ríos de Manrique («*Nuestras vidas son los ríos...*») hallan eco en el corazón de Machado, pero su modo de decirlo no es imitarlos, sino comentarlos con verso más cortado y sentencioso que todos los anteriores, verso que anuncia los de Abel Martín y Juan de Mairena por el entrañable distanciamiento, por el espacio que abre de re-flexión («acción y efecto de reflejar o reflejarse», como en un espejo). El eco y el reflejo de que ahora hablamos se confunden a partir de una lacónica ponderación: «¡Gran cantar!», y de una declaración de principio que hallará su justificación teórica en la poética de Juan de Mairena:

Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar.

¿Y que son las *Galerías* que siguen —lo dice el poeta— sino «espejos de mis sueños»? Cuando ese espejo es roto por la irrupción de la luz de afuera, se despierta a un mundo en que realidad y sueño no se armonizan en un encantamiento único, están divididos y dividen: «Mi corazón latía/atónito y disperso». «La vuelta a las secretas galerías/del alma» lo devuelven a la memoria infantil de «las hadas», tema que sólo en otro poeta español, infuso en estos primeros versos, podía ser natural, becquerianamente natural. «Galerías del recuerdo», memorias del sueño y sueños de la memoria, espejos, ecos, hadas, un fantasmagórico mundo que se deshace «como una pompa de jabón al viento», y sin embargo en cada burbuja contiene, por su propio encantamiento, el volumen completo, aunque sólo soñado, de la vida real. Cuando aquel hechizo aparentemente cese, cuando de las secretas galerías andaluzas pasamos a la intemperie castellana (con algún pictórico recodo, especialmente velazqueño: «Tras los montes de violeta/quebrado el primer albor./A la espalda la escopeta/entre sus galgos agudos, caminando un cazador»), podemos pensar que el poeta se ha curado de los desvaríos juveniles. Veinte años de Castilla suponen una buena cura. Y no obstante, aunque la tierra castellana invada todo el horizonte de

su palabra, ¿no es esa misma tierra, desde *El Quijote,* teatro de espejismos? En un artículo juvenil sobre las *Meditaciones del Quijote* de Ortega, ya se advertía:

> El *Quijote* triunfa de nuestro ánimo, como todas las obras eternas, más por el recuerdo y por la evocación de su lectura que por la lectura misma. Necesitamos crearle una lejanía interna, representárnosla, rememorarlo más bien, como a las grandes montañas, una lejanía espacial para percibirlas en su totalidad.

Una lejanía espacial que es, simultáneamente, una lejanía interna. ¿Sucede esto con *La divina comedia,* con *Macbeth,* con el *Fausto?,* preguntamos. No, no sucede, o no sucede de igual modo, porque aquí la «lejanía espacial» que procura (o es provocada en) nuestra mente, debe corresponder al espacio del espejismo concreto que es Castilla. Tierra alucinada o extasiada ella misma, por eso tan quieta y ardiente, como sacada del tiempo; espejismo tan nítidamente dibujado y pintado en su canto («grises alcores, cárdenas roquedas/por donde traza el Duero/su curva de ballesta/ en torno a Soria, oscuros encinares...»); y también cuentos de pesadilla, como el de «La tierra de Alvar González» (sorprendentemente dedicado a Juan Ramón Jiménez, que siempre rechazó lo que llamara «el tópico castellanista», a su juicio, lo menos profundo de don Antonio): romance tan realista y tan fantástico, cuyos versos principales, para mí, son los que dicen: Soñando está con sus hijos,/que sus hijos lo apuñalan;/y cuando despierta mira/que es cierto lo que soñaba.

Porque aquí los sueños no son, calderonianamente, sólo sueños, sino que se confunden con la realidad, son ella misma. Ya no sueño del imposible sino sueño que se realiza, que es de carne y hueso, o de peñas, árboles y ríos, que es de verdad, pero una verdad intocable como toda lejanía: la verdad del espejo, de la leyenda, del espacio. Y el tiempo, cuando ya las ilusiones históricas pasaron, y de ellas sólo queda una envidia reconcentrada y muda, una vaga ira, una locura seca ¿no será aquí, bálsamo fugitivo de la belleza que lo perdona todo, como la leyenda del espacio? Así el que quiso que su palabra fuera, sobre todas las cosas, «palabra en el tiempo», llegó a espacializarla tanto que parece tocar los bordes de la plasticidad pura y la leyenda pura, la dimensión casi abstracta de esos entes platónicos que sin embargo se perfilan, destellan y tiemblan en el aire de todos. Porque el espejismo de que hablamos —sutileza posible quizás sólo a un andaluz enamorado de Castilla— es el de las cosas que no fingen ser otras, sino que parecen ser lo que son, pero en cuanto precisamente *son,* ejemplifican en su propia identidad lo que Abel Martín llamara «la esencial heterogeneidad del ser».

Meditación del espejo y del espejismo pudiera llamarse toda la obra apócrifa de Abel Martín dada a conocer por Antonio Machado, a quien evidentemente no le bastó su propia primera persona para decir todo lo que tenía que decir. Esa irónica luz que Martín y Mairena proyectan sobre la palabra de Machado tan en primera persona, tan dueña de sí, tan concluyente, la completa con la incompletez, el fragmentarismo y, sobre todo, la ficción que parecía tan ajena a sus soledades andaluzas y a sus lienzos castellanos. Todo, sin embargo, parece ocurrir dentro del

mismo taller: el de las indescifrables hilanderas, fronterizas entre la realidad y el sueño. Según el propio Machado nos cuenta: «En la primera página de su libro de poesías *Los complementarios,* dice Abel Martín:

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.

Y añade: «En una nota hace constar Abel Martín que fueron estos tres versos los primeros que compuso, y que los publica, no obstante su aparente trivialidad o su marcada perogrullez, porque de ellos sacó, más tarde, por reflexión y análisis, toda su metafísica». Metafísica del espejo, o más bien del cruce de las dos miradas, la ciega y la lúcida, trasunto de «el universo mismo como actividad consciente: *el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo*». El espejo que no refleja, como la mónada de Leibnitz, la imagen del universo, sino que se ha vuelto consciencia total del universo. Y metafísica, también, del espejismo, según observa el glosador (que ahora finge ser don Antonio y en verdad no sabemos quién es) de su apócrifo:

> Porque Abel Martín no ha superado, ni por un momento, el subjetivismo de su tiempo, considera toda objetividad propiamente dicha, trascendente, como una apariencia, un vario espejismo, una varia proyección ilusoria del sujeto fuera de sí mismo. Pero apariencias, espejismos o proyecciones ilusorias, productos de un esfuerzo desesperado de ser o sujeto absoluto por rebasar su propia frontera, tienen un valor positivo, pues mediante ellos se alcanza *conciencia* en su sentido propio, a saber o sospechar la propia heterogeneidad, a tener la visión analítica —separando por abstracción lógica lo en realidad inseparable— de la constante y quieta mutabilidad.

Recuérdese que Abel Martín empezaba distinguiendo el movimiento (desplazamiento del objeto móvil en el espacio) de la mutabilidad (cambio sustancial que no ocurre en el espacio y que, por eso mismo, «no puede ser pensado conceptualmente, porque todo pensamiento conceptual supone el espacio»: tesis sustentada por Bergson, a cuyas conferencias asistió Machado en París el mismo año, 1900, en que conoció a Darío). Pero así como el modernismo machadiano, por obra y gracia de sus complementarios apócrifos, incluirá el espíritu divisor, analítico, de la modernidad, su relativo intuicionismo bergsoniano buscará en el amor, en la dialéctica del corazón, en lo que llama la «tensión erótica» del espejo vivo que es la conciencia, el «impulso hacia *lo otro* inasequible», hacia el «*otro* inmanente». «¿Y cómo no intentar —dice Martín— devolver a *lo que es* su propia intimidad?». «Esta empresa fue iniciada por Leibnitz —filósofo del porvenir, añade Martín—; pero sólo puede ser consumada por la poesía, que define Martín como aspiración a conciencia integral».

Mucho nos gustaría detenernos en las ideas de Juan de Mairena sobre la poesía, o más bien sobre el poema o el quehacer poético, que a su juicio y el nuestro implica siempre una metafísica o por lo menos una filosofía: detenernos a discutir sus

ataques al barroco literario, al que llama «escolástica rezagada», por ello mismo «incapaz de avanzar sobre intuiciones», que es el modo de avanzar la poesía, sin artilugios lógicos, en cuanto logra que participemos en «la emoción del tiempo», e incluso pretende nada menos que «intemporalizar» o «eternizar el tiempo»: «el tiempo vital del poeta con su propia vibración». O subrayar su preciosa distinción entre la rima-ornamento y la rima-melodía, cuya misión es «conjugar sensación y recuerdo para crear así la emoción del tiempo». O examinar de cerca el inquietante distanciamiento, ficción de lo más entrañable, que significa esa Máquina de Trovar, facturadora de las *Coplas mecánicas,* propuesta por un tercer apócrifo, Jorge Meneses. Peregrina broma que nos lleva al extremo opuesto a la imagen consagrada —es decir, invencible— de don Antonio como el poeta «de unas pocas palabras verdaderas».

Fuerza es, sin embargo, en estas breves páginas, que volvamos a esa conciencia integral a que aspira la poesía y que en realidad, asombrosamente, es conciencia de la nada. «*Mas nadie —dice Martín— logrará ser el que es, si antes no logra pensarse como no es*». De ahí tal vez la necesidad de los apócrifos y sobre todo de esa Máquina que es como la nadificación de las soleares machadianas. En todo caso está claro («¡Oh, claro, claro, claro!», como en los oscurísimos «Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela») que el no ser es la única posible creación tanto humana como divina, según los dos básicos postulados del soneto de Abel Martín «Al Gran Cero»: «Cuando *el Ser que se es* hizo la nada...» «*Fiat umbra:* Brotó el pensar humano...», y su correspondiente glosa:

> En la teología de Abel Martín, es Dios definido como el ser absoluto, y, por ende, nada que *sea* puede ser su obra. Dios, como creador y conservador del mundo, le parece a Abel Martín una concepción judaica, tan sacrílega como absurda. La nada, en cambio, es, en cierto modo, una creación divina, un milagro del ser, obrado por éste para pensarse en su totalidad. Dicho de otro modo: Dios regala al hombre el gran cero, la nada o cero integral, es decir, el cero integrado por todas las negaciones de cuanto es. Así, posee la mente humana un concepto de totalidad, la suma de cuanto no es, que sirva lógicamente de límite y frontera a la totalidad de cuanto es.

Razón tenía el poeta cuando se llamaba, desde sus primeras *Soledades,* un «pobre hombre en sueños/siempre buscando a Dios entre la niebla», como lo fueron también, a sus diversos modos, Unamuno y Juan Ramón. Esa búsqueda tenía que ser por los caminos heterodoxos de la modernidad, hasta llegar al colmo de este Dios creador de la nada, y proclamado por un ente de ficción, criatura de la conciencia del espejo. Entre el espejo y la muerte, se alza una sola oración: «Y Tú, Señor, por quien todos/vemos y que ves las almas,/dinos si todos, un día,/hemos de verte la cara».

CINTIO VITIER

4

ANTONIO MACHADO HACIA EUROPA

SESIONES PLENARIAS

Bernard Sesé

ANTONIO MACHADO Y FRANCIA

«Tengo un gran amor a España y una idea de España completamente negativa. Todo lo español me encanta y me indigna al mismo tiempo»[1].

Estos sentimientos que manifiesta Antonio Machado hacia España, en una nota biográfica de primeros de 1913, tienen la misma antigüedad que los sentimientos que experimenta hacia Francia.

Francia, en el espíritu y en la vida de Antonio Machado, siempre parece estar marcada por el sello de la ambivalencia.

Antonio Machado es ciertamente un poeta y un escritor profundamente arraigado en su patria. Más exactamente, en las dos patrias de su alma, Andalucía y Castilla, que componen la tierra, el terruño, el suelo donde echa raíces. Ni Cataluña ni Levante, donde lo llevó el destino, son su verdadera patria. Y menos aún contrariamente a la afirmación errónea de Rubén Darío, se puede considerar a Antonio Machado como un escritor cosmopolita, aunque su conciencia se inscriba en un horizonte cultural universal.

Pues bien, a pesar de todo esto, se puede decir que hay un lazo invisible que une a Machado con Francia. Ni andaluz-andalucista, ni castellano-castellanista, puesto que rechaza todo regionalismo que vaya en menoscabo del nacionalismo[2], Machado es a todas luces un escritor español. Pero, por muy español que sea, se puede decir que sin Francia, sin ese lazo íntimo o espiritual que lo liga a Francia, Antonio Machado no hubiera sido el mismo.

[1] *Biografía,* PC II, p. 1.524 (todas las referencias a obras de Antonio Machado con la indicación PC remiten a I. *Poesías completas* y II. *Prosas completas.* Edición, crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1988.

[2] «*El regionalismo de Juan de Mairena.* De aquellos que se dicen ser gallegos, catalanes, vascos, extremeños, castellanos, etc., antes que españoles, desconfiad siempre. Suelen ser españoles incompletos, insuficientes, de quienes nada grande puede esperarse», PC II, p. 2.335.

Los viajes

Como es sabido, Antonio Machado estuvo tres veces en París: en 1899, en 1902 y en 1911. En la capital de Francia permaneció, en total, unos 20 meses.

Pasaré por alto la evocación detallada de estas estancias en el *París de la belle époque* que tuvieron, sin embargo, tanta influencia en un joven intelectual español tan impresionado por *el año del Desastre de 1898.*

Si tuviera que recordar las consecuencias más importantes de estas estancias en París, además de la asimilación de la lengua y la literatura francesa contemporánea, además del encuentro con Rubén Darío, en 1902, destacaría tres puntos:

En primer lugar la toma de conciencia de lo que fue *l'Affaire Dreyfus,* que puso a Francia casi al borde de la guerra civil. 1899 fue el año de la *Revisión del proceso* de Dreyfus.

En segundo lugar la asistencia a los cursos de Bergson, prolongando la lectura de sus libros-conferencias en el *Collège de France* de las que queda un reflejo vivo en una página de *los Complementarios*[3].

En tercer lugar la tragedia de la enfermedad de Leonor, ocurrida en un país extranjero, donde el joven matrimonio no encontró, al parecer, de parte de los franceses, ni la ayuda moral, ni la ayuda material que se podría esperar. Varias alusiones, muy discretas pero claras, manifiestan la huella imborrable de amargura, o de rencor, que el trato recibido por parte de los franceses dejó en el espíritu del profesor de francés que era, en aquel entonces, Antonio Machado.

Ya en una carta del 9 de julio de 1912 a José Ortega y Gasset (tres semanas antes de la muerte de Leonor), expresaba esta «...pasión hostil, algo africano, de antipatía hacia Francia, exacerbada por mi residencia en París durante algunos meses...»[4].

Obra poética

La Francia de Antonio Machado no tiene rostro. El escritor que declaraba, en 1938, «La geografía, las tradiciones, las costumbres de las poblaciones por donde paso, me impresionan profundamente y dejan huella en mi espíritu»[5], atravesó Francia como un viajero ciego.

La única evocación del paisaje francés que hace Antonio Machado figura en la entrevista con Ilhya Ehrenburg, en abril de 1937, en una oposición significativa con el paisaje español (los dos interlocutores se expresaban en francés)[6].

---

[3] «Durante el curso de 1910 a 1911 asistí a las lecciones de Henri Bergson. El aula donde daba sus clases era la mayor del Colegio de Francia y estaba siempre rebosante de oyentes. Bergson es un hombre frío, de ojos muy vivos. Su cráneo es muy bello. Su palabra es perfecta, pero no añade nada a su obra escrita. Entre los oyentes hay muchas mujeres», PC II, p. 1.159.

[4] PC II, p. 1.509.

[5] PC II, p. 2.278.

[6] PC II, p. 2.480.

«El paisaje francés es suave. Dios lo pintó ya maduro, quizá en su vejez: todo ha sido meditado, todo refleja el sentido de las proporciones; un poco más, un poco menos, y todo se vendría abajo. Pero a España Dios la pintó cuando era todavía joven, sin pararse a pensar mucho en las pinceladas, sin haber siquiera a ciencia cierta cuantas rocas iba amontonando unas sobre otras»[7]. Este paisaje francés tan suave, tan medido, tan equilibrado no inspira ni un verso al autor de *Campos de Castilla*. Y aunque resulte curioso, e incluso paradójico, toda su obra —en verso o en prosa— está jaspeada de alusiones a Francia. Estas alusiones son a veces explícitas, como este epígrafe del poema XCII de *Soledades, galerías y otros poemas:*

Tournez, tournez, chevaux de bois

cita inexacta de un verso de Verlaine en *Romances sans paroles*.

Hallamos una nueva influencia de Verlaine en otro poema de las *Soledades...*: el poema VI, que evoca un diálogo con una fuente en un parque de muros cubiertos de hiedra negra y polvorienta... Se ha señalado su analogía con uno de los *Poemas saturnianos* de Verlaine, titulado *Après trois ans;* este poema, es buena muestra del estado de ánimo propio de esta época, y de la melodía sutil de Verlaine:

Se hallan ecos de Verlaine en otros poemas de *Soledades...* Geoffroy Ribbans recuerda que Verlaine era el poeta francés que tuvo mayor influencia en la Francia de principio de siglo. «Fue —dice— el gran maestro del modernismo, admirado e imitado sin cesar por los nuevos poetas»[8].

No insistiremos en otras resonancias francesas que se pueden captar en este primer libro de *Soledades, galerías y otros poemas.* Antonio Machado fue un lector atento de Baudelaire, Albert Samain, Mallarmé, Rémy de Gourmont... En su libro *Antonio Machado, poeta simbolista* (1973), J. M. Aguirre señala aún otras muchas resonancias francesas en Machado: de Victor Hugo, Henri de Régnier, José María de Heredia, Rimbaud, etc. En realidad, toda la poesía española de principios de siglo está bajo la influencia francesa. Y esta influencia impregna a Machado de forma evidente[9].

La presencia de Francia es más aparente en *Campos de Castilla* (1912 y 1917). El célebre Retrato (XCVII) que abre el libro, y que parece haber sido redactado en 1906, contiene dos alusiones precisas que relacionan al poeta con una influencia francesa. El principio de la tercera estrofa afirma: «Hay en mis venas gotas de sangre jacobina...», aludiendo, a la tradición democrática de su padre, Antonio Machado Alvarez (Demófilo), y de su abuelo, Antonio Machado Núñez[10]. Republicano ardiente e intransigente: éste es el significado actual del término «jacobino», pero

---

[7] PC II, p. 2.521.

[8] Geoffrey Ribbans, *Prólogo* a Antonio Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas.* Barcelona, ed. Labor, 1975, pp. 21-22.

[9] J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista.* Madrid, Taurus, 1973.

[10] Oreste Macrì, PC I, p. 878.

con una connotación de pasión revolucionaria como la que tuvo precisamente el Club de los Jacobinos, que fue el alma de la Revolución francesa. Esta sugerencia de ardor intransigente y despiadado inspira la restricción del verso siguiente: «pero mi verso brota de manantial sereno».

A partir de la estrofa siguiente, la relación con Francia se aleja de la perspectiva política o ideológica para entrar en una perspectiva estética:

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard...

El poema titulado *Al maestro Rubén Darío* (CXLVII), fechado en 1904, cita expresamente a los dos poetas con los que Machado se había familiarizado, siguiendo al maestro:

Este noble poeta, que ha escuchado
los ecos de la tarde y los violines
del otoño en Verlaine, y que ha cortado
las rosas de Ronsard en los jardines
de Francia, hoy. peregrino
de un Ultramar de Sol, nos trae el oro
de su verbo divino...

En toda su obra poética, Machado sólo cita una vez un nombre de ciudad francesa, el de la capital de Francia y, de manera más bien negativa. Es en el poema *El mañana efímero* (de 1913), donde denuncia «la España de charanga y pandereta/cerrado y sacristía», personificándola en un joven calavera al que acusa de dos defectos, refiriéndose dos veces a Francia —que recibe también, de rebote, el dardo acerado, incluso virulento, destinado a «esa España inferior» que tanto desagrada al poeta:

Será un joven lechuzo y tarambana,
un sayón con hechuras de bolero,
a la moda de Francia realista,
un poco al uso de París pagano...

En su larga composición *Poema de un día. Meditaciones rurales* de 1913, Machado evoca con ritmo saltarín, de manera irónica o sarcástica, sus ocupaciones diarias. De pronto abre un libro de Unamuno, le declara su devoción de fiel adepto, lo interpela y lo hace cómplice suyo con respecto a un libro de Bergson que descubre en su mesa. Y culmina entonces, en unos versos irreverentes, lo que José María Valverde ha llamado «la rebelión contra Bergson»[11] que se venía manifestando desde hacía un tiempo:

[11] José María Valverde, *Antonio Machado*. Madrid, Siglo XXI, 1975, p. 115.

Enrique Bergson: *Los datos*
inmediatos
de la conciencia. ¿Esto es
otro embeleco francés?
Este Bergson es un tuno;
¿verdad, maestro Unamuno?
...

Manifiestamente, Antonio Machado atraviesa una fase antifrancesa bastante marcada.

Durante la primera guerra mundial, España, que permanece neutral, se divide en «aliadófilos» y «germanófilos». Unamuno, toma partido por Francia y por Inglaterra; inmediatamente, es destituido del cargo de Rector que ocupaba desde hacía más de trece años en la Universidad de Salamanca.

En el poema titulado *España, en paz* (CXLV), Antonio Machado piensa en la guerra desde su «rincón moruno» y denuncia sus horrores: «Es bárbara la guerra y torpe y regresiva...», e intenta justificar, no sin cierto embarazo, la actitud de España. Aunque aliadófilo de corazón, no deja de manifestar cierto rencor contra los franceses, que designa con los términos «galos» y «gabachos». Este rencor, se adivina en esta caracterización del francés:

Un César ha ordenado las tropas de Germania
contra el francés avaro y el triste moscovita.

El poema *España, en paz,* de Machado, tiene fecha exacta: «Baeza, 10 de noviembre de 1914». Un mes y medio más tarde, el 31 de diciembre de 1914, también desde Baeza, Machado escribe una larga carta a Unamuno[12]. Le expresa su indignación por su destitución como Rector. También habla de la actitud de España ante el conflicto de las naciones: «En efecto, nuestra actitud no es muy digna. Acaso deberíamos ayudar a nuestros hermanos, olvidando el poco amor que éstos nos profesan». Esta última frase es muy reveladora... Dedica todo un párrafo al examen de la situación política de Francia, que termina así: «...no veo muy claro el triunfo francés, aunque me inclino a sospecharlo». Pero el aspecto más interesante de este párrafo es que manifiesta claramente la razón capital de la ambivalencia de Machado: es que, en realidad, Francia tiene para él dos caras: se identifica con una de ellas («Hay en mis venas gotas de sangre jacobina») en la misma medida en que aborrece la otra.

Hasta el final de su vida, Machado seguirá amando u odiando a esta Francia de doble cara. O, mejor dicho, amándola y odiándola a la vez: y ésta es la clave de toda ambivalencia. Dos semanas más tarde, el 16 de enero de 1915, desde Baeza, Machado escribe otra carta a Unamuno[13]. En un largo párrafo, expresa sus sentimientos hacia Francia:

---

[12] PC II, p. 1.557.
[13] PC II, p. 1.572.

«Yo también, en el fondo, acaso sea francófilo. Mi antipatía a Francia se ha moderado mucho con eso que usted llama estallido de barbarie de las derechas, y además fui siempre *(aquí falta algo en el original)* por la Francia reaccionaria y, sobre todo, farsante, Francia que, triunfadora, nos había de agobiar con la divinidad de Racine, cosa más lamentable que la guerra misma.

La otra Francia es de mi familia y aun de mi casa, es la de mi padre y de mi abuelo y mi bisabuelo; que todos pasaron la frontera y amaron la Francia de la libertad y el laicismo, la Francia religiosa del *affaire* y de la separación de Roma, en nuestros días. Y ésa será la que triunfe, si triunfa, de Alemania.

La otra, vestida de pavo real, hubiera sido hace años barrida del mapa por el empuje teutónico. Lástima que tan noble espíritu como Azorín se deje engatusar por esos agentes de l'*Action française*».

Más aún que la adhesión, por decirlo así, entrañable a la Francia de la libertad o del laicismo..., lo que impresiona aquí es la violencia con la que Machado ataca a la Francia reaccionaria, y más aún su sarcasmo al ridiculizar a la Francia que aborrece.

Se puede decir, que no hay una sola obra publicada de Antonio Machado que no contenga varias alusiones a Francia. Esto vale también, incluso más, para la obra no destinada a publicarse; su correspondencia, sobre todo con Unamuno, y hasta con Pilar de Valderrama, o el cuaderno titulado *Los Complementarios. Nuevas Canciones* no es una excepción a la regla.

En el poema titulado *En la fiesta de Grandmontagne,* de 1921, Machado inserta un alejandrino francés perfecto, que produce un efecto de contextualidad francesa:

...
...por Grandmontagne alcemos la copa. Al suelo indiano,
ungido de las letras embajador hispano,
«*ayant pour tout laquais votre ombre seulement*»
os vais, buen caballero... Que Dios os dé su mano,
que el mar y el cielo os sean propicios, capitán.

Se ha buscado insistentemente el origen de este verso. Mario Socrate ha descubierto que era un verso de una fábula de La Fontaine[14].

Recuerdo que Rubén Darío, de quien seguramente Machado toma aquí ejemplo, inserta, muchas veces, versos en francés en sus poesías.

Esta presencia de Francia en el pensamiento del profesor de francés que era Antonio Machado no puede sorprendernos. Prueba bastante elocuente son los tres sonetos *Glosando a Ronsard y otras rimas* (CLXIV), de *Nuevas Canciones.*

De un cancionero apócrifo, cuyos textos en verso o en prosa se van incluyendo sucesivamente en las *Poesías completas* a partir de 1928, contiene menos alusiones

[14] PC I, p. 958. El verso, con una ligera modificación, proviene de la fábula 19, *Livre VIII.* «...Que sert à vos pareils de lire incessamment?/Ils sont toujours logés à la troisième chambre./Vêtus au mois de juin comme au mois de décembre,/Ayant pour tout laquais leur ombre seulement». *L'Avantage de la Science*, v. 16-19.

a Francia que las otras obras poéticas. En él encontramos, en francés, una expresión bergsoniana que parece gustar especialmente a Machado: *piétinement sur place.* Sólo destacaré, en medio de los ataques de Juan de Mairena contra la estética barroca, una alusión a Mallarmé, designado simplemente con la expresión «negro catedrático». Esta expresión revela hasta qué punto era ajeno Machado al ideal artístico del autor de *L'Après-Midi d'un faune,* que declaraba, por ejemplo: «La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras». O también: «...en el mundo, todo existe para ir a parar a un libro». Nada más opuesto a Machado que este ideal del fundador de la poesía pura y, de manera más amplia, de la poesía moderna, que fue tan admirado, sin embargo, en sus comienzos, por Verlaine —de quien estuvo tan cerca Machado—, y cuyo mejor discípulo no es sino Valéry —de quien, precisamente, Machado está tan lejos.

El año 1913

Volvamos la vista atrás. En 1913, Antonio Machado publica un extenso comentario sobre un libro de Unamuno titulado *Contra esto y aquello.* En este texto, como arrebatado por la pasión y la vehemencia de Unamuno, Machado expresa hacia Francia sus más violentos sentimientos de amor o de odio. La Francia de 1913 está en plena crisis. De 1909 a 1914, hay una gran inestabilidad ministerial. Se suceden diez ministerios en cinco años. Sin embargo, en el momento en que va a estallar la crisis internacional, no hay ningún problema grave que amenace la estabilidad política del país.

Las condenas que hace el papa Pío X del *modernismo* han dividido profundamente a los católicos. Siguiendo a Unamuno, Machado ataca violentamente a los que llama «neocatólicos», adeptos de la intransigencia conservadora del Vaticano:

«Simpatizo con la aversión que profesa Unamuno, más que el jacobinismo anarquizante, falto de toda espiritualidad, al no menos lamentable *conservadorismo* de esos neo-católicos franceses que pretenden representar hoy —o hace unos días— la *élite* de la intelectualidad francesa». Me repugnan esos católicos volterianos y nacionalistas que defienden el catolicismo porque va ligado a las grandes figuras de la literatura francesa, y, sobre todo, porque el protestantismo les parece germánico».

Machado desata su furia contra este «flamante grupo de neo-católicos» que, a sus ojos, falsean los valores patrióticos y religiosos: «...Este grupo es numeroso, complejo y vario —ciertamente—, tiene precedentes muy antiguos, y sin remontarnos más allá de Brunetière —el definidor del ideal francés—, podríamos citar muchos nombres —Bourget, Coppée, Lemaître, Barrès, Maurras, Pujol, Laserre, Gaultier, Francis James, Leroy y peste más...».

El antagonismo franco-alemán, también es evocado por Machado cuando habla, de manera poco amena, «de la Francia actual, étnicamente decaída y amenazada por un enemigo abrumador y fronterizo».

Machado vuelve a seguir fielmente a Unamuno cuando describe, en un tono de violencia inusual en él, el carácter o el espíritu francés:

«Creo que Unamuno ha visto claro, en cuanto a Francia se refiere, al señalar en ese grupo de neo-católicos nacionalistas el culto de los franceses a la razón, entendida —¡claro está!— a la francesa y en su odio a la pasión (...).

Este pueblo (Francia) tan razonador, tan ahito de bon sens, ¿no es el mismo que rinde ese culto bestial y desenfrenado a la sensualidad?, ¿no es el mismo que parece haber erigido en suprema finalidad humana el goce de los placeres venéreos? (...).

Es evidente que la Francia actual literaria y filosófica se caracteriza por una carencia absoluta de originalidad, por una tendencia mezquinamente reaccionaria y por una farsantería que sería cómica si no estuviese mezclada con terrores de Apocalipsis. Los que hemos vivido en Francia algún tiempo en estos últimos años sabemos que este gran pueblo espiritualmente agotado no tiene hoy otra fuerza de cohesión que el miedo».

El pasaje siguiente, aún más violento, casi furibundo, incluye sin embargo un comentario más positivo que vamos a destacar para comprender que, a pesar de todo, aún hay algo que a Machado le puede gustar en este reino de la anarquía y la pornografía:

«¿Qué absurda ceguedad nos lleva a imitar todo lo francés? ¡Oh, si los Pirineos se convirtiesen en el Himalaya! ¿Negaremos por esto que a Francia debemos las tres cuartas partes de nuestra cultura en los dos siglos pasados? De ningún modo. No es menos cierto que hoy recibimos de Francia solamente productos de desasimilación, toda clase de géneros averiados y putrefactos: sensualismo, anarquismo, pornografía, decadentismo y pedantería aristocrática».

El aspecto positivo de Francia lo descubre Machado, siguiendo a Unamuno, en la tradición del protestantismo francés —Calvino, Coligny, Guizot—, o en la de ciertas mentes preclaras— Montaigne, Pascal, Flaubert, Renan...

Ambivalencia. Volvemos de nuevo al polo positivo que, para Machado, está asociado siempre con el recuerdo del *affaire Dreyfus,* que evoca constantemente como uno de los grandes símbolos de la conciencia universal:

«Se juzga torpemente, digo, a la Francia del affaire porque allá se planteó al fin, contra izquierdas y derechas, la cuestión central en la conciencia de unos cuantos hombres honrados, y por esto mereció Francia la admiración del mundo...».

Juan de Mairena

Entre las múltiples alusiones a la cultura universal en el *Juan de Mairena* de 1936, Francia está presente de manera constante.

A veces, una palabra, una expresión, o toda una frase en francés adornan las conversaciones, sin orden ni concierto, de Juan de Mairena con sus discípulos: *L'individualité enveloppe l'infini* (frase de Leibniz); *Nous n'en voyons pas la nécessité* (frase de Voltaire). La expresión «*enfant du siècle*» recuerda la novela autobiográfica de Musset, *La confession d'un enfant du siècle* (1836), aún encontramos estas palabras en francés: *Voilà une vraie fin de siècle; El truco o tour de passe passe,* etc.

Una alusión implícita a *L'évolution créatrice* (1907) prueba que, a pesar de su «rebelión contra Bergson» en los años 20, la influencia de este filósofo en Machado sigue viva. En otro lugar evoca *el triunfo y boga de la obra de Bergson,* recordando especialmente el Premio Nobel concedido al filósofo francés en 1927.

Más que los filósofos, en esta época —años de 1934-35— a Machado parecen interesarle los escritores franceses. Cita, o comenta, a La Fontaine y Victor Hugo. Parece olvidarse ahora de Ronsard y Verlaine. En *Juan de Mairena* dos grupos de escritores franceses se evocan sobre todo. Por una parte, los filósofos del siglo XVIII: Jean-Jacques Rousseau, Diderot, Voltaire, d'Alembert. Por otra, los poetas o los novelistas del siglo XIX, especialmente Lamartine, Musset, Balzac y Stendhal.

Aunque lee y conoce bien a todos estos escritores, Machado tiene predilección por Marcel Proust (1871-1922). En el *Diario de Madrid* del 5 de marzo de 1935, evoca «*...el documento póstumo más interesante del ochocientos*», la novela de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu,* donde aparece, acaso por última vez l'*enfant du siècle* pocho y desteñido (...) *Voilà enfin* —hubiera dicho Mairena— *une vraie fin de siècle.*

Unos años antes, en su proyecto de discurso de ingreso en la Academia, Machado dedica un extenso pasaje a la obra de Marcel Proust. El final de este elogioso pasaje parece marcado, sin embargo, por un rasgo de malicia donde quizá volvamos a hallar el reflejo de su ambivalencia para con Francia:

«Proust es el autor de un monumento literario que es, a su vez, un punto final; Proust acaba literalmente un siglo y se aleja de nosotros luciendo, como esos gentileshombres palatinos, una llave dorada en el trasero».

Este «brillo dorado» es, sobre todo, el último fulgor del solipsismo o del subjetivismo que, desde hacía varios años, Machado había decidido rechazar para siempre.

Los Complementarios

En el cuaderno de borrador titulado *Los Complementarios* (1912-1925) figuran muchos textos copiados de autores franceses. Sólo destacaré un ejemplo que muestra otra vez la ambivalencia de Machado hacia Francia.

En 1924, Antonio Machado se toma el trabajo de copiar en casi quince páginas varios fragmentos de un poema de Alexandre Blok (1880-1921) titulado *Les Douze.* Machado copia su traducción francesa, publicada en París en 1923. Este célebre poema de A. Block, publicado en 1918 e inspirado por la revolución rusa, cuenta la epopeya de doce guardias rojos, a imagen de los doce apóstoles. El poema, lleno de ruidos, de música, de canciones populares, de imágenes violentas, de fórmulas iconoclastas, anuncia la caída del viejo universo. Tras una evocación de la revolución llena de violencias y de obscenidades, el poema se cierra con la partida de los doce guardias rojos.

Lo más interesante, en lo que se refiere a nuestro tema, es la nota que Machado pone a pie de página después de haber copiado el poema:

«Como se verá, este canto es de una grosería y de una estupidez inauditas. En verdad, no creo que sea ruso, sino francés». Según el manuscrito, escribe esto el 12 de junio de 1924.

La guerra civil

El 18 de julio de 1936, la sublevación militar contra la República desencadena en España una guerra civil especialmente trágica. «Las grandes maniobras sangrientas del mundo habían empezado» escribe André Malraux en *L'Espoir* (1937).

Es conocido el compromiso total de Machado al servicio «del Estado español, popular, democrático y republicano» según sus propias palabras[15].

En los escritos de guerra de Machado, Francia está presente sin cesar. Está presente de tres maneras: en primer lugar, por alusiones diversas desperdigadas, citas, palabras en francés, o juicios como éste: «Descartes, el mayor padre de la filosofía moderna...» (marzo de 1937); «...la cínica personalidad del cínico Juan Jacobo Rousseau», etc.

En octubre de 1938, Machado ataca violentamente al *Comité de No intervención* propuesto, como es sabido, por Francia e Inglaterra en agosto de 1936. Las grandes potencias se comprometen a no intervenir en la guerra de España. Italia, Alemania y la Unión Soviética intervendrán, a pesar de todo. Aludiendo a este Comité, Machado lo llama «el Huerto del Francés». Esta expresión que, además Antonio Machado, empleó dos o tres veces, alude al asesinato de seis personas cometido por un tal Juan Aldije, con ayuda de un cómplice en un pueblo de la provincia de Córdoba, entre 1898 y 1904. Las víctimas fueron enterradas en el llamado *Huerto del Francés* porque Aldije era un francés originario de Agen. Por consiguiente, las connotaciones remiten a Francia. Pero Machado añade, de forma aún más sarcástica: «Cuando llamamos *Huerto del Francés* al *Comité de No intervención,* no pretendemos ensombrecer la memoria de Aldije, porque no es en él, precisamente, en quien pensamos».

Este resentimiento contra Francia, y más exactamente, en este caso, contra los gobiernos de León Blum y Daladier —y también cotra el ministerio de Neville Chamberlain en Inglaterra— vuelve a aparecer, como un leitmotiv obsesivo, en todos sus escritos de la guerra civil. Este rencor y estas denuncias sobre la actitud francesa era el segundo punto que quería recordar.

Pero también hay un tercer punto importante. Machado, efectivamente, se esfuerza en responsabilizar de esta política de no intervención y, en realidad, de egoísmo político y económico, al espíritu conservador de las fuerzas políticas de derechas, que siempre ha aborrecido, y no al pueblo francés. Así puede continuar proclamando su adhesión a «la Francia democrática, la de la gran Revolución y del *affaire Dreyfus*» (según sus propias palabras)[16] a la que se mantuvo siempre profundamente ligado.

---

[15] PC II, p. 2.171.
[16] PC II, p. 2.485.

En un artículo publicado en *La Vanguardia* el 19 de julio de 1938, Machado denuncia, violenta y lúcidamente, la hipocresía de la política no intervencionista. Insta vehemente a la intervención, dirigiéndose especialmente a Francia:

«Señores franceses, amigos muy queridos de Francia, personas bien nacidas más allá y más acá de nuestras fronteras. ¿Será más fuerte que todos nosotros la ola de cinismo que invade el mundo? (...) Llegó la hora de intervenir en España...»[17].

Como se sabe, de los «señores franceses» así interpelados patéticamente, sólo respondieron los que tuvieron el valor de alistarse en las *Brigadas internacionales*[18].

Antes de concluir quisiera hacer una breve observación.

«...peor que los franceses», «...la francesada», «...franchute», «...gabacho»: estas expresiones del lenguaje popular manifiestan, en la mentalidad colectiva española, una veta anti-francesa que reaparece de manera evidente en Antonio Machado, pero que es también una corriente de larga tradición, la cual, desde luego, no ha muerto hoy en día.

Una de sus manifestaciones más curiosas es el libelo anónimo, publicado en Madrid, en 1980, titulado *Contra los franceses,* del cual voy a leer sólo el subtítulo que dice así: *Sobre la nefasta influencia que la cultura francesa ha ejercido en los países que le son vecinos, y especialmente en España*[19].

En este folleto se encuentran muchas observaciones y muchos juicios que coinciden con los de Antonio Machado.

Conclusión

Antonio Machado y Francia. Me hubiese gustado abarcar otros aspectos de este tema, evocando, sobre todo, al Antonio Machado profesor de francés, o traductor del francés. También sería necesario evocar la fortuna de la obra y del pensamiento de Machado en Francia. Junto a cierto número de grandes personalidades (Jean Cassou, Mathilde Pomès, Marcel Bataillon, Jean Sarrailh, Louis Aragon, Pierre Emmanuel, Emmanuel Roblès, etc.), la Universidad francesa ha sido especialmente fiel a Machado. También habría que recordar el papel de la Fundación Antonio Machado de Collioure, fundada en 1977 por Monique Alonso, Manuel Valiente y Antonio Gardó.

El destino de Antonio Machado está irremisiblemente ligado a Francia, para lo bueno y para lo malo. Salir de España, tras la derrota de la República, iba a significar para él, según presentía, la muerte.

José Machado en su libro *Ultimas soledades del poeta Antonio Machado,* observa que el paso (cito) «de esta cadena que marcaba la línea divisoria, entre España y Francia (...) fue también la divisoria entre la vida y la muerte». Y añade

---

[17] *En el 19 de julio de 1938,* in Monique Alonso. Con la colaboración de Antonio Tello, *Antonio Machado, Poeta en el exilio.* Barcelona, Ed. Anthropos, 1985, p. 355.

[18] Véase el agradecimiento de Antonio Machado *A los voluntarios extranjeros,* PC II, p. 2.298.

[19] *Contra los Franceses.* Madrid, Ed. Turner, marzo 1980. Segunda edición: mayo 1980.

estas palabras extrañas: «Por algo toda su vida, con esa visión de largo alcance suya tuvo siempre una aversión casi inexplicable a la tierra francesa»[20].

Para terminar, detengámonos en el polo positivo de esta ambivalencia —que parece prolongarse más allá de la muerte con este exilio interminable que el poeta, ciertamente, nunca habría deseado.

Dejemos a un lado la literatura y la filosofía francesas. Por mucho que haya admirado a los escritores o a los pensadores de Francia, Antonio Machado no es en nada un escritor afrancesado. No comparte el «galicismo mental» que Juan Valera diagnosticaba en Rubén Darío. Dejemos a un lado también el paisaje de Francia que no despierta en él ninguna emoción.

En una carta a Unamuno, del 24 de septiembre de 1921, después de describir el desorden político concomitante a la guerra de Marruecos, Machado evoca un recuerdo infantil:

«Cuando yo era niño había una emoción republicana. Recuerdo haber llorado de entusiasmo en medio de un pueblo que cantaba *La Marsellesa* y vitoreaba a Salmerón. El pueblo hablaba de una idea republicana y esta idea era, por lo menos, una emoción, y muy noble a fe mía».

Las lágrimas de entusiasmo derramadas por Machado al oír *La Marsellesa,* himno nacional francés, revelan a mi juicio el punto más positivo de lo que le debe a Francia.

A pesar de su rechazo, a veces muy violento, de cierta Francia patriotera o reaccionaria, xenófoba o demaisado racionalista, a pesar de los vaivenes de sus admiraciones literarias o filosóficas, a pesar de su denuncia irónica de ciertos rasgos del carácter francés. Machado ha recibido de Francia, la herencia de la idea republicana y la «fe democrática» a las que, esta vez sin ambivalencia seguirá siempre fiel.

L'Affaire Dreyfus, símbolo de la lucha por este ideal será siempre para Antonio Machado una referencia primordial.

El 23 de noviembre de 1938, aludiendo a Emile Zola y a su famosa carta a M. Félix Faure, Président de la République, *J'accuse,* publicada en *l'Aurore,* el 13 de enero de 1898, para denunciar ante la opinión pública los crímines del Estado-Mayor del Ejército contra el capitán Dreyfus, Antonio Machado escribía aún en *La Vanguardia,* tres meses antes de su muerte:

«De Francia, sobre todo, espero la voz inconfundible del acusador, voz de timbre francés, que es, como tantas veces lo ha sido,el timbre de lo universal humano»[21].

Dentro de las relaciones de Machado con Francia, ¿no resulta en cierto modo simbólico que este ideal republicano, venido de Francia, sea precisamente la razón de que Antonio Machado, escritor español, partidario inconmovible de la República española, fuera a morir a tierra francesa y aún permanezca allí?

Antonio Machado y Francia... Digamos, para terminar: una relación de amor y odio, una relación apasionada, atormentada y trágica.

BERNARD SESE

---

[20] José Machado, *Ultimas Soledades del poeta Antonio Machado.* 1975, pp. 155-156.
[21] PC II, p. 2.490.

COMUNICACIONES

Paul Aubert
Franco Fortini
Hugo Laitenberg
José Gerardo Manrique de Lara
Juan Paredes Núñez
Dario Puccini
Carlos Reis
Barbara Spaggiari

ANTONIO MACHADO Y EL MARXISMO[1]

«De ser un espectador de la política he pasado bruscamente a ser un actor apasionado. Y el motivo que me ha hecho, a mis años, saltar a este plano ha sido el de la invasión de mi patria», explica Antonio Machado en 1938[2]. Paradójicamente es al final de su vida cuando Machado manifiesta su interés por la política en un momento en que los grandes intelectuales de su generación y de la posterior conjugan, desde el verano de 1931, y sobre todo a partir del otoño de 1934, incomprensión, cansancio, distanciamiento y ensimismamiento[3]. Autodefinido inicialmente como intimista e idealista: «un pobre modernista del año tres»[4], según decía, Machado llegará a ser un agitador presentándose como «un miliciano más con un destino cultural»[5]. Más allá de la evolución de las ideas sobre la política y lo político que emite a lo largo de su vida, es esta última etapa atípica de la trayectoria ideológica y política del poeta que nos interesa ahora.

¿Qué deben la obra, la percepción del mundo de Machado al llamado materialismo dialéctico? Absolutamente nada. Y, sin embargo, Machado habla a menudo de Marx y del marxismo, de Rusia, de Lénin y de Stalin, e incluso lo hace en términos elogiosos. Este es el problema. Aunque encuentra su origen en el debate que había apasionado a los jóvenes intelectuales, tales como Unamuno, Maeztu, Albornoz u Ortega, en la bisagra de los dos siglos y en la polémica que provoca el comentario

---

[1] Esta ponencia estuvo inicialmente dedicada a José Hierro, quien me prestó el primer ejemplar de las *Obras, Poesía y Prosa* de Machado que manejé en mis años estudiantiles. Quiero ahora, al revisar el texto, extender esta dedicatoria a la memoria de Aurora de Albornoz —coeditora de este libro— cuya amistad nunca podrá librarse del signo de don Antonio.

[2] «Antonio Machado, el creador de *Juan de Mairena*, siente y evoca la pasión española, *La Voz de Madrid*, 8.X.1938, *Obras completas*, ed. de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa Calpe, 1989 (de ahora en adelante *O.C.*), t. II, p. 2280.

[3] «Para un estudio de la literatura española», 15 de junio de 1914, *Obras, Poesía y Prosa*, ed. de Aurora de Albornoz et Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1964, (de ahora en adelante *O.P.P.*), p. 712.

[4] «Los trabajos y los días. Por equivocación», *O.P.P.*, p. 799.

[5] «Declaraciones en la Casa de la Cultura de Valencia, noviembre de 1936, *O.C.*II, p. 2171.

de las noticias de la revolución rusa, la crítica machadiana no deja de tener aspectos originales o sorprendentes, puesto que es precisamente mientras Machado refuta el marxismo cuando aumenta su simpatía por Rusia.

Pero lo que podría explicarse por una radicalización frente a la aceleración de la Historia es el fruto de una lenta evolución. Sin incurrir en el error de considerar a Machado como un teórico y todavía menos como un militante político, ¿cómo analizar pues la trayectoria de este poeta quien, por creerse jacobino[6], no fue insensible a la idea de una posible fraternidad, tal como la entreveía en el advenimiento hipotético de un comunismo entendido como una vuelta al cristianismo primitivo?

Este deseo de vencer la soledad, de favorecer la comunicación social[7] y de ver manifestarse una nueva sensibilidad colectiva dista mucho de la concepción materialista de Marx. No obstante, Machado emprende una reflexión sobre la Historia, el progreso, la revolución, el reformismo y el socialismo[8], que, unida a una visión mítica de Rusia y de la revolución rusa, le permite, a pesar de su desconocimiento y de su refutación del marxismo, proponer de éste una reinterpretación humanista a la luz del tolstoismo social.

Revolución y tradición

Machado entiende que la Primera Guerra mundial ha cambiado tanto las mentalidades como el curso de la Historia. Esta reflexión le conduce a la formulación radical del prólogo a la segunda edición de *Soledades, galerías y otros poemas,* es decir en 1919, tras el fracaso del gabinete de unión presidido por Maura:

> «Los defensores de una economía social definitivamente rota seguirán echando sus viejas cuentas y soñarán con toda suerte de restauración; les conviene ignorar que la vida no se restaura ni se compone como los productos de la industria humana sino que se renueva o perece».

El poeta le dará vueltas a esta idea de ruptura hipotética a lo largo de su vida. «Rota la continuidad de nuestra historia sólo cabe saltar hacia el mañana» dirá de nuevo al presentar, el 14 de febrero de 1931, a Ortega y Gasset, a Marañón y a Pérez de Ayala en el primer mitin de la «Agrupación al servicio de la República» en Segovia. Por fin es la posibilidad de una verdadera revolución cultural la que contempla el poeta durante la Guerra Civil. Pero no se trata ya de «formar —como

---

[6] Véase su famoso autorretrato, «Retrato», *Campos de Castilla, O.P.P.,* p. 125.

[7] «Es evidente que cualquier posición filosófica —sensualista o racionalista que ponga en duda la existencia real del mundo externo convierte *eo ipso* en problemática la de nuestro prójimo», *Juan de Mairena,* XXXVIII, *O.P.P.,* p. 749.

[8] Véase, Paul Aubert, «Antonio Machado entre l'utopie et l'épopée», *Mélanges de la Casa de Velázquez,* Madrid-París, 1991, p. 5-51.

lo escribía en 1913 a Manuel García Morente— un número poderoso capaz de asaltar el pescante antes de que el coche se estrelle en el camino»[9] sino de cristalizar en plena guerra nuevas energías. Capacidad que no había encontrado a lo largo de los años anteriores en el reformismo ni en el socialismo nacionales[10].

Reprocha sobre todo a los reformistas el haber traicionado el ideal republicano y postergado, por su colaboración objetiva con el régimen, una revolución ineludible. La visita de Azcárate, Cossío y Ramón y Cajal a Palacio, en 1913, acrecienta el desprecio de Machado por el reformismo, a pesar de su propia adhesión a la Liga de Educación Política, sobre unas bases —cabe recordarlo— muy imprecisas[11].

Si la mayoría de los intelectuales fueron atraídos en su juventud por el socialismo que encarnaba a sus ojos el progreso (Unamuno, Maeztu, Ortega, Albornoz, etc.) o se adhirieron al PSOE entre 1912 y 1919 (Besteiro, Araquistain, De los Ríos) es decir cuando el XI Congreso[12] o después de la huelga general revolucionaria de agosto de 1917, Machado, tan alejado de la capital como de los debates doctrinales, sólo tiene con esta ideología relaciones sentimentales. Sin embargo, las concepciones expresadas por el Machado maduro, aunque no están libres de ciertas expresiones arbitrarias de Baroja o de Unamuno, no difieren de las del joven Ortega que proclamaba la santidad de Pablo Iglesias[13] y no son indiferentes a las formulaciones paradójicas de Unamuno acerca de la oposición entre el progreso material y el progreso espiritual, entre el progreso económico y el progreso social.

Machado se acuerda con emoción de Pablo Iglesias[14], gusta de recordar que Besteiro fue condiscípulo suyo en la Institución Libre de Enseñanza[15], y frecuenta al concejal socialista madrileño Mariano García Cortés en la tertulia del café Varela en los años de la República. Pero no asiste a los congresos del PSOE ni colabora a los números del 1.º de mayo de *El Socialista* ni a «la Escuela Nueva» como muchos intelectuales de su tiempo. Se contenta con seguir con interés la evolución o las variaciones ideológicas de Unamuno y de Ortega.

A partir de la huelga general revolucionaria de agosto de 1917, critica duramente

---

[9] *O.C.*, t. II, p. 1546.

[10] Véase P. Aubert, «Antonio Machado y la política», *Machado, hoy,* Actas del Coloquio internacional organizado en la Casa de Velázquez, por la Casa de Velázquez y la Fundación Antonio Machado, 11-13 de mayo de 1989, P. Aubert ed., Casa de Velázquez-Fundación Antonio Machado, en prensa.

[11] *O.C.*, t. II, pp. 1545-1546.

[12] A partir de esta fecha es patente el acercamiento de muchos intelectuales al P.S.O.E. después de la ruptura de algunos de sus mayores tales como Jaime Vera o Miguel de Unamuno durante los años anteriores. Es sin duda una consecuencia de la constitución de la Conjunción republicano-socialista. Además de Jaime Vera, quien recobra dentro del partido su papel de teórico, y los nombres ya citados, otros intelectuales más jóvenes, tales como Manuel Núñez de Arenas, Andrés Ovejero, Fabra Rivas, Oscar Pérez Solís, Manuel García Cortés, entre otros, participan en los debates del XI Congreso en 1912 (*El Socialista,* 4.X.1912).

[13] «Pablo Iglesias», *El Imparcial*, 13.V.1910; *O.C.*, Madrid, Alianza, 1983, t. 10, p. 140.

[14] «Desde el mirador de la guerra. Lo que recuerdo yo de Pablo Iglesias», *O.P.P.*, pp. 638-639.

[15] «Antonio Machado, el creador de *Juan de Mairena*, siente y evoca la pasión española», art. cit., *O.C.*, t. II, p. 2277.

a los socialistas y formula una concepción de la revolución todavía más radical, aunque también mucho más genérica, que la de los militantes socialistas a quienes reprocha su pusilanimidad y su falta de sentido político. «Nuestros políticos de izquierda (...) han contribuido, con su abyección y cobardía, al desprestigio y al encanallamiento de las Juntas de Defensa» [16], comprueba.

De hecho, desde 1915, Machado enfoca a su manera la problemática revolucionaria dándose cuenta no sólo de que las dos Españas coexisten sino también de que nacen una de otra, de tal modo que la renovación no puede venir, a su parecer, desde fuera ni por la acción de cualquier élite, sino de fuerzas sociales más jóvenes que hayan asimilado lo mejor del pasado 17.

Ahora bien, Machado razona de la misma manera a propósito de Rusia cuando sugiere que la Rusia de ayer fecundará a la Rusia marxista de hoy que volverá a ser la Rusia eterna.

Una visión mítica de Rusia y de la Revolución rusa

Si la Primera Guerra mundial simboliza el fracaso del socialismo, la Revolución rusa dista mucho de representar su triunfo, pero da a los intelectuales españoles otro motivo de reflexión. Aunque ven luego qué eco podían suscitar estos acontecimientos en el proletariado español, su primera reacción es una reacción de incomprensión. La confusión que, según los corresponsales de prensa, reinaba en Rusia prohibía cualquier juicio de valor e imposibilitaba cualquier toma de posición. Hasta el punto de que la revista *España*, por ejemplo, titulaba una de sus crónicas «El caos ruso». Sólo algunos anarcosindicalistas como Manuel Buenacasa —Angel Pestaña era mucho más prudente— llegaron a afirmar que alguna esperanza estaba naciendo en Rusia. Algunos años más tarde los anarquistas tratarán de explicar las huelgas rurales de Andalucía a la luz de la Revolución rusa, mientras liberales y socialistas ironizaban sobre la realidad del «fantasma bolchevique». Pero pronto el terrorismo barcelonés distrajo la atención y el llamado trienio bolchevique dejó de preocupar a los periodistas.

Sin embargo, la revolución rusa fue sin duda —como para otros intelectuales de su tiempo tales como André Gide, Bertrand Russell, Fernando de los Ríos [18] o César Vallejo [19] etc.— uno de los acontecimientos históricos que más impresionó a Machado y sobre el que no dejó de reflexionar a lo largo de su vida a pesar de su perplejidad inicial. Quizá podamos hacernos una idea de ésta a través de las reacciones de Unamuno, quien publica el 8 de noviembre de 1919, en *El Mercantil Valenciano*, un

---

[16] *Los Complementarios*, ed. de Domingo Yndurain, Madrid, Taurus, 1971, p. 83.

[17] Véase Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española*, Madrid, Tecnos, 1970, pp. 19 y 142.

[18] *Mi viaje a la Rusia sovietista* (1.º ed., Madrid, Calpe, 1921), Madrid, Alianza, 1970, 254 págs.

[19] *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, Madrid, ed. Ulises, 1931, 268 págs.

artículo titulado «Sobre el lío de Rusia», y sobre todo leyendo el testimonio de su hermano Manuel quien apunta en su diario, el 27 de junio de 1918:

> «[...] Ahora que la política de todos los países parece tender hacia una socialismo de Estado, teniendo por dios la "Eficacia" y vemos exaltarse, al par, al sentido de las nacionalidades... la revolución rusa y su aparente anarquía es generalmente considerada como un tremendo fracaso del gran pueblo y aun de la raza eslava. Pero, ¿sabemos algo en realidad de la revolución rusa? ¿Tenemos siquiera una noción clara del sin número de ideas, de sentimientos, de conceptos nuevos de la vida que hierven en aquella inmensa hoguera?»[20],

antes de insistir, en 1921, sobre la inintegibilidad de la política nacional e internacional, y sobre el «caos bolchevique», en el que veía un ejemplo de la locura y de la incertidumbre de los tiempos[21].

Al carecer de más amplias informaciones Antonio Machado alude primero a la Revolución bajo la forma irónica de una copla que sólo pretende asustar a los burgueses, idealizando la victoria de los Soviets de la lejana Rusia en aquella España que conoció la represión de los movimientos políticos y sociales del verano de 1917 y luego la de la agitación rural entre 1918 y 1920.

> «Y los bolcheviques
> (sobran rejas y tabiques)
> di, madre, ¿cuándo vendrán?
> —Si te oye Don Lino,
> ¡válgame la Trinidad![22].

Los bolcheviques serán así el Coco de más de un niño español[23] después de haber

---

[20] *Día por día de mi calendario. Memorándum de la vida española en 1918,* ed. de José Luis Ortiz de Lanzagorta, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1974, p. 218.

[21] «Si no fuera por parecer nosotros mismos los locos diríamos que aquí todo el mundo está orate y que el sentido común español es una pura demencia; Cuando oímos un discurso político cualquiera no podemos menos de reconocer generalmente que está lleno de lugares comunes.

Lo perfectamente inexplicable es el apelativo de «conservador» aplicado a ningún partido del mundo en las circunstancias presentes. En estos momentos de inquietud universal, en estos días caóticos, de descomposición y germinación simultánea, en esta hora absolutamente crítica, cabe, en efecto, pensar en todo: en adelantar, en retroceder, en echarse a un lado, en todo, en fin, menos en «conservar» una situación semejante; «Conservadores ¿de qué? ¿Del imperialismo fracasado? ¿Del caos bolchevique? ¿De la inquietud social y económica que en la actualidad angustia y obsesiona al orbe entero civilizado». («Intenciones». ¡Y cómo si lo entiendo!», *La Libertad,* 8.VIII.1921).

[22] «Apuntes y canciones», *O.P.P.,* p. 749.

[23] Jesús Izcaray recuerda: «En casa, los huéspedes de tía Carola —y no digamos nada de Tío Alberto cuando hacía la plaza de Madrid— contaban horrores de aquellos hombres lejanos y terribles. Que si degollaban a la gente en masa, que si incendiaban ciudades y pueblos, que si se comían a los niños. [...] Cada vez que oía mentar a los bolcheviques, yo me echaba a temblar.

sido quizá el modelo del proletariado rural andaluz, en su lucha por la posesión de la tierra, e indudablemente el terror de la burguesía.

Machado está convencido, sin embargo, del fracaso de la Revolución rusa no sólo porque, a su parecer, Rusia (cuida siempre de no hablar de la URSS hasta la Guerra civil) tras una opresión zarista tan larga, carece de un sistema de pensamiento, sino también porque duda de que pueda asimilar el pensamiento de un alemán.

> «Falta hoy a Rusia metafísica propia, y una de las causas del fracaso de su gran revolución acaso sea el desmedido tributo que las mentalidades directoras de Rusia rinden necesariamente al pensamiento alemán, al determinismo económico de Carlos Marx»[24].

La lectura de la prensa que veía en los acontecimientos rusos la expresión de unos instintos primarios matizados por el tolstoismo, explica también la peculiar visión de Machado. Muchos años después de 1917 se describe todavía a Rusia como una nación hambrienta. Maeztu, en particular, habla, en 1924, del fracaso de su revolución como «triple negación del capitalismo, del orden y de la civilización occidental, con lo que nadie ha de extrañarse si ha resultado ser un hacinamiento de hambres y pestes, muertes y desórdenes, atraso y miseria, esclavitud y licencia»[25]. Y Benavente evoca, todavía en 1930, el sacrificio de todo un pueblo, que tuvo que aceptar la miseria y el hambre, antes de concluir que la revolución espiritual es más importante que cualquier revolución material[26]. De hecho Machado no va más lejos, se contenta con recordar este ideal, compuesto de visiones míticas y de representaciones estereotipadas, sin aludir nunca a la realidad soviética. Sólo gusta de recordar que participó años atrás en Segovia en una colecta a favor de los niños rusos[27].

Por otra parte el famoso testimonio de Fernando de los Ríos que termina con una evocación del genio nacional ruso, y la certidumbre, según decía, de que «el potente ideal ruso hace esperar que este pueblo sabrá deshacerse más o menos prontamente del peso muerto que hay en su Revolución»[28] sólo podía confirmar este punto de vista. No obstante, a Machado le parece útil recordar que, a pesar de

---

Habiéndolo advertido, las últimas incontables sacaban partido de ello. Cuando cogía una perra por algo o me ponía demasiado turbulento, me pegaba el grito: —¡Qué vienen los bolcheviques! Y yo buscaba un rincón donde esconderme y me apaciguaba». (*Un muchacho en la Puerta del Sol,* La Habana, ed. Huracán, 1975, p. 77).

[24] *O.P.P.,* p. 815.

[25] «Pareceres. Crítica negativa», *El Sol,* 8.VII.1924.

[26] «La política y los intelectuales, IV, *ABC,* 3.X.1930.

«Si algo grande, si algo admirable hay en la revolución rusa es la sublimidad heroica del sacrificio de todo un pueblo que acepta la miseria, el hambre, la tiranía, puesta la fe en un porvenir muy lejano; fe ciega, que ni siquiera puede definirse como en Teología: «Esperanza de cosa cierta», porque nada más incierto que la seguridad de un bienestar para el proletariado, que todavía no alcanza a vislumbrarse. [...] No son revoluciones materiales de lo que estamos necesitados. Basta ya de materialismo. Revolución espiritual, sí, en todos los órdenes de la vida».

[27] «Carta a David Vigodsky», abril de 1937, *O.P.P.,* p. 670.

[28] *Mi viaje a la Rusia sovietista,* op. cit., p. 244.

su enorme retraso político y social, Rusia es heredera de la civilización helenocristiana. «Su literatura nos revela cuán profundamente ha penetrado el Evangelio en el alma rusa»[29]. Este substrato ideológico que Rusia comparte con España tendría que acercar a los dos pueblos, a pesar de la pesadez de los aparatos de sus respectivas iglesias[30], según el poeta.

A partir de los años veinte Rusia se ha puesto de moda. Simpatizantes y adversarios se enfrentan en sus órganos respectivos, sea para juzgar retrospectivamente la obra de Lénin, sea para comentar la política de Stalin. Se publican numerosos artículos y numerosos libros de viaje al país de los soviets, hasta los años treinta en que se hace el primer balance de la nueva política económica, y sobre todo en 1934 cuando ciertos socialistas españoles están meditando sobre la toma del poder por el proletariado y luego sobre la insurrección asturiana. Sus autores son militantes socialistas[31], hombres de derechas[32] o meros curiosos[33]. Sólo la revista *España* dedica dos números especiales y más de ciento cuarenta artículos a la URSS entre 1917 y 1924[34] (cincuenta y dos sólo en el año 1920), la *Revista de Occidente,* veintitrés, entre 1925 y 1932. En este contexto Machado redacta en 1922 su primer texto sobre Rusia, titulado «Sobre literatura rusa». En junio de 1933, Rafael Alberti publica la revista *Octubre,* cuyo referente era explícito, en un clima de interés por la Unión Soviética, cuando el gobierno de Madrid ha entablado negociaciones para reconocer a la URSS; cuando acaba de crearse, en abril, «la Asociación de amigos de la Unión Soviética», que organiza conferencias y exposiciones sobre la URSS en toda España; y cuando la toma del Poder por Hitler incita a Unamuno, a Jiménez de Asúa, a Marañón y a Recasens Siches a firmar el manifesto del 11 de junio de 1933, llamando a la formación de un «Comité de intelectuales conscientes» para ayudar a «las víctimas del terror nazi».

Antonio Machado escribe entonces para el número de abril de 1934 de la revista *Octubre,* un texto dedicado a Rafael Alberti, titulado, a la gran sorpresa de este, «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia»[35]. La concepción que tenía del alma rusa y de la misión histórica del pueblo ruso no ha cambiado.

> «Esta lírica comunista, de comunidad humana o de comunión cordial entre los hombres, parecía latente en la literatura rusa prerrevolucionaria, de inspiración evangélica. Porque lo ruso, lo específicamente ruso, era la interpretación exacta del sentido fraternal del cristianismo, que es, a su vez, lo específicamente cristiano».

---

[29] «Sobre literatura rusa», *O.P.P.*, p. 817.

[30] «Rusia y España se encontrarán un día como dos pueblos hondamente cristianos, cuando los dos sacudan el yugo de la iglesia que los separa». («Carta a David Vigodsky», *cit.*).

[31] Como Fernando de los Ríos, Isidoro Acevedo, Julio Alvarez del Vayo, Rodolfo Llopis, Julián Zugazagoitia o Margarita Nelken.

[32] García Sanchiz, Luis Hoyos Gascón o Eloy Montero.

[33] Como Diego Hidalgo.

[34] Los números 113 del 22 de marzo de 1917 y 249 del 7 de febrero de 1920.

[35] «Sobre una lírica comunista, que pudiera venir de Rusia», *O.P.P.*, p. 859.

En realidad, más allá de una posible analogía histórica e ideológica entre los pueblos español y ruso, Machado confiesa, en 1937, haber buscado ante todo una confirmación de la idea que se había forjado del alma rusa leyendo a Dostoievski y a Tolstoi[36]. Gracias a ellos es cómo descubre a Rusia, comprobando, en 1922, hasta qué punto el Evangelio impregnó el alma rusa. Y luego ésta le interesa como poeta, al reflexionar sobre la oportunidad de un arte comunista de inspiración cristiana «que nos permita cantar en coro animados de un mismo sentir»[37]. Esta tradición cordial, lírica de inspiración evangélica que le parece latente en la literatura rusa explica la preferencia del poeta por la Iglesia oriental. Indudablemente, para él, es Moscú la que simboliza el cristianismo verdadero.

> «El ruso, genuinamente cristiano, creía en la fraternidad humana, emancipada de los vínculos de la sangre. El corazón del hombre era para él la moneda fraterna, que por esencia no puede cantar sola, ni bastarse a sí misma, ni afirmarse sin afirmar a su prójimo. El espíritu romano era su antagonista. Sobre la mezcla híbrida de intelectualismo pagano y orgullo patricio erige Roma su baluarte contra el espíritu evangélico. Moscú era un alma; Roma, como siempre, un poder, que había tomado del Cristo lo imprescindible para defenderse de él»[38].

Podía encontrar la misma visión de la Rusia eterna en las conclusiones del politólogo granadino Fernando de los Ríos quien gustaba de repetir —después de haber sido chocado por la respuesta que inesperadamente le había espetado Lénin: «Libertad, ¿para qué?»[39] —que la igualdad no puede alcanzarse sino por el camino de la libertad y concluía glosando el ensayo de Dostoievski *La concepción utópica de la Historia*, para recordar que la misión del pueblo ruso era demostrar que era un pueblo electo contribuyendo a la fraternidad entre los hombres.

> «¡El reino de Cristo mediante el derecho! Esto es, mediante la fraternidad: he ahí el lenguaje de la lírica y de la Revolución»[40].

Eso explica el que Machado se crea autorizado, de ahora en adelante, a hablar del socialismo. Pero lo hace concretamente sólo después de la Revolución rusa, desconociendo profundamente la realidad[41], a la luz de un debate apasionado sobre la

---

[36] «Sobre la Rusia actual», *Hora de España*, IX, Septiembre 1937, pp. 5-11; *O.P.P.*, p. 665. Véase Jack Weiner, «Machado's concept of Rusia», *Hispania*, XLIX (1-2), 1966, pp. 31-36.

[37] «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia», art. cit.

[38] *Ibídem*, p. 860.

[39] *Mi viaje a la Rusia soviética, op. cit.*, p. 98.

[40] *Ibídem*, p. 236.

[41] Machado estará luego en contacto con algunos escritores soviéticos tales como Ilya Ehremburg —que Rafael Alberti le presentó algún día en la tertulia del café Varela (*Imagen primera de...*, Buenos Aires, Losada, 1945, p. 51)— David Vigodsky o Mikhail Loltsov quien describe los últimos días del poeta en Madrid en 1936 (*Ispanskii Denvnik*, Moscú, 1958 p. 305).

esencia socialista del bolchevismo y sobre el hecho de saber si tal experiencia es importable o no[42], y basándose en un testimonio que parece confirmar su propia visión.

Desconocimiento y refutación del marxismo

Antonio Machado es indubitablemente el fruto de una burguesía liberal que había encontrado en el krausismo un ideal que le permitiera conciliar su deseo de renovación con la defensa de sus intereses. No encontramos en él como en Unamuno ninguna huella de una educación religiosa estricta. Machado tiene, no obstante, como la mayoría de los intelectuales de su tiempo, un conocimiento muy superficial del marxismo. La refutación que hace de él no es sólo el resultado de un razonamiento apresurado o de un movimiento de mal humor, es sobre todo la consecuencia de una evolución histórica e ideológica propia a la España del siglo XIX. Sin querer insistir ahora sobre las circunstancias particulares que explican la introducción tardía del marxismo en la península[43], podemos recordar que, a causa del olvido de la filosofía de Hegel en beneficio de la de Krause, los pensadores españoles no estuvieron preparados a la recepción del pensamiento de Marx y les interesaron otros socialismos «no científicos» tales como los de Proudhon o Bakunin. Por otra parte, el krausismo tuvo la ventaja de conciliar los impulsos renovadores de la burguesía liberal progresista —que identificaba sus propias necesidades con las necesidades generales

---

[42] «En la intensa vibración actual de las pasiones públicas se nota cada vez más una especie de polarización de los entusiasmos, que tienden a agruparse en dos puntos opuestos: el bolchevismo y el antibolchevismo. Sin embargo, no parece probable que los antibolcheviques y los bolcheviques de nuestras tierras sepan claramente lo que el bolchevismo es», apuntaba entonces Julián Besteiro («Bolchevismo», *El Socialista*, 1.V.1919). Machado comprobará más tarde que los antimarxistas tampoco habían leído a Marx: «Pero hoy lo fuerte es el bloque antimarxista integrado por muchos millones de hombres que no han leído a Marx» («Apuntes inéditos», años 1933-34, *O.C.*, t. II, p. 2147).

[43] Emigración liberal de 1823-1834, inconsistencia de la burguesía naciente, industrialización tardía y por consiguiente toma de conciencia también tardía del proletariado, ausencia de representante español en la Internacional, *Manifiesto Comunista* no redactado en español y desconocido por esta razón hasta 1872, año de la primera traducción por José Mesa, publicada en *La Emancipación*, probablemente según una versión francesa que apareció en *Le Socialiste* de New-York (Juan José Morato, «Los redentores del obrero: España y el Manifiesto Comunista», *La Libertad*, Madrid, 3.IX.1929), represión del movimiento obrero y por consiguiente clandestinidad de las tendencias socialistas y colectivistas entre 1874 y 1879 etc. (Véase Santiago Castillo, «De *El Socialista* a *El Capital*. Las publicaciones socialistas (1886-1900)», *Negaciones*, Madrid, n.º 5, primavera de 1978, pp. 41-66; Jacques Maurice, «Sur la pénétration du marxisme en Espagne», *Hommage des Hispanistes français à Nöel Salomon*, Barcelona, ed. Laia, 1979, pp. 589-598; así como en *Estudios de Historia social*, n.os 8-9, enero-junio 1979, los artículos de: Eric J. Hobsbawm, «La difusión del marxismo entre 1890 y 1905; Jacques Maurice, «Sobre la penetración del marxismo en España»; Michel Ralle, «Acción y utopía en la Primera Internacional española», etc.; y también Pedro Ribas, *La introducción del marxismo en España* (1869-1939), *Ensayo bibliográfico*, Madrid, ed. de la Torre, 1981, 231 págs.

del país— con la defensa de un régimen socio-económico basado en la propiedad privada.

Por consiguiente, los intelectuales de la Institución Libre de Enseñanza, seducidos por el neo-kantismo de Marburgo y dispuestos, tanto como sus mayores, a las grandes síntesis —puesto que habían pasado de Kant a Marx olvidando a Hegel, y porque se movían entre el idealismo y el materialismo, menoscabando la dialéctica que hubiera podido permitirles superar tal dualismo— no tuvieron más que un conocimiento superficial del marxismo. Es evidente que muy pocos (con la excepción de algunos universitarios escrupulosos como Adolfo Posada o ciertos militantes socialistas tales como Núñez de Arenas o Besteiro y de los Ríos) habían leído a Marx cuyo manifiesto nunca se difundió correctamente en España[44]. Los que hablaron de Marx y del marxismo en España se contentaron con reproducir o glosar las mismas definiciones globales y las interpretaciones de los comentadores de Marx y autores de la vulgata marxista, Paul Lafargue y sobre todo Jules Guesde.

Cuando sabemos, por su correspondencia y las anotaciones del volumen conservado en su biblioteca[45], que Unamuno leyó al menos el primer tomo de la edición alemana de *El Capital,* y que se le ocurre comentar a veces el *Manifiesto*[46], está claro que Machado se contenta con adoptar las ideas de éste.

Se publicó, en 1922, en Segovia, cuando enseñaba allí Machado, una traducción del libro de Lénin, *El capitalismo de Estado*, hecha por Juan Andrade, sin que se enterara el poeta quien no duda en adornar sus propios comentarios de Lénin con estas palabras reveladoras de un contacto mediatizado: «Cuando se lee lo que nos cuentan de Lénin...»[47].

Cabe pensar que tampoco Machado leyó a Marx a quien no cita nunca directamente, valiéndose siempre de las mismas definiciones globales o tautológicas.

Una vuelta al Antiguo Testamento

Machado da del marxismo dos definiciones abstractas y complementarias. Este es, a su parecer, una interpretación judaíca de la Historia, y una vuelta al cinismo, es decir al Antiguo Testamento.

Es preciso, sin embargo, situar esta definición en su contexto histórico y literario, y considerar el momento en que se elaboró así como el lugar que ocupa en

[44] Juan José Morato afirma en 1929 que se vendieron en España, entre 1872 et 1929, menos de 40.000 ejemplares incluyendo los folletones publicados por *La Emancipación*(noviembre-diciembre 1872), *El Socialista* (1886, n.º 14 à 22; se publicó este año por primera vez bajo la forma de fascículo) y *El Trabajo* (1912-1913, en una traducción de la versión francesa de Andler hecha por García Quejido, J.J. Morato y terminada por López Baeza.

[45] Véase Pedro Ribas, introducción a Miguel de Unamuno, *Escritos Socialistas,* Madrid, Ayuso, 1976, p. 33, n. 71.

[46] Véase, por ejemplo, «La idea revolucionaria», *La Nación,* Buenos Aires, 25.VI.1919; *O.C.* (Escelicer), t. IX, pp. 1585-1588.

[47] Art. cit.

los escritos de su autor, puesto que sería absurdo esperar de Machado que reaccione como un militante político.

Es evidente que Machado, quien no quiso nunca elaborar un sistema filosófico, no pretende hacer una crítica del marxismo sino primero comentar la actualidad cotidiana y dar su opinión sobre otros movimientos de ideas, tales como el pragmatismo norteamericano o costumbres como el *fair play* británico, y segundo contestar las preguntas de los periodistas. Se trata, como en toda la obra en prosa de Machado, de un pensamiento fragmentario y discontinuo que depende de sus condiciones de producción: artículo de periódico, discurso. Machado, como siempre, le da vueltas a la misma idea y la desarrolla de otra manera quizá por afán pedagógico, quizá por inseguridad conceptual.

Cuando le hace afirmar a Juan de Mairena, con esta falsa espontaneidad que une prudencia y provocación, que «el marxismo, señores, es una interpretación judaíca de la Historia»[48], sugiere la idea de cierta venganza histórica contenida en el Antiguo Testamento, y parece asimilar la rebeldía del proletario a la de Caín. Sólo le interesa por consiguiente el proceso violento que acaba con la victoria del envidioso. Sin embargo, Mairena cuida siempre de no explicar esta afirmación que constituye una de aquellas frases terribles que pronunciaba el docente que era para provocar a sus alumnos. Puesto que añadía: «El marxismo, sin embargo, ahorcará a los banqueros y perseguirá a los judíos. ¿Para despistar?».

Mairena —que su creador hace morir en 1909— atribuye al marxismo algunas acciones futuras espantosas, pero no es nunca más explícito, ni siquiera cuando, al conformarse con cierto antisemitismo ambiente[49], define el marxismo a través de los orígenes judíos de Karl Marx. Sugiere, no obstante, como para eludir cualquier debate, que tal razonamiento no era más que «una gran plancha de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín»[50]. Al evocar el antisemitismo alemán Mairena no haría más que repetir la definición de su reaccionario maestro[51]:

> —Carlos Marx, señores, fue un judío alemán que interpretó a Hegel de una manera judaíca, con su dialéctica materialista y su visión usuraria del futuro[52].

Está mezclando ahora una definición objetiva —el materialismo histórico— a su propia definición. Y esta interpretación de la Historia le parece algo reaccionaria porque no ve cómo el marxismo —tal como lo define— puede sacar fuerzas renovadoras de un pasado lejano. Al reducir, en efecto, la ideología a una mera

---

[48] *Juan de Mairena*, XLVI, *O.P.P.*, p. 509.

[49] Baroja publica de nuevo en sus memorias acotaciones anteriores sobre la inteligencia y el carácter dominador de la raza judía. (*Finales del siglo XIX y principios del XX, O.C.* t. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 688).

[50] *Juan de Mairena, O.P.P.*, p. 365.

[51] «Así hablaba mi maestro, un hombre un tanto reaccionario, y no siempre de acuerdo consigo mismo», *ibídem*, p. 447.

[52] *Ibídem*.

cuestión de psicología íntima, cree incluso haber descubierto cierta escandalosa anterioridad a Marx en la presencia de Maquiavelo: «Carlos Marx fue la criada que le salió respondona a Nicolás Maquiavelo», apunta, en 1931[53]. Esta insubordinación verbal de Marx consistiría en una superación doctrinal de las presuposiciones individualistas del cortesano florentino, al oponer a su arte para hacerse con el Poder y mantenerse hábilmente en él, una concepción colectiva de la lucha y de la toma del Poder. Contrapone, por consiguiente, a una doctrina que predicaba la desaparición del Estado, otra que obró por su reforzamiento. Pero, tampoco ahora, concluye Machado sino que conserva al pensamiento de Mairena su carácter improvisado, fragmentario y anacrónico. En realidad la crítica machadiana al marxismo parte de otra noción: la del cinismo. «El cinismo actual se llama, con mayor o menos precisión, *interpretación materialista de la historia*»[54], escribe.

Ahora bien, Machado otorga casi siempre un sentido filosófico a la palabra «cinismo» («cierta fe en la animalidad humana»). (Sólo al final de su vida Machado le devolverá su sentido usual despectivo, en la expresión «ola de cinismo», para calificar la intervención de las potencias del «Eje» en la Guerra Civil). Antes de designar la interpretación materialista de la Historia de Marx, el término califica en su obra aquella vuelta a la naturaleza propuesta por Rousseau. Se trata en ambos casos, a su parecer, a la vez de una vuelta al pasado, y a la elemental y eterna naturaleza humana. La interpretación de Machado, sin duda heredada de Unamuno, quien veía en el marxismo un mero comunismo vulgar, preocupado sólo por la satisfacción del hambre, le hace sentir la misma repulsión por el mismo término de «marxismo» y la noción objetiva y científica que encierra y la misma atracción por el de «comunismo», cuya connotación es más romántica y más fraterna.

El triunfo del estómago

Al reducir de tal manera —lo mismo que Unamuno— la importancia de la economía, en el análisis y en la ideología de Marx, a una mera cuestión de nutrición, Machado hace de la envidia y del resentimiento el único motor del marxismo. Se fundamenta en una visión muy difundida que asimila el comunismo a un juicio final anticipado, a una inversión de valores según la profecía y la logomaquia anarquista, expresada, por ejemplo, por este estribillo que más de una criada debió de canturrear al llegar el señorito: «Cuando querrá el Dios del cielo/ que la tortilla se vuelva/ que los pobres coman pan/ y los ricos mierda, mierda»[55]. Poco importa que esta concepción sea errónea o fantástica, sólo nos consta que estuvo ampliamente difundida y que Machado, lo mismo que Unamuno, Baroja, e incluso De los Ríos, etc., llega a confundirla con los fundamentos doctrinarios del marxismo en un país

[53] «Fragmentos de lecciones», *Juan de Mairena, O.P.P.*, p. 388.
[54] *O.P.P.*, p. 547.
[55] Véase Paul Aubert, Gérard Brey, Jean-Louis Guereña, Jacques Maurice, Serge Salaün, *Anarquismo y poesía en Cádiz durante la Restauración*, Córdoba, ed. de la Posada, 1986, 215 p.

que no se libra siempre de la arrogancia de ciertos elementos de las clases dominantes ni de las crisis de subsistencias.

En efecto, una de las principales causas de los movimientos huelguísticos y de las manifestaciones callejeras en los años 1915, 1916 y sobre todo 1917, fue la política de exportación inconsiderada hacia los Aliados y la inflación y el agotamiento del mercado que ésta acarreó, lo que la prensa llamaba «el problema de las subsistencias», al que dedicaba la primera plana desde 1915, hasta llegar a consagrarle una crónica diaria, en *El Liberal,* por ejemplo, en septiembre y en octubre de 1917. A principios del verano de 1917, la prensa publica noticias alarmantes, habla de una pauperización y de una malnutrición crecientes. Se habla corrientemente de «el hambre en España»[56]. Los diarios no se limitan como antes al comentario de las estadísticas o de la política económica de Urzáiz; tampoco se contentan con polemizar sobre la oportunidad de limitar o de prohibir la exportación de los productos de primera necesidad, ya no cuidan de recordar que se trata de una consecuencia de la Primera Guerra mundial; de hecho, España está pasando hambre y se evocan las causas pero también las consecuencias de este momento crítico. Esta miseria afecta todas las regiones y la mayoría de las categorías sociales: campesinos, obreros y clases medias[57]. Las encuestas oficiales revelan una subalimentación crónica[58].

Unamuno criticará «la llamada concepción materialista de la historia que quiere que los valores todos culturales hayan salido del estómago y de su hambre» y Machado le hará eco afirmando que se resiste a creer que «no son factores ideales, sino económicos en última instancia, las necesidades de la animalía humana, los agentes determinantes de la Historia». Unamuno, quien formula muchos problemas que se plantea luego Machado, gusta de recordar que en lenguaje popular la «materia» significa el pus y no vacila en calificar el materialismo de purulentismo. A estas alturas no serviría para nada recordar que Marx no pretendió nunca que fuera la economía el único factor de progreso de la humanidad ni que los individuos tienen que ser dueños de la evolución entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción ni sacar a relucir al joven Marx de los manuscristos de 1844.

Machado prosigue sus raciocinios sobre el cinismo y el judaísmo: «con Marx, la Europa apenas cristianizada retrocede al Viejo Testamento»[59], afirma.

Pero su sentido del humanismo le impide ir más lejos. «Me resisto a creer que

---

[56] *El Liberal,* 26.V.1917.

[57] Así puede leerse, por ejemplo, el 28 de julio de 1917, en *El Liberal*, una trágica descripción de los males del país bajo la pluma de Augusto Barcia, en un artículo titulado, «La vida nacional. Males sin remedio».

[58] Antes de la guerra, la ración alimenticia diaria media de un obrero agrícola que no superaba unos 87 g. de proteínas, 30 g. de lipoides y 350 g. de glucócidos, sea aproximadamente unas 2.000 calorías —cuando ahora se valora unas 3.000 calorías la que necesita un hombre sedentario— le parecía suficiente al doctor Ubeda Correa (según Carlos Rico-Avelló) (*Historia de la Sanidad española (1900-1925)*, Madrid, Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Sanidad, 1969, p. 120). Pero ésta va a disminuir considerablemente durante la Primera Guerra mundial.

[59] «Una gran plancha de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín», *Juan de Mairena*, IV, *O.P.P.*, p. 365.

el factor económico sea el gran motor de la historia»[60], repite en 1937 en su discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas, reiterando la misma idea que había expresado en 1913, en la autobiografía entregada a Azorín que resumía todas sus exigencias: «la conciencia es anterior al alfabeto y al pan»[61].

Por consiguiente, Machado, Unamuno y muchos coetáneos suyos, olvidan el materialismo dialéctico para guardar tan sólo el materialismo histórico si no económico que interpretan como un mero positivismo pervertido en economismo y en materialismo elemental, ignorando la crítica que el mismo Marx hacía al comunismo vulgar.

Sin embargo, les parece positivo el carácter ético del marxismo igualitario, lo mismo que de los Ríos reconocía que el marxismo podía contribuir a hacer de las masas una fuerza dinámica de la Historia y contribuir al advenimiento de una sociedad democrática imponiendo el reconocimiento de un Derecho Social[62].

Machado se encuentra en medio de estas corrientes y de estas contradicciones.

La refutación de Unamuno es mucho más violenta puesto que condena —en un texto olvidado— al marxismo como doctrina del siglo anterior y por ende fatalista y germánica, «mahometana e incluso tibetana», y por consiguiente bárbara[63].

Cree el Unamuno antigermanófilo que la Primera Guerra mundial es una cruzada contra el materialismo marxista de los militares alemanes «los de la concepción materialista —y a veces imperialista— de la historia; los que esperaban o decían esperar más de las cosas que de los hombres».

> «Se está dando la batalla a la Santa Alianza simbolizada en los dos Imperios centrales del brazo con la Turquía del fatalismo mahometano. Y del peor mahometanismo, del que se infiltró en ese pueblo no arábigo. Se está

---

[60] *O.P.P.*, p. 689.

[61] Op. cit. Marx hacía al comunismo vulgar las mismas críticas que Machado. Describe el joven Marx, en efecto, en los manuscritos de 1844, por una parte, el deseo de satisfacer únicamente las funciones elementales como una consecuencia de la enajenación del hombre por el trabajo, lo cual explicaría el que el trabajador sólo se sienta libre en el cumplimiento de sus funciones animales. (*Manuscritos. Economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1968, p. 109); condena, por otra parte, ese comunismo grosero que, al tolerar la envidia, niega la personalidad humana (*Ibidem*, p. 141). Reflexiona luego sobre el sentido de la Historia como conversión del hombre en objeto de la conciencia sensible, antes de concluir con la formulación de un humanismo que no hubiera rehusado Machado «La Historia misma es una parte real de la Historia natural, de la conversión de la naturaleza en hombre» (*Ibidem*, p. 153). ¿Es marxista aquel humanismo del joven Marx? Se opuso a veces estos escritos a los de la madurez del filósofo subrayando sus carencias y preguntándose si no son más idealistas que científicos. Esta concepción, en efecto, contradice la de la naturaleza humana que será más tarde la de Marx. Encierra, sin embargo, la idea del hombre como ser histórico, cuyas necesidades, facultades, gustos van enriqueciéndose con el desarrollo de las fuerzas productoras y de la riqueza material. Los defensores de este humanismo ven una confirmación de esta tesis en la famosa carta que mandó Engels, desde Londres, a Joseph Bloch, el 21 de septiembre de 1890, en la que afirma que se otorgó sin duda demasiada importancia al factor económico.

[62] *El sentido humanista del Socialismo, op. cit.*, p. 206.

[63] «La oleada europea», *La Publicidad*, Barcelona, 3.IV.1917; *El País*, 14.IV.1917.

librando la gran batalla contra la estepa espiritual. Se está barriendo el tibetanismo europeo.

Hoy este tibetanismo se concentraba en la docta y más que docta mandarinesca Germania —de la que hasta la China, la China modernizada, por supuesto, se separa— la cuna del falismo (*sic*)[64] hegeliano, donde Carlos Marx enseñó que la revolución económica la hacen las cosas y no los hombres y que es el estómago el director supremo de la historia y donde Schopenhauer predicó la vuelta al budismo, en esa Germania anticristiana, anti-europea, antihumanitaria, materialista y pagana. Ponía la organización sobre la creación. Los pueblos sienten que la libertad es creación, no organización, y que el hombre crea, por la libertad, la historia. Y una oleada de democracia está levantando a Europa [...]».

Este texto, no es sin duda ningún ejemplo de rigor doctrinario, aunque con su vehemencia y su desmesura tiene el mérito de recordar la principal objeción, no razonada, sino visceral y duradera que hace Unamuno a lo que cree ser el marxismo, puesto que lo recordará a lo largo de su vida, al mismo tiempo que precisa de nuevo cuáles son los motivos de su germanofobia. Nunca dejó de pensar, en efecto que esta guerra simbolizaba la derrota del marxismo, no sólo de la Internacional, sino también del materialismo histórico tal como lo concibe. Escribía, por ejemplo, al principio de la guerra, el 16 de octubre de 1914, a Romain Rolland: «Je compte faire un livre sur la guerre actuelle et la débâcle de l'interprétation matérialiste de l'Histoire»?[65].

Un poco más tarde, en un texto titulado: «Sobre el supuesto fracaso de la Internacional»[66], Unamuno acabará reprochando al marxismo de contribuir a la «masificación» del pueblo al negar el factor espiritual.

> «La concepción llamada materialista de la historia, la de que el estómago es el último motor de la historia, la de que rigen a éste las cosas y no los hombres, la de Carlos Marx, lleva por consecuencia la de suponer que a los hombres les agrupa y asocia el hambre, la economía, y por lo tanto, que constituyen turbas, turbas mejor o peor organizadas y disciplinadas, pero no pueblo, verdaderamente pueblos, naciones. El factor histórico, propiamente histórico, el espiritual, el de personalidad individual y colectiva, aparece borrado. Y, sin embargo, estamos viendo bien claro, que es este factor, hasta en la clase proletaria el verdaderamente histórico».

Tal como estaba definido, este marxismo no podía gustarle a Machado y no debe sorprendernos el que haga, el 1.º de mayo de 1937, delante de las Juventudes Socialistas Unificadas, una verdadera profesión de fe antimarxista:

---

[64] Quizá se pueda leer «fatalismo». Aunque don Miguel no despreciaba los juegos de palabra.
[65] Romain Rolland, *Journal des années de guerre, 1914-1919*, París, Albin Michel, 1952, p. 83.
[66] *La Nación*, Buenos Aires, 16.III.1918; *O.C.*, Escelicer, t. IX, pp. 1544-1548.

«Desde un punto de vista teórico, no lo he sido nunca, es muy posible que no lo sea jamás. Mi pensamiento no ha seguido la ruta que desciende de Hegel a Carlos Marx. Tal vez porque soy demasiado romántico, por el influjo, acaso, de una educación demasiado idealista, me falta simpatía por la idea central del marxismo: me resisto a creer que el factor económico, cuya enorme importancia no desconozco, sea el más esencial de la vida humana y el gran motor de la historia»[67].

Una reinterpretación humanista del marxismo, a la luz del tolstoismo social

Machado reconocerá —como de los Ríos, por ejemplo, quien elabora una ética derivada a menudo del pensamiento de Marx— que el marxismo puede tener algún valor moral y devolver al hombre su dignidad, en la medida en que contribuye a liberar la persona del imperio de las cosas. Ambos condenan el capitalismo, verdadera civilización material que somete, a su parecer, el hombre a los objetos.

Es precisamente este aspecto del marxismo que los socialistas españoles gustarán de explicar, como viene a recordarlo Manuel Núñez de Arenas en un artículo titulado «El valor hombre en la ideología marxista»[68]. Comentando la conferencia que pronunció Andrés Ovejero en *la Escuela Nueva*, con motivo del centésimo aniversario del nacimiento de Marx[69], subraya que el pensador alemán puede ser irónico o apasionado, antes de preguntarse si no será preciso algún día, en beneficio del socialismo, superar sus propias enseñanzas que no representan, al fin y al cabo, más que una etapa en la constitución del socialismo internacional.

«Marx no es socialista desde el primer instante: empieza siendo idealista, discípulo de Hegel; después se convierte en humanista de Feuerbach, y, finalmente, economista al modo prudoniano. Hegel creyó que la idea lo es todo .[...] Con Feuerbach, creyó que el hombre lo es todo, y se hizo humanitarista. Y al llegar a Francia y conocer a Proudhon, convirtióse en prudoniano. [...] Recordemos unas admirables palabras que en cierta ocasión escribió el

---

[67] *O.P.P.*, p. 690.

[68] «Con motivo del centenario de Marx, incluso aquí, en España, se dan conferencias, se publican artículos. Y como las primeras personas que han tratado de su obra no son profesionales de la Economía política, ha surgido, como no podía menos de ocurrir, la pregunta esencial: ¿Hasta qué punto, en qué medida el socialismo se halla impregnado de humanidad? En esta ideología que pretende ensalzar al hombre, que pretende redimirle, ¿en cuánto se le estima?

Toda la conferencia que ha dado en la Escuela Nueva Andrés Ovejero ha sido dedicada a pretender demostrar que henchida de valor humano está la obra de Marx. Por su parte, Luis Araquistain, en un artículo de *La Publicidad*, analiza el concepto de masa y combate la exclusiva importancia que en la obra marxista tiene el factor colectivo, suprimiendo el factor individuo. En el fondo, en estas dos tesis está la vieja controversia entre Lafarque y Jaurés; quizá la diferencia entre Marx y Bakounine; incluso, apurando la cuestión, la distancia que separa la concepción socialista alemana y la concepción socialista francesa [...]». *España*, n.º 160, 2.V.1918.

[69] «Carlos Marx», *El Socialista*, 1.V.1918.

compañero Jaime Vera profetizando que acaso algún día hayamos de romper nosotros con Marx. Hemos visto a Marx romper con Hegel, con Feuerbach, con Proudhon. Acaso en romper con el Socialismo alemán, en dejar de ser marxista, esté el porvenir del socialismo internacional.»

Esto es lo esencial del debate que ocupa a los intelectuales españoles: encontrar una interpretación humanista del marxismo. Parece que la lucha de clases ya no esté al orden del día y que de ahora en adelante prefieran elegir entre cierto populismo y la alianza con lo que describen como la clase media. Por consiguiente, no se sitúan ya en relación con un aparato de producción. Su refutación del marxismo como materialismo se enmarca en la tradición del socialismo liberal o del liberalismo social —la diferencia entre ambos dista mucho de ser precisa— de unos intelectuales tales como de los Ríos, Besteiro o incluso Ortega que añaden a su formación neokrausista una lectura neokantiana de Marx; pero también y sobre todo en la línea de Miguel de Unamuno quien llega a reivindicar una concepción espiritualista de la Historia[70].

Por otra parte, el impacto del tolstoismo es profundo en España. Y muchos intelectuales interpretan los acontecimientos de Rusia a la luz de éste o ven en ellos, como Luis Araquistain[71] o los estudiantes socialistas madrileños, el prolongamiento de la obra social de Tolstoi[72] quien afirmara la misión redentora común de los pueblos ruso y español.

Machado acepta esta doble tradición cuando completa su refutación teórica del marxismo por una aceptación formal del socialismo.

> «Veo, sin embargo, con entera claridad, que el Socialismo, en cuanto supone una manera de convivencia humana, basada en el trabajo, en la igualdad de los medios concedidos a todos para realizarlo, y en la abolición de los privilegios de clase, es una etapa inexcusable en el camino de la juticia; veo claramente que es ésa la gran experiencia humana de nuestros días, a que todos de algún modo debemos contribuir»[73].

---

[70] «Y no sólo de pan vive el hombre, sino de pensamiento. Que no es el hambre sino la idea del hambre, la que le hace las revoluciones. Lo que hay en el fondo de la historia es el pensamiento. ¡Ciudadanos de todos los países, pensad!». («Democracia frailuna», El Mercantil Valenciano, 12.XII.1922; *La Lucha de clases*, 16.XII.1922; *Escritos socialistas (1894-1922)*, ed. de Pedro Ribas, *op. cit.*, p. 274). Unamuno parece recordar la afirmación de Ortega en el primer editorial que publicó en el diario *El Sol* cuando la creación de éste: «Todo español está muy especialmente obligado a ser mañana más inteligente que hoy [...] («Hacia una política mejor», *El Sol*, 7.XII.1917; *O.C.* t. 10, p. 368).

[71] «Interpretaciones. La revolución rusa y Tolstoi. ¿Qué pensaría si viviera?», *El Sol* 23.III.1924. Araquistain no dudaba, por otra parte, en hablar de «bolcheviquismo neo-cristiano». (Véase Angel Ossorio, «Sobre una alusión. Bolcheviquismo neo-cristiano», *El Sol*, 7.III.1924).

[72] «Ningún otro pueblo ha sido capaz de comprender tan profundamente como nosotros los sufrimientos y la gloria de la Revolución rusa» (Carta dirigida a las organizaciones estudiantiles rusas, *El Socialista*, 18.IV.1919).

[73] «Discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas», *op. cit.*

El poeta quien imaginaba, desde 1918, en plena guerra, una sociedad fraterna, que hubiera vencido el «cainismo», y superado las nociones de clases, castas y naciones, creyó encontrar en el pueblo ruso al salvador de la Europa occidental, mediante la encarnación del cristianismo primitivo en el tolstoismo.

> Porque el cainismo perdura, a pesar de Cristo; pasa del individuo a la familia, a la casta, a la clase, y hoy lo vemos extendido a las naciones, en ese sentimiento tan fuerte y tan vil que se llama patriotismo. Sólo los rusos —¡bendito pueblo!— me parecen capaces de superarlo por un sentimiento más noble y universal. El tolstoismo salvará a Europa, si es que ésta tiene salvación[74].

No es nada sorprendente, por consiguiente que mantenga esta idea y vea en la Revolución rusa la realización de las ideas de Tostoi y que asimile, en efecto, el comunismo al cristianismo.

> «Con Marx, señores, la Europa apenas cristianizada, retrocede al Viejo Testamento. Pero existe Rusia, la Santa Rusia, cuyas raíces espirituales son esencialmente evangélicas[75]».

Machado opone pues la Rusia eterna a la Rusia marxista de 1917. Esta concepción anacrónica, que llega a apostar por la perennidad del alma rusa, no está totalmente libre de prejuicios idealistas. Machado interpreta el cristianismo como una comunión entre los hombres, es decir lo que venía buscando con su poesía desde hacía mucho tiempo. Ve, por consiguiente, en el marxismo una ideología reaccionaria, una vuelta al espíritu vindicativo del Antiguo Testamento.

> «Hoy Rusia abandona los Evangelios, profesa a Carlos Marx y habla de arte proletario. Con ello retrocede del Nuevo al Viejo Testamento».

Machado desarrolla los mismos argumentos que opusiera al marxismo, haciendo de Karl Marx un profeta del Antiguo Testamento: el hombre pierde su identidad en esta masificación de la especie, tal deseo de justicia no está libre de todo sentimiento de venganza.

> «La visión profética de Carlos Marx es esencialmente mosaíca: la prole de Adán repartiéndose los bienes de la tierra. "¡Justicia para el gran rebaño de los hombres!". No hay renuncia posible a acomodarse en el tiempo. Las virtudes castas que reveló el Cristo sin enemigas de la especie. Sois esencialmente prole, y como tal habéis de afrontar vuestro destino».

---

[74] Carta a Miguel de Unamuno, Baeza, 16.I.1918, *O.P.P.*, p. 924.
[75] *Juan de Mairena*, IV, *O.P.P.*, p. 365.

En realidad, el triunfo del marxismo en aquella Rusia cristiana sigue siendo un enigma para Machado.

El alma rusa salvará el marxismo

Machado sigue creyendo en el renacimiento de la Rusia de Tolstoi y de Dostoïevski puesto que, a su parecer, el alma rusa no podrá conformarse con la ideología de Marx. Esto explica incluso que llegue a dudar de la validez de su propia interpretación del marxismo («No vayamos demasiado de prisa. Es posible que el marxismo no sea un elemento tan heterogéneo con el espíritu ruso como algunos pensamos»), y se pregunte si el pueblo ruso no será capaz de salvar al marxismo de la misma manera que salvó antiguamente al cristianismo. Después de haber reconocido imparcialmente los logros de la Revolución rusa al servicio de la emancipación de los trabajadores del mundo entero, Machado saluda la esperanza necesaria que despertó la revolución en el alma de los obreros y de los poetas hartos del individualismo burgués.

> «Para triunfar del "solus ipse" (una fe metafísica como otra cualquiera, y precisamente la propia de la sociedad individualista, que vive hoy con el escudo al brazo enfrente de la Rusia soviética) será necesaria una fe comunista —no nos asunten las palabras—, que puede engendrarse en el seno de una fraternidad laboriosa. ¡Fraternidad! He aquí la palabra rusa por excelencia».

Sin embargo, ya no se hace ninguna ilusión acerca de la Iglesia Ortodoxa rusa que hizo prueba, a su parecer, tanto como la Iglesia Católica, de servilismo hacia los poderes constituidos.

Machado opone entonces al profeta alemán Marx el «esclavo» ruso Lénin:

> «Cuando se lee lo que nos cuentan de Lénin, del modesto y gigantesco Lénin, y se recuerdan sus palabras (muchas que pronunció y muchas que supo callar) se comprende cuánto supera el corazón del esclavo a la inteligencia del pensador alemán».

Llega a imaginar una adaptación del marxismo al sentimiento de fraternidad siempre vigente en Rusia. «Y se presiente —apunta— una reacuñación cordial del marxismo por el alma rusa, que puede ser cantora lírica y comunista en el sentido humano y profundo de que antes hablamos».

Machado desconoce el marxismo y no es marxista. Intuye, sin embargo, que la ideología marxista contradice la ideología occidental latino-germánica, que culmina con la concepción del superhombre de Nietzsche, a la que opone el esfuerzo de redescubrimiento de la verdadera personalidad humana.

> «Entre Moscú, profundamente cristiano, y Roma, profundamente pagana, es Roma la que defiende al Cristo como quien defiende la ternera para su

vacuna. Moscú, en cambio, se inyecta de Carlos Marx. Pero cuando triunfe Moscú, no lo dudéis, habrá triunfado el Cristo»[76].

Al comentar más tarde en *Juan de Mairena*, el libro titulado *Nuestra experiencia revolucionaria*, publicado por las ediciones Europa-América, en el que figura un diálogo entre Wells y Staline, del 23 de julio de 1934, Machado no negará aquella admiración que sentía por el hombre ruso cuya cordialidad opone a la frialdad y a los prejuicios del inglés. «Porque Wells a fuer de anglo-sajón es esencialmente antirrevolucionario; le asusta todo trastorno político y social. Stalin no es un fanático de la Revolución, pero carece del prejuicio antirrevolucionario»[77]. Elogia luego la inteligencia y la sabiduría del «esclavo» Stalin[78].

Finalmente Machado, reconoce en este mismo texto, que el mundo capitalista está derrumbándose. Nunca había comentado tan clara y radicalmente la actualidad, y se da cuenta de ello cuando agrega: «Pero aceptada la tesis, ¿cómo no admitir la implacable lógica revolucionaria de Stalin?». Cree ahora que el parecer expresado hasta la fecha por Juan de Mairena (que podría resumirse así: si se quiere que las cosas no cambien basta con reformarlas, pero las que no pueden reformarse tienen que cambiar) quien condenaba teóricamente el reformismo y elegía la hipótesis revolucionaria, no dista mucho del de Stalin.

> «De aquello que se desmorona hay que esperarlo todo menos una transformación; porque si fuera capaz de transformarse, claro está que de ningún modo se desmoronaría. Sustituir, construir y ayudar a caer: tal es lo esencialmente revolucionario para Stalin. La historia de todas las revoluciones le da la razón ampliamente».

Este texto tiene también otro alcance. Machado, a quien no le asusta ya la idea revolucionaria, pero que cuida siempre de excluir de su vocabulario el término —más que el concepto— de «proletariado», al que prefiere la noción más vaga, pero también más generosa, de «pueblo», llega a opinar por primera vez sobre la realidad de éste al reflexionar sobre la dictadura del proletariado (y no se las arregla con una pirueta etimológica, como Unamuno quien proclamaba, en una entrevista olvidada, el 18 de febrero de 1936, después de la victoria del Frente Popular: «En cuanto a la dictadura del proletariado, me parece absurdo, porque no tienen qué dictar y no saben qué es marxismo»[79]).

---

[76] *O.P.P.*, p. 577; «Moscú, desde su ateísmo militante, ha sido un estimulante mucho mayor para la renovación cristiana de nuestro Occidente que una Roma llena de símbolos cristianos y de atractivos litúrgicos», apunta el teólogo José M.ª González Ruiz en su libro, *La Teología de Antonio Machado*, Madrid, Barcelona, Marova-Fontanella, 1975, p. 166.

[77] *O.P.P*, p. 588.

[78] «Hay en Stalin una claridad de ideas y una virtud suasoria que no alcanza nunca su interlocutor. Al inglés no le abandona todavía el miedo a la aventura; el esclavo tiene la tranquila seguridad de quien posee una experiencia». (*Ibidem*).

[79] «Unamuno ante las elecciones», *El Sol*, 18.II.1936.

«En cuanto a la dictadura del proletariado —afirma Machado— ¿por qué nos asustan tanto las palabras? Si el barco necesita nueva tripulación y nuevos capitanes, ¿por qué no reclutarlos en el mundo del trabajo, cuando el del capital es —por definición aceptada— el de las viejas ratas que corroen la nave? ¡Ah! Yo no soy más que un aprendiz de sofística, en el mejor sentido de la palabra.»

Y confiesa, como para explicar esta toma de conciencia tardía, siempre por el intermediario de Juan de Mairena.

«En verdad —hubiera concluido Juan de Mairena— al margen ya de sus lecturas —que no son las palabras lo que más asusta, sino ciertas imágenes groseras que en muchas cabezas suelen sustituir a las ideas, por ejemplo: alguien empeñado en bordar las lises borbónicas en unas alpargatas de albañil, unas botas de charol en la espuerta de la basura, etcétera, etcétera. Y con estas figuraciones claro está que no se puede ir a niguna parte».

Por consiguiente, no se trata sólo, como antes, de una mera cuestión de vocabulario o de un simple relevo de generaciones («toma el volante, niño») sino del advenimiento a la vida política de una nueva clase social: la de los trabajadores.

Machado subraya también el peso inconfesado de la mentalidad burguesa sobre la evolución ideológica de los intelectuales de su tiempo. Aunque parece ahora superar ésta al cabo de una evolución que los acontecimientos no harán más que precipitar, a partir de octubre de 1934 y de febrero de 1936, aunque percibe claramente que es en este debate en torno al marxismo donde se está fraguando el porvenir del país, mantiene sin embargo el tono escéptico de algunas reflexiones de Juan de Mairena.

«Pero hoy lo fuerte es el bloque antimarxista, integrado por muchos millones de hombres que no han leído a Marx. Se llegará tal vez a una dictadura antimarxista, que engendrará luego, un marxismo antidictatorial.»[80]

Una simpatía activa: «A la altura de las circunstancias»

Sin embargo, Machado, quien permanece fiel «al gobierno legítimo de la República», no quiere considerarse «au dessus de la mêlée» —según la expresión elegida por Romain Rolland para justificar este pacifismo de vigía intelectual durante la Primera Guerra mundial que no dejaron de reprochársele[81]— sino que

[80] «Apuntes inéditos, años de 1933-34», *O.C.*, t. II, p. 2147.

[81] *L'Esprit Libre. Au-dessus de la mêlée. Les précurseurs,* París, Albin Michel, 1931, 350 p. Romain Rolland confiesa, en 1931, en el prólogo a la segunda edición de su libro, que se había equivocado, porque no conocía suficientemente la ideología burguesa y había supervalorado el valor cívico de la élite intelectual (p. 50).

pretende estar siempre «a la altura de las circunstancias», tomando partido y definiendo lo que tendría que ser, a su parecer, el comportamiento del intelectual.

«Ante esta contienda el intelectual no puede inhibirse. Su mundo está en peligro. Ha de combatir, ser miliciano», escribe en la revista *Fragua*, en 1938[82]. Olvida entonces sus anteriores preocupaciones y se define, no ya como un poeta o un escritor sino sólo como un intelectual, consciente de la importancia de este matiz. «El intelecto no ha cantado nunca, no es su misión», proclamaba a la hora de definir su poética, en 1913. De ahora en adelante sólo escribe o habla para animar a los soldados. Precisa también su postura política y no vacila en declarar al diario *Ahora*, el 3 de octubre de 1936: «Yo no soy un verdadero socialista y, además, no soy joven, pero, sin embargo, el socialismo es la gran esperanza humana ineludible en nuestros días, y toda superación del socialismo lleva implícita su previa realización»[83].

Luego, cuando la polémica entre el P.S.U.C. y el P.O.U.M. en Cataluña y en Levante, aprobará abiertamente la postura del Partido Comunista, en nombre de la necesaria disciplina en tiempo de guerra, en particular en su discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas, en Valencia, el 1.° de mayo de 1937[84], que concluye precisando de nuevo claramente cuáles son sus relaciones con el marxismo.

> «Desde un punto de vista teórico, yo no soy marxista, no lo he sido nunca, es muy posible que no lo sea jamás. Mi pensamiento no ha seguido la ruta que desciende de Hegel a Carlos Marx.»

Tal fue el caso de la mayoría de los hombres de su generación, como de los Ríos, Besteiro o Araquistain, que se formaron en un ambiente favorable a la búsqueda de las terceras vías y de las grandes síntesis, entre el krausismo y el positivismo

---

[82] *Fragua*, Boletín periódico de la revolución, Consejo regional de defensa de Aragón, n.° 11, texto publicado por Robert Marrast, *Puerto*, n.° 1, Puerto Rico, p. 75.

[83] *Prosas y Poesías olvidadas*, ed. de Robert Marrast et Ramón Martínez López, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1964, (de ahora en adelante, *P.P.O.*), p. 55.

[84] Exclamando, en particular: «¡La disciplina!... He aquí una palabra que vosotros, jóvenes socialistas unificados no necesitáis, por fortuna, que yo recuerde. Porque vosotros sabéis que la disciplina, útil para el logro de todas las empresas humanas, es imprescindible en tiempos de guerra. [...] Nada temo de la indisciplina juvenil, porque nunca he creído en ella. Mucho temo, mucho he temido siempre de la mansa indisciplina de la vejez, de esa vejez *anárquica*, en el sentido peyorativo de estas dos palabras —un hombre encanecido en actividades heroicas sabe guardar como un tesoro la llama íntegra de su juventud, y un anarquista verdadero puede ser un santo —de ser espíritu díscolo y rebelde a toda idealidad, siempre avaro de bienes materiales, codiciosos de mando para imponer la servidumbre, que, en suma, sólo obedece a lo más groseramente individual...» *O.P.P.*, p. 689. Admira sin embargo algunos anarquistas y en particular a Salvochea, a quien se refiere siempre con el mayor respeto, a quien conoció, así como a Pi y Margall y al joven Fernando de los Ríos, hacia 1892, en casa de Eduardo Benot. Este filólogo y académico, antiguo ministro de Hacienda, fue el protector de los hermanos Machado. Había sido el amigo de su padre y de su abuelo. (Miguel Pérez Ferrero, *Tertulias y grupos literarios*, Madrid, ed. Cultura hispánica, 1974, pp. 71-73).

(Dorado Montero), el positivismo y el neokantismo (Revilla y Perojo). Si sus mayores lograron concebir un pensamiento científico que tolerara la religión, no debe sorprendernos el que ellos puedan identificar, en su mayoría, liberalismo y socialismo, humanismo y marxismo.

La concepción de Machado —lo hemos visto— es distinta. Este sigue parapetándose detrás de la refutación de lo que cree ser la teoría económica de Marx: «Tal vez porque soy demasiado romántico, por el influjo acaso de una educación demasiado idealista, me falta simpatía por la idea central del marxismo: me resisto a creer que el factor económico, cuya enorme importancia no desconozco, sea el más esencial de la vida humana y el gran motor de la historia», explica[85]. Sin embargo, su humanismo no le impide entender, al final de su vida, —al contrario de de los Ríos, por ejemplo, cuya visión ética le hace ignorar la división de la sociedad en clases— lo que pueden ser la lucha de clases y el ideal socialista.

> «Veo, sin embargo, con entera claridad, que el Socialismo, en cuanto supone una manera de convivencia humana, basada en el trabajo, en la igualdad de los medios concedidos a todos para realizarlo, y en la abolición de los privilegios de clase, es una etapa inexcusable en el camino de la justicia; veo claramente que es ésa la gran experiencia humana de nuestros días, a que todos de algún modo debemos contribuir. Ella coincide con vuestra juventud, y es una tarea magnífica, no lo dudéis»[86].

Conforme va creciendo esta simpatía activa por el socialismo, la visión que tiene de Rusia cambia. Escribe en septiembre de 1937: «Moscú, aunque salude con el puño cerrado, es la mano abierta y generosa»[87]. Aunque mantiene sus dudas acerca de la esencia del marxismo, reconoce que éste es necesario para Rusia.

> «Es muy posible, casi seguro, que el alma rusa no tenga, en el fondo y a la larga, demasiada simpatía por el dogma central del marxismo, que es una fe materialista, una creencia en el hambre como único y decisivo motor de la historia. Pero el marxismo tiene para Rusia, como para todos los pueblos del mundo, un valor instrumental inapreciable. El marxismo contiene las visiones más profundas y certeras de los problemas que plantea la economía de todos los pueblos occidentales. A nadie debe extrañar que Rusia haya pretendido utilizar el marxismo en su mayor pureza, al ensayar la nueva forma de convivencia humana, de comunión cordial y fraterna, para enfrentarse con todos los problemas de índole económica que necesariamente habrían de salirle al paso. Tal vez sea éste uno de los grandes aciertos de sus gobernantes».

---

[85] *Ibídem.*
[86] *Ibídem.*
[87] «Sobre la Rusia actual», *Hora de España*, n.º 9, septiembre 1937; *O.P.P.*, p. 665.

Y concluye, convencido de que sus deseos han sido cumplidos, es decir que Rusia pudo superar el marxismo:

> «Mi tesis es ésta: la Rusia actual, que a todos nos asombra, es marxista, pero es mucho más que marxista. Por eso, el marxismo, que ha traspasado todas las fronteras y está al alcance de todos los pueblos, es en Rusia, en donde parece hablar a nuestro corazón».

Si «la experiencia comunista, que es hoy el gran hecho mundial», según escribe entonces al escritor ruso David Vigodsky[88], interesa a Machado es también por otra razón: «por debajo y por encima y a través del marxismo, España ama a Rusia, se siente atraída por el alma rusa», escribe. Machado justifica tal atracción por la visión que tiene de la obra de Dostoïevski. Comentando un episodio de *El adolescente* en el que un personaje, Versilov, afirma que algún día los hombres vivirán sin Dios, apunta: «Y cuando se haya agotado esa gran fuente de energía que les prestaba calor y nutría sus almas, los hombres se sentirán solitarios y huérfanos. Pero añade —y esto es a mi juicio lo específicamente ruso— que él no ha podido nunca imaginar a los hombres como seres ingratos y embrutecidos. Los hombres entonces se abrazarán más estrecha y amorosamente que nunca, se darán la mano con emoción insólita, comprendiendo que, en lo sucesivo, serán ya los unos para los otros. La idea y el sentimiento de la inmortalidad serán suplidos por el sentido fraternal del amor»[89]. Por consiguiente, cuando hayan olvidado a Dios y a la iglesia, los rusos descubrirán a Cristo. Y Machado está convencido de que ésta es la interpretación correcta de su conversión al marxismo. Trata de demostrarlo de esta manera.

> «Como maestra de cristianismo, el alma rusa, que ha sabido captar lo específicamente cristiano —el sentido fraterno del amor, emancipado de los vínculos de la sangre— encontrará un eco profundo en el alma española, no en la *calderoniana*, barroca y eclesiástica, sino en la *cervantina*, la de nuestro generoso hidalgo Don Quijote, que es, a mi juicio, la genuinamente popular, nada católica en el sentido sectario de la palabra, sino humana y universalmente cristiana».

Según Machado, la interpretación rusa de Marx, lo mismo que la española, es cristiana. Y el poeta llega a formular la siguiente ecuación para ilustrar la concepción fraterna del amor que fue siempre suya: Marx+Dostoïevski= Jesús Cristo = Cervantes+Marx. Resolverla nos remite elípticamente a la afirmación inicial de una consustancialidad ruso-española bajo el signo del cristianismo: Cervantes=Dostoïevski. De tal manera que el marxismo sólo aparece como un elemento coyuntural, catalizador, por así decirlo.

Machado acepta pues la fe comunista, como la única que a sus ojos posibilite la

---

[88] *O.P.P*, p. 669.
[89] *Ibidem*, p. 670.

fraternidad entre los hombres. El comunismo, a su parecer, no puede ser ateo. A partir de esta conclusión no deja de rendir homenaje, no obstante, a aquella Rusia soviética que ayuda al gobierno legítimo de la República, y que es, según dice, la Rusia eterna[90]. Y refuta las alusiones de quienes sugieren que tal ayuda no puede ser desinteresada[91], antes de exaltar la obra liberadora de Rusia. Ignoraba, obviamente, como todo el mundo, que habían empezado los procesos de Moscú y que Stalin no se portaba precisamente como un hijo espiritual de Lénin. Para él, la URSS seguía siendo la Rusia que había idealizado hacía veinte años, hasta tal punto que pensaba ir a refugiarse allí, según lo confesaba, el 9 de febrero de 1939, en una carta a José Bergamín[92].

Machado sigue expresadándose a menudo bajo el intermediario de Juan de Mairena, cuyas limitaciones ideológicas y cronológicas gusta de subrayar. Este, que habría muerto, no lo olvidemos, en 1909, habla de modo extratemporal, sea por anticipación bajo la forma de profecías, sea retrospectivamente cada vez que su creador imagina cuáles hubieran podido ser sus propósito frente a los acontecimientos presentes, «lo que hubiera pensado Juan de Mairena si hubiese vivido en nuestro tiempo con la mentalidad del suyo»[93]. Por consiguiente, es como hombre del siglo

---

[90] Escribe, por ejemplo, en octubre de 1937, en su libro *Poesías de guerra*, este poema, titulado «Voz en España», dedicado a los intelectuales de la Rusia soviética:

«¡Oh Rusia, noble Rusia,santa Rusia,/ cien veces noble y santa/ desde que roto el báculo y el cetro,/ empuñas el martillo y la guadaña!,/ en este promontorio de Occidente,/ por estas tierras altas/ erizadas de sierras, vastas liras/ de piedra y sol, por sus llanuras pardas/ y por sus campos verdes,/ sus ríos hondos, sus marinas claras,/ bajo la negra encina y el áureo limonero,/ junto al clavel y la retama,/ de monte a monte y río a río/ ¿oyes la voz de España?/ Mientras la guerra truena/ de mar a mar, ella te grita: ¡Hermana!».

[91] Declara en una alocución dirigida «A todos los españoles», el 21 de noviembre de 1938 durante la emisión de radio «La voz de España»: «Se nos ha calumniado, dentro y fuera de España, diciendo que nosotros también servimos una causa extranjera; que trabajamos por cuenta de Rusia. La calumnia es doblemente pérfida, pero tan grosera, que no ha podido engañar a nadie que no sea perfectamente imbécil. Porque todos saben (están hartos de saber) que Rusia, ese pueblo admirable, que renunció a su imperio para libertar a sus pueblos, no atentó nunca a la libertad de los ajenos y que no tuvo jamás la más leve ambición territorial en España. Esto lo saben todos, aunque muchos disimulen ignorarlo» (*P.P.O.*, p. 140; *O.C. II*, p. 2293).

[92] «Mi problema más inmediato es el de poder resistir en Francia hasta encontrar recursos para vivir en ella de mi trabajo literario o trasladarme a la U.R.S.S. donde encontraría amplia y favorable acogida». (*La Torre*, Universidad de Puerto Rico, n.º 45-46, enero-febrero 1964, p. 254; *O.C.* II, p. 2302). Algunas de sus sobrinas, las hijas de José, ya estaban allí.

Recordemos, a título de curiosidad, los dos juicios opuestos que emitió la crítica literaria soviética sobre la obra de Machado, citados por Ilya Ehrenbourg (*Eve of War*, Londres, 1963, p. 228). *La Enciclopedia Literaria* le condena en 1934: «Se trata de un típico representante de la pequeña burguesía intelectual. Frente a los avances del capitalismo, se refugia en el mundo de la introspección y busca una solución a las contradicciones del presente en un humanismo pequeño burgués». Mientras que en 1954 *La Gran Enciclopedia Soviética* reconoce sus méritos: «Los poemas de *Campos de Castilla* traducen el amor del poeta por su país y sus amargos temores frente al destino de España. [...] En *Nuevas Canciones* condena el arte reaccionario». (*Bolshaia Sovetskaia Entsiklopedia*, Moscú, 1954, XXXV, p. 554). La traducción de las dos citas es nuestra.

[93] «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia», *art. cit, O.P.P.* p. 861.

XIX que Mairena comenta la vida política del XX. ¿Puede concluirse que el mismo Machado no entiende ya los acontecimientos coetáneos? Es cierto que aunque se las arregle para estar «a la altura de las circunstancias» no puede resignarse a aceptar el vocabulario marxista ni el materialismo. Al resumir el debate a la manera del aliadófilo que había llegado a ser no sólo ve en la Guerra civil española algún reflejo de un antiguo combate entre la democracia y la autocracia, sino el inicio de una lucha de mayor envergadura entre la sociedad individualista (que no dice capitalista) y lo que llama «la fraternidad laboriosa». Admite, frente a tal eventualidad, que la «fe comunista» constituye sin duda un arma necesaria. «Para triunfar del *solus ipse* [...] será necesaria una fe comunista —no nos asusten las palabras—, que pueda engendrarse en el seno de una fraternidad laboriosa»[94]. Pero no deja nunca de recordar su esperanza en una reinterpretación rusa del marxismo alemán, en lo que concibe como: «una reacuñación cordial del marxismo por el alma rusa». Es, por otra parte, esta misma reinterpretación cordial del marxismo que él mismo opera para justificar su lucha presente y su militantismo a favor de la defensa, de la difusión y de la socialización de la cultura[95]. En plena guerra olvidando el anterior contencioso con la joven generación, Machado no duda en justificar al contrario el compromiso de los jóvenes poetas[96] y en comprender sus simpatías hacia Moscú[97], sin ignorar —tal como lo subraya Luis de Zulueta— que su obra, en la creciente tensión entre dos concepciones de la patria, había llegado a ser el símbolo de la España nueva[98].

* * *

---

[94] *Ibídem.*

[95] Véase P. Aubert, «La cultura y los intelectuales en la obra y la vida de Antonio Machado», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Madrid, año X, n.º 16, marzo de 1977, pp. 17-34.

[96] «Se les tachó, no sin razón, de fríos y de artificiales; sus imágenes aparecían a veces, más como cápsulas de conceptos triviales (Gongorismo) que como hallazgo de la intuición». Sin olvidar este reproche inicial Machado añade ahora, sin embargo: «Ninguno de ellos está —me refiero siempre a los jóvenes y a los buenos— ni pretenden estar *au dessus de la mêlée*, todos están dentro de ella, y éste es, a mi juicio su mejor timbre de gloria. Y si la guerra ejerce sobre ellos un influjo estético beneficioso, porque ella les dicta orden, coherencia y disciplina para sus poemas, ellos a su vez, contribuyen a espiritualizar la guerra, a revelar a las masas combatientes, los hondos motivos de la contienda y sus finalidades más altas. La poesía humaniza la guerra en el mejor sentido del vocablo *humanizar*, quiero decir: que da motivos humanos a la lucha entre hombres, descubre las causas ajenas a la pura contiende biológica, que es común a todas las especies. Los hombres que combaten saben muy bien que el bando en que militan los poetas es el que está más cerca... de merecer la victoria. «El influjo de la guerra sobre la poesía joven española. El influjo de la poesía joven en los campos de batalla», *Tegucigalpa*, Honduras, 151, 604, 7.VIII.1938, p. 13, *O.C.* II, p.2272).

[97] «Los jóvenes poetas, los de hoy, que son siempre también los de mañana, miran más a Moscú que hacia París y que por fortuna ninguno de ellos mire ni a la Roma fascista ni al Berlín hitleriano». (*Ibídem*).

[98] De aquella que pretendían negar, a su parecer, los conservadores, y no precisamente para salvar unos valores nacionales, sino en nombre de una ideología importada desde fuera: el

Al final de su vida, reflexionando en plena Guerra Civil sobre el contexto de la Revolución rusa, Machado intuye que el marxismo, cuyos presupuestos y vocabulario rehusaba y que confundía inicialmente con el comunismo vulgar o quería ver fecundado por el tolstoismo social, puede tener en sí cierto valor ético, como ideología de guerra, capaz de conservar precisamente esta fe en la animalidad humana, que en tiempos de lucha es un nuevo humanismo, frente al pragmatismo triunfante y, según dice «en medio de un diluvio de mentiras».

> «¿Comprendéis ahora por qué, en épocas de pragmatismo hipócrita, el cinismo es una reacción necesaria? ¿Comprendéis ahora cómo el marxismo, por muy equivocado que esté, en cuanto pretende señalar una verdad, en medio de un diluvio de mentiras, tiene un valor ético indiscutible?»[99]

pregunta ahora gravemente Juan de Mairena. «En toda catástrofe moral sólo quedan en pie las virtudes cínicas» concluye el poeta entendiendo ahora quizá por qué Unamuno veía en el marxismo una doctrina conservadora.

Machado pasa, por consiguiente, del tolstoismo social a la aceptación de la dictadura del proletariado y luego al reconocimiento de aquella dimensión humanista del marxismo. Desde este punto de vista su trayectoria es atípica puesto que es prácticamente el único intelectual de su generación que apoye abiertamente la República del Frente Popular salida de las urnas de febrero de 1936[100].

Que Machado haya buscado finalmente en el marxismo —lo que pretendía

---

fascismo. («¡Vosotros sois la antipatria! Nuestra España», *El Sol*, 20.VIII.1935). Los escritos de la propaganda franquista de la posguerra nos presentan luego a un Machado ingenuo (Enrique Casamayor, «...Que no es precisamente la posición del comunismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo-abril 1950, pp. 416-418: «La ingenuidad del alma solitaria de don Antonio, su sencilla vena popular y su absoluto menosprecio de las humanas convenciones ayudarían a explicar ciertas reacciones», p. 416), sénile et mal informé (José M.ª Valverde, «Cuestiones de poesía y política», *Revista de Estudios Políticos*, XIX (35-36), 1947, pp. 150-160: «Por otra parte, es evidente para cualquiera que hubo en Machado un despiste informativo sobre nuestra guerra, nada extraño en persona de su edad y distracción», p. 156), sin lograr explicar lo que Valverde llama la «sovietofilia» de algunos de sus textos para afirmar que la poesía no puede estar al servicio de una ideología política, aunque trata de recuperar la de don Antonio de una manera que hubiera podido ser digna, en nombre del lirismo eterno, si no hubiera precedido la publicación de una obra mutilada (Dionisio Ridruejo, «El poeta rescatado», *Escorial*, noviembre de 1940, pp. 93-100. Este artículo servirá de prólogo a las *Poesías Completas*, 5.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1941, p. I-XXV) y sólo fue parcial y violenta, para denunciar primero la asimilación de ésta por la causa adversa, «la incorporación de la obra poética de nuestro Antonio Machado a la causa comunista», como apunta el secretario de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, Enrique Casamayor, en una respuesta polémica a un artículo de *Les Lettres Françaises* («Franco annexe Antonio Machado... revu et corrigé», *Les Lettres Françaises*, 2.II.1950). El autor de este artículo (no firmado) reprocha a los *Cuadernos Hispanoamericanos* de haber publicado una antología expurgada de las obras de Antonio Machado, cuando se trata de un número crítico al que colaboran Eugenio d'Ors, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Carlos Clavería, Carlo Bo, Julián Marías, Cardenal Iracheta y Ricardo Gullón. Este número consta además de cincuenta páginas de textos entonces inéditos sacados de *Los Complementarios*).

[99] *O.P.P.*, p. 548.

[100] «El 14 de abril de 1937 en Valencia», *O.C.*, II, p. 2186.

haber encontrado en el cristianismo: no razones, sino formas, «formas y hechos de comunión cordial»[101]—, demuestra que en realidad no ha cambiado, se ha contentado con adaptar un nuevo vocabulario a sus concepciones anteriores. Pero se libra entonces de la «retrodialéctica» irónica del anacrónico y póstumo Mairena que le hacía «profetizar el pasado» o preterir lo venidero y encontrar siempre en la recuperación de un pasado frustrado, más allá de la crisis del presente, los cimientos del porvenir.

Aunque cuida siempre, rehusando cualquier oposición de clase, de referirse a la imagen romántica de dos categorías superiores: el pueblo y la República, Machado cree encontrar en el marxismo, frente a la tragedia, a la vez la ontología y la axiología necesarias a la lucha colectiva: «Junto al pueblo ha de estar el intelectual. Y en contra de los enemigos del pueblo». Es en nombre del pueblo, del que defiende Madrid —que une en la misma epopeya con el del 2 de mayo de 1808[102]— que Machado afirma la importancia de la disciplina en tiempos de guerra[103] y que echa de menos su anterior desinterés por la política[104].

Y es entonces cuando el viejo republicano[105] Antonio Machado y Ruiz, rusófilo con el corazón pero visceralmente antimarxista, profesa una sovietofilia razonada[106] o, mejor dicho, se acerca a una Rusia que él se resiste a creer marxista o que supone capaz de superar y —como dice— de «salvar» el marxismo.

Ni su formación ideológica (cierto idealismo «institucionista» matizado por un jacobinismo heredado y un humanismo adquirido) ni el punto de vista adoptado (la expresión de un pensamiento fragmentario o de fragmentos de pensamiento) permitían imaginar tal desenlace en el que la práctica aniquila las ambigüedades teóricas. Aunque no puede hablarse de ruptura más que formal, con el pensamiento anterior. En el fondo el idealismo permanece.

PAUL AUBERT

---

[101] *O.P.P.*, p. 569.

[102] «Madrid, baluarte de nuestra guerra de independencia», *O.P.P.*, p. 674; «El 2 de mayo de 1808», *P.P.O.*, p. 93; *O.C.*, II, p. 2252.

[103] «Discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas», *O.P.P.*, p. 690. Machado evoca de nuevo esta cuestión en una declaración titulada «Sobre la disolución de la "Casa de la Cultura"»: «Toda mi vida estuve frente a los gobiernos que, a mi juicio, no lo representaban (el pueblo). Porque pienso que el Gobierno actual lo representa plena y legítimamente en los momentos más trágicos de la vida española, profeso y aconsejo la más estricta disciplina», *Frente Rojo*, 17.VII.1937, p. 8; publicada por Robert Marrast, «Antonio Machado, diez textos», *Puerto*, Universidad de Puerto Rico, octubre-noviembre-diciembre 1967, pp. 82-83; *O.C.*, t. II, p. 2195.

[104] «Yo siento mucho no haber meditado bastante sobre política. Pertenezco a una generación que se llamó a sí misma *apolítica*, que cometió el grave error de no ver sino un aspecto negativo de la política, de ignorar que la política podía ser algún día una actividad esencialísima, de vida o muerte, para nuestra patria», («Glosario de los 13 fines de la guerra», *P.P.O.*, p. 130; *O.C.*, II, p. 2284.

[105] «Mi posición política es hoy la misma de siempre. Yo soy un viejo republicano para quien la voluntad del pueblo es sagrada». («Sobre la disolución de la "Casa de la Cultura"», *Frente Rojo*, 17.VII.1937, art. cit.).

[106] «Una alocución de don Antonio Machado a todos los españoles, *P.P.O.*, p. 137, *O.C.*, II, p. 2291.

ANTONIO MACHADO E GIACOMO NOVENTA

Nel 1932 Antonio era a Madrid, col fratello e la madre. Scrive Macrì che la tertulia de los Machados si riuniva in diversi caffè, cambiando da uno all'altro «*para evitar charlatanes y pelmas*». Mi chiedo se fra questi ultimi, i seccatori, non ci fosse anche il trentatreenne Giacomo Ca' Zorzi, non ancora Giacomo Noventa, affatto inedito, che - stando a quanto ci dice nelle pagine autobiografiche scritte nel 1941 a Noventa di Piave e indirizzate al Comando del Distretto Militare di Trieste per chiedere la fine della sorveglianza politica cui era sottoposto - sarebbe arrivato a Madrid, dopo una giornata trascorsa a Barcellona. Con un viaggio «in una delle terribili e affascinanti terze classi dei treni spagnoli, incomincio a conoscere il popolo di Spagna». (Come non ricordare «*siempre sobre la madera/de mi vagón de tercera*»?). Arriva «proprio nei giorni di un tentativo rivoluzionario antirepubblicano». «Il generale si è impadronito di Siviglia senza colpo ferire, ma a Madrid il moto fallisce». Il generale è José Sanjurjo y Sacanell. Il tentato colpo di stato è del 10 agosto 1932. Prosegue Noventa: «Estate madrilena. Studio la filosofia e la poesia moderna spagnola. [...] La mia sete di sapere non è mai sazia. Ma il cuore è stanco. [...] Una studentessa tedesca che credo di amare, e che si pentirà poi, inseguendomi e cercandomi in Italia e in Francia, mi preferisce il dizionario di termini marinareschi che sta compilando». La ragazza si chiamava Christel Orloff ed è molto probabile che a lei debba risalire il primo interesse di Noventa per la lingua castigliana[1]. La «imitazione», come Noventa la chiamava, del *Romance del Conde Arnaldo* è databile fra il 1930 e il 1931, composta a Marburg o a Weimar e inviata alla madre con una lettera dove è da rilevare l'ancora stretta osservanza crociana quando parla di capolavoro della «*cosidetta poesia* popolare *spagnola*». Va notato che questa è la prima poesia in veneto che Noventa pubblica, nel primo numero della sua «Riforma Letteraria» (1937). E in quella occasione inventa un eteronimo, Emilio Sarpi, «*nato a Lampòl (Venezia) il 31 marzo 1898, morto a Londra il 19 ottobre 1933*». Quello

[1] Va detto che la vedova del poeta attribuisce al periodo 1927-29 la versione (non in veneziano ma in italiano) di quattro versi di Lope de Vega (a p. 79 di *Versi e poesie* cit.): «*O può fare la natura/Oggi più che ai tempi d'oro,/O molti che nascon savi,/E' perché lo dicon loro.*)».

degli pseudonimi e degli eteronomi era, in quel periodo, gusto tutt'altro che raro; ma eccezionale è l'uso che ne fece Machado, nei *Complementarios,* con ben quattordici eteronomi, quasi nel medesimo periodo di quelli celebri di Pessoa.

Affascinava certo il giovane Noventa la dimensione sapienziaria proverbiale e gnomica che Machado aveva ricevuto, probabilmente come Noventa, da Goethe e, almeno, in parte, da Heine. Non è un caso che Noventa, solo due anni più tardi, faccia dell'atteggiamento verso Heine la misura della autenticità o dello snobismo della opinione letteraria italiana. E, senza possibile dubbio, in Machado egli trovava qualcosa del grande poeta tedesco.

Mairena definisce se stesso in termini molto simili a quelli che Noventa avrebbe accettato per le proprie scritture saggistiche. Ricordiamo qui che il suo primo libro *(Principi di una scienza nuova)* è iniziato dopo la sua partenza dalla Spagna. Dilettantesco ossia deliberatamente antiaccademico; capace di ininterrotta autocritica e di (scrive per Machado Antonio Fernández Ferrer) «vortici retorici di lettura sinuosa» e di percorso circolare; quindi, ironico. Da Machado, come da due maestri di quest'ultimo (Ortega e D'Ors, «lo spiritosissimo», come Noventa chiama il secondo). Il gusto è quello del pretesto, della nota, del percorso conversativo. Alle spalle di tutti costoro, il rifiuto del sistema parte, naturalmente, da Nietzsche, filosofo del discontinuo; e passa per Bergson. Mairena deve aver impressionato Noventa con modi di scrittura che vogliono relativizzare le affermazioni («Si afferma», «concediamo che»), introdurre litoti ironiche; (condizionali e periodi ipotetici) citazioni —anche interminabili—; oltre all'uso frequente di un «voi» allocutorio.

Né si può escludere che Noventa conoscesse il *Cancionero apócrifo* già nel periodo 1926-1931, ossia prima della sua esperienza spagnola, attraverso la maggiore rivista castigliana, *La Revista de Occidente* di Ortega y Gasset, che aveva pubblicato quei testi nel n. XII del 1926 e nel XXXIV del 1931, oltre ad altri contributi di Machado. La *Revista* era ben nota in Italia. Vi avevano collaborato Emilio Cecchi, Massimo Bontempelli e Luigi Pirandello. Montale tradusse Guillén fra l'estate del 1929 e l'autunno del 1930 a partire dalla pubblicazione delle poesie del poeta spagnuolo proprio sulla *Revista.* Anche se ci è impossibile documentarlo, si può pensare che lo scambio con la prosa di Machado sia continuato nel periodo di preparazione della *Riforma Letteraria,* poi che il volume *Juan de Mairena* compare nel 1936, alla vigilia del colpo di stato. Noventa era a Firenze e il primo numero della sua rivista uscì nel novembre di quell'anno.

Non mi propongo di vedere qui quali abbiano potuto essere le similitudini fra le tesi di poetica dell'autore sivigliano e di quello veneto né le divergenze, anche profonde, di visione del mondo. Mi limiterò a dire che il Noventa dei *Principi di una scienza nuova* è ben diverso da quello delle opere sue successive alla guerra e molto più vicino al «populismo» di Machado, con il suo senso della fraternità, dell'amore e dell'ironia heiniana, non esente dall'idea di un primato della vita e della esperienza sulla letteratura. Senza dubbio egli deve aver trovato in Machado un padre-fratello che gli forniva argomenti per la polemica contro il clima culturale italiano della seconda metà degli anni Trenta, contro i letterati come «*zente*

refada». Anche se, certo, il «laicismo» machadiano gli sarebbe divenuto sempre più estraneo, negli anni Trenta c'era ancora in lui una componente di vitalismo romantico e persino di demonismo che non poteva non ritrovare nel Machado del *Mairena*. Ma non si può rimanere indifferenti a fatti di stile manifestamente simili, ad un sistema di simpatie e di antipatie omologo (penso alla battuta che è nel dialogo fra Mairena e Meneses: «Non credete nella possibilità di una lirica intellettuale?, "Forse sarà questa l'impresa degli epigoni del simbolismo francese. *Già Mallarmé si portava dentro il professore negro capace di intraprenderla"*» [mio il corsivo]). Si leggano queste righe di Mairena: «Parlando di Gongora, dice Juan de Mairena: "Quanto vi è in lui di fondato sul folklore tende ad essere, più che il popolare, (sì finemente ottenuto da Lope) il triviale e il grossolano. Nondimeno quel che in Gongora vi è di veramente plebeo è il gongorismo. [...] Nessun spirito creatore nei suoi momenti realmente creativi ha potuto ad altri pensare se non all'uomo, all'uomo essenziale che scorge dentro di sé e che suppone nel suo vicino. Che esista una massa distratta, ignorante, indotta, rozza, l'artista non lo ha mai ignorato. Ma, una delle due: o l'opera dell'artista raggiunge, penetra, in misura maggiore o minore, questa stessa massa barbara, che cessa ipso facto di essere volgo[2] per convertirsi in pubblico d'arte, o trova in essa una completa impermeabilità, una totale indifferenza. In questo caso, il volgo propriamente detto non conserva più alcuna relazione con l'opera d'arte e non può essere oggetto di ossessione da parte dell'artista. Invece il volgo del culterano, del preziosista, del pedante, è una massa di stolti, alla quale si assegna una sola funzione positiva: quella di rendere all'artista un tributo di stupore e di ammirazione passiva». E' questa si può dire, la chiave morale della polemica di Noventa contro la poesia novecentesca ed ermetica. E poi i novantanove *Proverbi e cantari* —dove non pochi versi echeggeranno direttamente in quelli di Noventa— debbono averlo confermato nella sua elezione del dialetto. Per chi non possegga a fondo la lingua castigliana (è il mio caso, non occorre dirlo; ma probabilmente era anche quello di Noventa nel suo breve passaggio in terra di Spagna) essa può anche suonare come italiano velato, mascherato, illustre dialetto: alla pari del veneto, voglio dire. E bisognerebbe anche parlare della poetica della «rima povera», che Saba, Noventa e Giudici hanno, in vario modo, in comune: «*Prefiere la rima pobre* [...] *La rima verbal y pobre,/y temporal, es la rica...*».

Questi i due rifacimenti da Machado. Sono rispettivamente alle pagine 93 e 114 di Giacomo Noventa, *Versi e poesie* a cura di Franco Manfriani, Marsilio Editori, Venezia 1986:

---

[2] Scrive Noventa («La Riforma Letteraria», n. 23-24, nov.-dic. 1938, p. 94): «i giovani ermetici credono di separarsi dal volgo. Ma non ci si separa dal volgo... se non invitandolo a pensare».

SCHEI NE LA MAN, CHISSA'...
(da Machado)

Schèi ne la man, chissà,
Se devo conservarli;
Ma quel che xé de l'ànema
Se perde, se no se dà.

TUTO PASSA, E TUTO RESTA...
(da Machado)

Tuto passa, e tuto resta.
Ma cossa resta del nostro passar,
Un passar scrivendo stradèle,
Stradèle in mezo al mar.

Le due trasposizioni sono, come si è detto, del 1932. La prima (che nel manoscritto reca il titolo *Generosità inevitabile* ed è firmata *Antonio Machado*) compare per la prima volta sul n. 9 di «La riforma letteraria» 1937; la seconda (che nel manoscritto è intitolata *Machado* [*traduzione*] e nella prima stampa è firmata *Antonio Machado*) compare il 15 luglio 1946 in «La Gazzetta del Nord», a.I, n. 9. Il lettore vi riconosce *Soledades* LVIII e *Proverbios y cantares,* XLIII.

FRANCO FORTINI

DOS EJEMPLOS DE LA EUROPA APÓCRIFA DE MACHADO: ESPAÑA Y RUSIA

I

Antonio Machado, en *Campos de Castilla,* es el gran poeta del paisaje castellano, el de «las muchas horas de mi vida gastadas —alguien dirá perdidas— en meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo» (III, 1.594)[1]; y también es el crítico *satírico* y *sarcástico* de la España contemporánea: de la abulia, la xenofobia y la ignorancia creída; de la envidia y el cainismo del campo, y las «misérrimas virtudes y quehaceres» (II, 506) de la ciudad; el crítico de la burguesía y la nobleza decadentes, de la España clerical y trivialmente folklorista. A este «retrato» le opone Machado una imagen de la *España futura,* que sin embargo es menos precisa que el catálogo —en clave negativa— de la realidad presente. En algunos poemas, escritos ya en Baeza, en 1913, hay alusiones a una posible transformación violenta. Allí, frente a la «España inferior que ora y bosteza» (II, 567), surge la visión de

> Una España *implacable* y redentora
> España que alborea
> con un *hacha* en la mano *vengadora,*
> España de la *rabia* y de la idea.
>
> (*El mañana efímero;* II, 568)[2]

---

[1] Del *Prólogo a «Páginas Escogidas»,* de 1917. Citamos los textos de Machado según la edición de Oreste Macrì: Antonio Machado, *Poesía y Prosa.* Tomos I-IV. Edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, 1988 (indicamos en las citas el volumen correspondiente de esta edición, junto con la página).

[2] Los subrayados en las citas son nuestros. El poema es, como arriba indicamos, del año 1913. Recordemos que en un artículo de 1908, con ocasión del centenario del 2 de mayo de 1808, Machado propone un «programa de renovación» mucho más pacífico, al exclamar, frente al paisaje soriano: «¿Llamaréis patria a los calcáreos montes (...) que rodean esta vieja y noble ciudad? (...) No sois patriotas pensando que algún día sabréis morir para defender esos pelados

Ahora bien, mientras multiplicaba estos ataques a la *realidad presente,* y mientras, referido *al futuro,* incluso cuenta con una «solución» revolucionaria, Machado empieza también a plantearse *el problema del pasado,* del pasado de España, y de su posible función en la renovación del país. Dice en efecto, en el mismo texto que acabo de citar:

> Mas otra España nace.
> La España del cincel y de la maza,
> *con esa eterna juventud que se hace*
> *del pasado macizo de la raza.* (II, 568)

Este «pasado macizo de la raza» es ciertamente una noción opaca, pero tiene una indudable connotación positiva. De él nacerá *el auténtico futuro,* en contraste con el *falso futuro* (al que alude el título del poema, *El mañana efímero*), que será el mero prolongamiento provisional (si bien ineludible) de un *presente* y de un *pasado,* también *efímeros:*

> El vano ayer engendrará un mañana
> vacío y ¡por ventura! pasajero...
> ...
> el vacuo ayer dará un mañana huero. (II, 568).

Hay una «España que pasó y no ha sido» (*Del pasado efímero;* II, 560); y hay un futuro de idéntica índole. *Hay un falso y un auténtico pasado, un falso y un auténtico futuro de España.*

¿Cuál es este auténtico pasado? ¿Cuál es la *verdadera* tradición española? Esta pregunta no se contesta por la investigación histórica, sino: proyectando el futuro. Aprovechándolo en función del futuro, se determina e interpreta el pasado. La auténtica historia de España se escribe (más bien: *se escribirá*) escribiendo su historia futura. Así lo dice el poema *El Dios ibero* (otra vez de 1913):

> ¡Qué importa un día! Está el ayer alerto
> al mañana, mañana al infinito,
> hombre de España: ni el pasado ha muerto,
> ni está el mañana —ni el ayer— escrito. (II, 498)

Ni el futuro ni el pasado están irremediablemente determinados. Trabajando para el futuro, se recupera el pasado, que sólo cobrará su verdadero sentido, en relación con las realizaciones futuras.

En estos poemas de 1913, Machado se limita todavía a unas meras alusiones, al hacernos vislumbrar su concepción del pasado como función del futuro. En cambio,

---

cascotes; lo seréis acudiendo con el árbol o con la semilla, con la reja del arado o con el pico del minero a esos parajes sombríos y desolados donde la patria está por hacer» (III, 1.484/5).

por los años treinta, Juan de Mairena nos propondrá toda una teoría sobre la «*plasticidad de lo pasado*» (IV, 2.376). En el capítulo XXVIII de sus *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos...*, por ejemplo, dice:

> Cierto que lo pasado es, como tal pasado, inmodificable (...). Mas, para nosotros, lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. (IV, 2.018).

La continua re-modelación del pasado, en función del porvenir, es según Mairena un hecho antropológico completamente legítimo. El mismo pasado se presta a ello, y «entra en el juego»:

> Visto así (...), lo pasado es *materia de infinita plasticidad,* apta para recibir las más variadas formas. Por eso yo (...) os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, *que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis,* con plena conciencia, *corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra.* (II, 2.018).

Y de este pasado, «verdadera creación» *retrospectiva* del hombre, dice Mairena:

> A este pasado llamo yo *apócrifo,* para distinguirlo del otro, del pasado irreparable que investiga la historia... (II, 2.018).

Entre las varias acepciones que tiene la palabra «*apócrifo*», en Machado[3], yo creo que es ésta la más importante y la más fructífera.

En una tesis escrita en alemán[4] he aplicado este concepto a la *tríada de los apócrifos* machadianos, Abel Martín, Juan de Mairena y Pedro de Zúñiga, que son —*en su idea originaria* (me refiero a los textos y proyectos de los años 1926-28)— una *recapitulación* del desarrollo poético del propio Machado. En Abel Martín (el de 1926)[5] Machado le crea un pasado apócrifo (es decir: «corregido», «aumentado», «depurado» y «sometido a nueva estructura») al poeta de *Soledades,* que empieza su obra por el mismo año de la muerte de Martín (1898). Lo mismo sucede con el poeta de *Campos de Castilla,* que nace como tal poeta cuando muere el apócrifo correspondiente, Juan de Mairena (1909). Y en su carta sobre Zúñiga dice Machado textualmente que para «hacer posible el surgimiento de un nuevo poeta» (que cante pues «nuevas canciones») «*hemos de crearle una tradición* de donde arranque y él

---

[3] Cf. Hugo Laitenberger, *Antonio Machado. Sein Versuch einer Selbstinterpretation in seinen apokryphen Dichterphilosophen.* Wiesbaden, 1972, pp. 157-9.

[4] Se trata del libro mencionado en la nota 3.

[5] Se trata del número CLXVII de las *Poesías completas* (Macrì, II, 670-694). Las «informaciones» que se facilitarían ulteriormente sobre este apócrifo, sobre todo a través de su discípulo, Juan de Mairena, no concuerdan siempre con este Abel Martín «del 26».

pueda continuar» (III, 1.759). La tríada de los apócrifos es así la creación, retrospectiva, de una «tradición», de la que arranca cada una de las tres fases sucesivas de Machado como poeta (por razones obvias, estoy naturalmente simplificando hasta el exceso).

Ahora bien, esta *re-elaboración de lo pasado en función del futuro,* Machado no sólo la aplica a su propio desarrollo como poeta; la aplica también a la historia de varias naciones europeas. Es decir, Machado no sólo crea unos *apócrifos personales,* sino también unos *apócrifos nacionales, unas patrias* oportunamente «*corregidas*», «*aumentadas*», «*depuradas*», etc., que son unas *patrias míticas.* (El concepto de *apócrifo* y de *mito* en este contexto coinciden en efecto en gran medida).

Y ahora preguntamos, ¿cuál es el «proyecto de futuro», que preside esta elaboración apócrifa? En mi opinión, es una proyecto que se trasforma en el tiempo:

a) Podemos descartar aquí el «proyecto» de *Soledades,* que es casi exclusivamente individual (referido a la propia persona), y que sin embargo ya deja entrever toda una estructura apócrifa: «¡Juventud nunca vivida,/quién te volviera a soñar!» (II, 485). El proyecto de futuro consiste aquí en el intento de recuperar el pasado personal, que es un pasado en parte apócrifo, es decir, «corregido», «depurado»... por el sueño poético, por el recuerdo trasformador.
b) En *Campos de Castilla,* el proyecto se amplía a una colectividad, que es España. Se trata, como ya dijimos, de un proyecto singularmente indeterminado, y que encuentra su correspondencia en la noción, igual de imprecisa, del «pasado macizo de la raza». El «fuerte» del poeta del 98 es en efecto el ataque, la invectiva contra lo existente.
c) En *Nuevas canciones* finalmente, el poeta, que ahora aspira a un *cantar en coro* con una colectividad todavía más amplia, con el prójimo concebido como ser fraternal, parece que se dedica a una poesía a-política. Y sin embargo, *Nuevas canciones* contiene un «programa», un proyecto, que ahora ya no es «españolista», sino que es «europeo».

En efecto, ya no se trata de «salvar» sólo a España; se trata, a partir de esta época, de salvar al «hombre occidental». Es ahora cuando Machado *va definitivamente* «*hacia Europa*». Europa tiene que despedirse del *irracionalismo,* del *subjetivismo* y del *solipsismo* del siglo 19, tiene que recuperar *la fe en la razón,* en *la realidad de las cosas,* y sobre todo *la fe en la realidad del prójimo y la posibilidad de comunicarse con él*[6]. El discurso proyectado para el ingreso en la Academia, de 1931, resume este «programa» bajo forma de profecía:

> El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno —nada enteramente nuevo bajo el sol— a la *objetividad,* por un lado, y a la *fraternidad,* por el otro (...). Comienza el hombre nuevo a desconfiar de aquella soledad que fue causa de su desesperanza y motivo de su orgullo. (III, 1.796).

[6] Cf. nuestra tesis, citada en la nota 3, pp. 51-60.

Dentro de este proyecto de Machado de «superar el siglo 19» (o positivamente: dentro de este programa «del siglo 20»— «*objetividad*», «*fraternidad*»—) hay que encuadrar la elaboración apócrifa de su concepto de varios países europeos. Alemania e Inglaterra, en este contexto, se ven en gran medida identificadas con el «siglo 19» que está «por superar». En cambio, dos países sobre todo, *España* y *Rusia,* tienen para Machado función de futuro. Y *para que lo puedan tener,* su historia, su ser histórico, es sometido a una oportuna «depuración». Para apoyar en ellos la acción futura, se buscan unos *precedentes* en el ser histórico de estos países. Bien es verdad que *los grandes precedentes,* para el programado futuro de Europa, remontan más lejos en la historia: para curar el mal europeo, la enfermedad solipsista del siglo 19, hay que *volver a Platón,* inventor de la *razón,* y hay que *volver a Cristo,* fuente de la *fraternidad.* Pero en estos dos pueblos, en particular, el mensaje cristiano se ha encarnado históricamente.

II

Encuentro los textos más importantes sobre lo que llamo la *España apócrifa* de Machado en el *Juan de Mairena* de 1936, donde ya hallamos los pasajes citados sobre la «plasticidad de lo pasado». Es decir que Mairena no sólo nos presenta la «teoría», sino que también nos da la aplicación práctica a su propio país. Generalmente hablando, la idea de lo apócrifo es un principio de conocimiento que se aplica a *cualquier* tipo de realidad: «Cuando una cosa está mal (...), debemos esforzarnos por imaginar en su lugar otra que esté bien; si encontramos, por azar, algo que esté bien, intentemos pensar algo que esté mejor. Y partir siempre de lo imaginado, de lo supuesto, de lo apócrifo; nunca de lo real» (cap. XXIII; IV, 1.997/8). Sin embargo, esta idea encuentra su reino privilegiado en lo referido al pasado, a la historia. Dice Mairena a sus alumnos en un pasaje que justamente lleva por título *Sobre lo apócrifo:* «Tenéis (...) unos padres excelentes, a quienes debéis respeto y cariño: pero ¿por qué no *inventáis* otros más excelentes todavía?» (cap. XVII; IV, 1.975). Y a esta «invención» se va dedicando Mairena con sus discípulos en varias de sus lecciones[7].

El texto más revelador sobre la *España apócrifa* se encuentra en el capítulo XIII, que curiosamente se abre con una consideración —medio irónica— sobre los pragmatistas:

> «Los pragmatistas —decía Juan de Mairena— piensan que, a última hora, podemos aceptar como verdadero cuanto se recomienda por su utilidad; aquello que sería conveniente creer, porque, creído, nos ayudaría a vivir» (IV, 1.958).

[7] Naturalmente, no se limita Mairena a esta *idealización* de su patria. Se dedica también a *la crítica* de la realidad española, es decir, de la realidad presente. Como arriba indicamos, la acción «depuradora», que produce la España «apócrifa», se realiza sobre todo en lo referido al pasado.

Forma parte de lo que «creído, nos ayudaría a vivir» la fe en la razón (o «vuelta a Platón»), por ejemplo, y también (parece) lo que en varios párrafos se nos explica sobre el ser de los españoles y de España. Dice Mairena que es «profundamente antiespañol» pensar «que España es, como casi todas las naciones de Europa, una entidad esencialmente batallona, destinada a jugárselo todo en una gran contienda» (IV, 1.960). Y la razón de este destino particular, de esta posición de preferencia, frente a otras naciones, es la siguiente: «España no ha peleado nunca por orgullo nacional, ni por orgullo de raza, sino por orgullo humano o por amor de Dios, que viene a ser lo mismo» (IV, 1.960). He aquí los padres «más excelentes todavía», a que Mairena aludiría. *No nos dice* Mairena que por qué llega a tener esta idea de España, nación elegida. Su razonamiento implícito podría ser, que España históricamente (pensemos en la política europea de Carlos V, o en la conquista de América) ha actuado al servicio de una idea supranacional, que es el cristianismo. Pero Mairena, según su consejo de que hay que «partir siempre de lo apócrifo, nunca de lo real», da por resuelto el problema de saber si, en esta actuación, el interés nacional (o material) sirvió más bien a la idea supranacional, cristiana, ò al revés. También da por descontado que el cristianismo por el que peleó España, sea el mismo cristianismo machadiano, rigurosamente igualitario. Por eso, al pelear por «amor de dios», España a la vez pelea por «orgullo humano», por la dignidad de cada hombre. Porque «por mucho que un hombre valga, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre» (IV, 1.932); idea en la que Mairena insiste todavía en otro contexto, diciendo que «...todos somos hijos de Dios —hijosdalgo—, por ende, y esta es la razón del orgullo modesto a que he aludido más de alguna vez». (IV, 2.071).

España en su historia ha peleado por este «orgullo modesto». Esto es «lo español y lo cristiano» (IV, 1.932), dos cosas que aquí se identifican, y que para Mairena se resumen en el proverbio castellano «Nadie es más que nadie» (IV, 1.932 y 2.114). Este es el verdadero sentido de la tradición española, y por eso Mairena no duda en defender el comportamiento histórico de España, contra cualquier ataque: «Fieles a este principio, hemos andado los españoles por el mundo sin hacer mal papel. Digan lo que digan» (IV, 2.114).

Volvamos ahora a preguntar que por qué tiene Mairena esta idea del ser de España. La tiene, porque cuadra perfectamente con el programa de la nueva «fraternidad». Dicho de otra manera: la España igualitaria y cristiana es una *re-escritura* de la historia, en función del «programa» machadiano.

III

Pasemos a la *Rusia apócrifa,* mito mucho más elaborado, y de gran importancia en la obra durante dos decenios. La idea de la *nueva convivencia,* la nueva *fraternidad cristiana,* se relaciona con el *tema de Rusia,* por primera vez, en una carta a Unamuno de 1918. Allí Machado expone su concepción del Antiguo Testamento que para él es el libro de la envidia y del cainismo, del hombre para quien el amor

sólo pasa del padre al hijo, y todavía no ha tomado la «dirección transversal» de hermano a hermano. Pero el Antiguo Testamento es también la historia de la *lucha* por la elaboración del *sentimiento de fraternidad,* que en Cristo encuentra su plena realización. Porque el sentido del mensaje cristiano es éste: *el amor al otro por amor al padre común, garante de la fraternidad.*

Ahora bien, Machado en su carta, habla del «cainismo que perdura, a pesar de Cristo», *no ya sólo* en España, como en los textos de *Campos de Castilla,* sino en toda Europa, y que «pasa del individuo a la familia, a la casta, a la clase, y hoy lo vemos extendido a las naciones, en ese sentimiento tan fuerte y tan vil que se llama patriotismo» (III, 1.600/01; recordemos que estamos en enero de 1918, en plena guerra mundial). Y aquí añade Machado: «Sólo los rusos —¡bendito pueblo!— me parecen capaces de superarlo (o sea, de superar este cainismo) por un sentimiento más noble y universal. El tolstoismo *salvará a Europa,* si es que ésta tiene salvación» (III, 1.601). He aquí como empieza la elaboración del mito ruso, en el mismo momento en que se produce la revolución soviética, que aquí sin embargo no se menciona. Machado *identifica* el mismo pueblo ruso *con el tolstoismo;* identificación inadmisible, tanto después y como antes de la revolución; tan inadmisible como si a alguien se le ocurriera identificar el kantismo, o el marxismo, con su país de origen y con el pueblo de este país.

En 1922, en la conferencia *Sobre literatura rusa,* Machado se explica el impacto de las novelas rusas por una universalidad «sui generis», que no es la del pensamiento, sino del *sentimiento,* del *amor cristiano.* El pueblo ruso, por no conocer plenamente la universalidad del pensamiento abstracto, estuvo en condiciones de elaborar, más que otros, esta universalidad del sentir, de la fraternidad humana. Su largo sufrimiento bajo el despotismo de los zares le llevó a una comprensión auténtica del mensaje cristiano. La ausencia de universalidad lógica, en los libros ruros, «esta tendencia colectiva, marcadamente irracionalista o insuficientemente racional», según Machado «se compensa ampliamente con esa otra tendencia hacia los universales del sentimiento; ansia de inmortalidad, piedad hacia los humildes, amor fraterno, deseo de perfección moral, anhelo de suprema justicia, *cristianismo, en suma*» (III, 1.236). Y Machado concluye: «Se diría que el ruso ha elegido un libro, el Evangelio, lo ha puesto sobre su corazón y con él y sólo con él pretende atravesar la historia» (III, 1.236). En estas consideraciones de 1922, la Rusia comunista no entra. Incluso se habla (más bien de paso) del «fracaso» (III, 1.233) de la revolución, porque fue realizada en nombre de un determinismo económico (y no, como hay que entender, de la fraternidad cristiana prerrevolucionaria).

Ahora bien, todas estas ideas sobre la misión redentora y salvadora de Rusia frente a Europa, y sobre su esencia auténticamente cristiana, *no son* —a pesar de la apariencia que producen los textos— *de origen machadiano,* sino que reproducen casi textualmente las opiniones y convicciones de los mismos autores, a los que Machado se refiere. Sólo puedo citar aquí un texto de Dostoyevski, muy «completo» al respecto, que se expresa así sobre la esencia cristiana y la misión salvadora de Rusia:

Hacerse un verdadero ruso no significa otra cosa sino luchar para reconciliar definitivamente las contradicciones de Europa, señalar una vía de salida a la nostalgia europea en el alma rusa, universalmente humana, que reúne a todo; recibirlos a todos en ella con amor fraternal, para eventualmente pronunciar la palabra final de la gran armonía universal, de la fraternal concordia de todas las naciones, según la ley del evangelio de Cristo[8].

Como digo, otros testimonios en este sentido se podrían citar. Lo que no hay que olvidar, sin embargo, es que esta concepción es, en la propia Rusia, una más entre las múltiples posiciones en la secular controversia entre europeizantes y sus adversarios, que en el siglo 19 (que aquí interesa) se identificaban, en larga medida, con los llamados eslavófilos. Es sólo un determinado sector (ni siquiera «mayoritario») el que se había, por así decir, inventado, en una época de profunda desorientación del país, esta filosofía cristiana y redentora, con sus muchísimas variantes. Y no hace falta ser gran historiador para reconocer en ella, *no la patria real*(profundamente dividida) sino una patria «corregida», «aumentada», «depurada», etc., en función de un hipotético porvenir.

¿Qué motivo podía tener un occidental para hacer suya esta filosofía, controvertida en su mismo país de origen? En mi opinión, sólo uno; y es que esta filosofía, que se le regala «toda hecha», le viene a Machado «como al dedillo», dentro de su «programa». Ciertamente, es muy legítimo que un autor adopte unas ideas venidas «de fuera»; toda la civilización europea, desde la Antigüedad, vive de este proceso. Lo *abusivo* de la adopción machadiana está en la *identificación* de esta «filosofía» con un determinado pueblo. Sin embargo, Machado irá todavía más lejos en su afán de identificación con un país y un pueblo concreto. Andando el tiempo, su filosofía de la fraternidad cristiana no sólo se identifica con Rusia, sino con la misma Unión Soviética.

Todavía en 1934, Machado hace una clara distinción entre la Rusia oficial, marxista, y la supuesta esencia del pueblo ruso. Dice: «La Rusia marxista ha sido una sorpresa para cuantos pensaban que el ruso empieza precisamente donde acaba el marxista» (III, 1.806). Sin embargo, aquí la nueva identificación ya se va preparando subterráneamente. Exclama Machado:

> ¡Fraternidad! He aquí la palabra rusa por excelencia. Cuando se lee lo que nos cuentan de Lenine (...) se comprende cuánto supera el corazón del eslavo a la inteligencia del judío teutón. Y se presiente una reacuñación cordial del marxismo por el alma rusa (...). (III, 1.807).

Este «presentimiento», la profetizada «reacuñación cordial del marxismo por el alma rusa», se hará verdad en 1937, cuando Machado —aunque siga rechazando el

[8] Pasaje tomado del famoso discurso de Dostoyevski sobre Pushkin, del año 1880. Mi traducción al español se basa en la siguiente traducción alemana: F.M. Dostojewski, Tagebuch eines Schriftstellers (Übertragen von E.K. Rahzin), R. Piper & Co. Verlag, München, 1963, p. 505.

marxismo como tal— identifica la Rusia comunista con la Rusia cristiana, que *es* la Rusia eterna. Dice:

> Los viejos amigos de Rusia (...) sabemos que, bajo el dominio despótico de los zares, estaban ya maduras las virtudes específicamente rusas *sobre las cuales se asienta la Rusia de hoy.* (IV, 2.218).

Según Machado, es la revolución la que ha libertado al auténtico ser ruso. El país de la revolución marxista ya no vuelve, como todavía en 1934 (III, 1.806), al espíritu «mosaico», sino que es el «foco (...) del cristianismo auténtico» (IV, 2.220). Estamos en 1937, época de la ayuda soviética a la República española, pero época también de las grandes persecuciones estalinistas de antes de la guerra.

IV

Para terminar, se puede uno preguntar, hasta qué punto la España y la Rusia apócrifas, estos dos mitos, correspondían en Machado a unas idealizaciones conscientes o no. En cuanto a España —la España igualitaria y cristiana— la respuesta nos la había dado el mismo Machado: «¿Por qué no os inventáis (unos padres) más excelentes todavía?». El caso de Rusia —la Rusia fraternal, cristiana y redentora, que va a salvar a Occidente— es más complejo. La misma elaboración del «programa» de la fraternidad está en efecto tan íntimamente mezclada a la del mito ruso, que es imposible decir cuál se nutre de cuál. Lo que es evidente es que estos mitos correspondían en Machado a una *profunda necesidad de creer.* Eran para él, hombre tan antipragmatista, unas sentidas creencias pragmáticas, como en el fondo lo son todas sus construcciones apócrifas.

Estas construcciones contribuirían, sin duda, a sostenerle personalmente en su actitud política, durante la República y la guerra civil. Y yo creo que la actuación política de Machado, tan rectilínea (en el sentido lógico y moral de la palabra) al abogar por ciertas formas de gobierno democrático y de justicia social, encontraría uno de sus sostenes en esta España apócrifa igualitaria, que pelea por la dignidad de todos los hombres, hijos de Dios, y en esta Rusia fraternal y cristiana. Este argumento, sin embargo, tiene su revés: también cabe decir que lo coherente del comportamiento machadiano se apoya, en parte, en unos mitos, que *son* mitos, por oportunos que puedan parecer.

Lo que sorprende al lector de hoy, es el constante afán de Machado de encarnar sus ideas, y su mismo «programa» (nada nacional, sino europeísta), este programa de una nueva convivencia y una nueva fraternidad, en la supuesta esencia de unos pueblos determinados, y hasta en unas mitologías nacionales. En este sentido, Machado (a pesar de su «programa», que *mira «hacia Europa»*) es hijo de su tiempo, cuando las naciones todavía eran protagonistas de la historia (con las consecuencias que todos sabemos). Hoy día, los mitos, si los hay, son supranacionales. Esperemos que, algún día, se hagan universales.

HUGO LAITENBERGER

LA INCOHERENTE AVERSIÓN POR «LO FRANCÉS» DE DON ANTONIO MACHADO

Conocí a don Antonio Machado en 1932. Acababa de ser nombrado catedrático en el Instituto de Segunda Enseñanza «Calderón de la Barca». Don Antonio era un hombre poliédrico. Parecía descolgado de su propio esqueleto. Era un meridional empedernido, lento y proceloso como un rompehielos. Suspiraba largamente, apoyando sus manos en el bastón. El cigarrillo, desbaratado en la comisura de sus labios, se esparcía sobre las sufridas solapas de su chaqueta. Un hombre de escaso peculio y resignada condición como él lo era, se permitía el lujo de llevar cuello de pajarita y traje de corte. Sólo usaban este indumento, como especies a extinguir, don Miguel Primo de Rivera, el dictador que recluyó a don Miguel de Unamuno en Fuerteventura, y don Torcuato Luca de Tena, «el marqués de ABC».

Don Antonio me examinó de segundo de francés abriendo el Perrier segundo curso, por el capítulo titulado «La tèrre». Leí aquella prosa con acento del *midi,* porque en los veranos, después de recorrer la ribera del Loira, mi madre me llevaba a París donde vivíamos en un apartamento de la Avenida de la Grande Armée, muy cerca de la plaza de L'Etoile. Don Antonio sólo me preguntó si me constaba la existencia histórica del obispo Gerónimo Manrique de Lara, el mecenas de Lope de Vega. Con aquella alusión ancestral se enfrentaba su sangre jacobina con mi estirpe de grandes inquisidores. Corría el mes de junio. Antonio Machado vivía en General Arrando, hoy Santa Engracia. Solía ir andando por el bulevar de Alberto Aguilera que partía de la plaza de San Bernardo junto al cine «Flor». Yo lo frecuentaba pecadoramente. Allí conocí a Mae West, la oronda «Lady Lou», la hembra excitante de «No soy ningún ángel» y de «Nacida para pecar». La alineación doble de los castaños de Indias custodiaba la ruta del Instituto. Había una parada obligatoria: la de la tienda blanca con estalactitas donde comprábamos helados-polos con pretendido sabor a frutas.

La frente de don Antonio era ancha, el pelo rizoso, alborotado, la mirada perdida, la sonrisa zumbona, el aspecto socarrón y bonancible. Era un filósofo de la existencia convencido de que vivir era una forma de irse muriendo en cómodos plazos hasta consumar la gran metáfora del río, tan premonitoria de su propio

destino: la mar como signo absoluto de la muerte. Los últimos pasos de su vida: la salida de España por Cerbère hasta Collioure y el hotel Bougnol-Quintana. Las dos ventanas: el mar y el cementerio. Los dos avisos del silencio total.

Don Antonio Machado es una manera de sentir a España. En cierto modo —así me lo confirmaba ayer el novelista José Saramago— esas posiciones solitarias del poeta en sus heterónimos, apócrifos y complementarios, las hemos adoptado cada uno de nosotros al poner en circulación nuestras ideas. Cuando se sacan las dudas a debate es cuando surgen y se determinan esas posiciones espirituales que acaban por ser poesía, política y hasta teología.

Si hubo un hombre que para malvivir físicamente le bastó la riqueza cultural que le deparaba su espíritu receptivo, ése fue don Antonio Machado. Su mejor ejemplo se contiene en el poema «Retrato» que figura al frente «Campos de Castilla». Contiene la sinopsis de su vida e incluye la anunciación de su destino. Para su gran talante de poeta, le bastó el paisaje que supo convertir en la simbología de sus mayores inquietudes. Fueron suficientes unos cuantos amigos a quienes pudo entender y admirar como tesoro de su propio patrimonio. Le bastaron unos cuantos libros para despertar una conciencia profunda que le incitaba a pretender toda una reforma social. No apeteció grandes éxitos. Era modesto y soberbio al mismo tiempo. Hay que tener en cuenta que los absolutamente humildes —como siervos de su propia mezquindad— son los que más fácilmente se prostituyen. A través de ese ascetismo y de ese orgullo espiritual de don Antonio Machado puede deducirse el carácter intemporal de su mensaje.

Don Antonio Machado se produce como mera consecuencia de su fuerte personalidad. No crea escuela ni destruye principios. Sin embargo está contra todo aquello que pueda perturbar la serenidad de un hombre que tiene, por encima de todo, un concepto trascendente de su propia identidad y de su sentido histórico. En el fondo es un noventayochista que va «por libre» sin presentar batalla pero luchando con su propia conciencia. En eso consiste la actualidad de este poeta. No hay que hacer caso de los escrúpulos de Octavio Paz cuando afirma que Machado es el mejor poeta del XIX, ni de otros gestos de poetas meramente cerebrales que entienden la poesía como mensaje instantáneo de una anhelación. La poesía es la voz de siempre, la comunicación ilimitada y ambigua de la intemporalidad.

Es del dominio público, pero sobre todo del dominio de los tratadistas machadianos, la *aversión,* supongo salvada por el buen criterio, la errata del Programa, que el autor de «Campos de Castilla» sentía por «lo francés». Tal expresión simplista —por la urgencia que impone el propio desenfado— corresponde a una forma no demasiado feliz de expresar un sentimiento que no concuerda con una lógica tesitura intelectual. El artículo neutro —«lo»— se incorpora al estilo castizo como locución evasiva. Se traiciona con este giro coloquial la posible calidad que cabría atribuir a un juicio de valor. El origen de esta «condenación a ultranza» podría derivar de un sentimiento generalizado del pueblo español que nuestro poeta comparte —como hijo que era de un singular folklorista— en su afán tan receptivo como partidario de la recreación culta de testimonios y tradiciones consagrados por la sabiduría popular, como algo que determina y personaliza nuestra idiosincrasia y

que posiblemente arranca de la demagogia histórica con que hemos venido sometiendo a juicio los desmanes de la guerra de la Independencia. Esto nos parece un elemento de honda reflexión que no se produce gratuitamente y que nos hace creer que los poetas *intemporales* —como es el caso de Antonio Machado— prevalecen en el acervo literario como exponentes testimoniales de la cultura de los pueblos, por cuanto son capaces de calar profundamente en su conciencia. No olvidemos que Antonio Machado argumenta por sí mismo y por sus heterónimos y apócrifos que la verdadera poesía emana de lo popular. Antonio Machado es un poeta esencial que se nutre de su propia circunstancia episódica sin experimentar ansiedades metafísicas, ni utilizar recursos metafóricos. Responde, de manera paradigmática a las características que acabamos de apuntar. Es tímido a pesar suyo, pero disconforme según su conciencia y, en contraposición a su ingénita timidez, o precisamente por el fuerte arraigo que ella tiene en su humilde talante y que tan profundamente condiciona su existencia, llega a experimentar esos «impulsos batalladores» por boca de Juan de Mairena, el héroe de su más genuina alteridad, tan sabiamente interpretados por Leopoldo de Luis en recientes trabajos congresuales. No conozco un solo hombre de talento que no revele en su obra o en su conducta un proceso de timidez convertible en fórmula de expresión que revela e impone su genialidad creadora. Fernando Pessoa la utiliza abiertamente, como arma de combate intelectual, en sus múltiples heterónimos. Pero no debemos olvidar que todos los narradores incurren en la alteridad de su conciencia individual al proyectarla en los personajes de su obra con dispersiones de su propia personalidad sin propósito previo.

La timidez de Antonio Machado, en función de su reiterada «rebeldía» —rebeldía ideológica— es otra de sus muchas «incongruencias». ¿Cómo podríamos imaginar a un poeta testimonial —como lo fue don Antonio Machado— intentando suscitar una guerra dialéctica a través de sus heterónimos como medio de soslayar una actitud de abierto compromiso, cuando en realidad esa postura de nadador a contracorriente iba a informar la propia vida del poeta? ¿Cómo entender tal animadversión en un intelectual que inicia su andadura literaria en París suscribiendo un contrato con la Casa Garnier para traducir a los clásicos franceses y que precisamente sea en Francia donde emprenda su gran aventura intelectual, circunstancia que le permitiría profundizar en la cultura francesa intimando, con las más destacadas figuras de aquel momento? La Francia tan vituperada por la sociedad española desde el oscurantismo de sus estratos más influyentes, pudo deformar la conciencia intelectual de don Antonio. España le dolía por su incuria y Francia le enojaba por su «pretendida» suficiencia. Estos dos sentimientos podrían ser los que generasen en su confrontación la extraña relación «amor-odio».

Los cursos sobre Bergson y Bédier, que don Antonio Machado siguió en el Colegio de Francia, no fueron menos decisivos para excitar la inquietud creadora de su pensamiento crítico. Hay que tener en cuenta que Machado fue la víctima propiciatoria de la sordidez en que se debatía una gran parte de la sociedad española. La mesocracia era el estrato más sufridor desde el punto de vista moral. Sobrevivía con la mayor compostura desde sus íntimos recursos. Antonio Machado padeció a lo largo de toda su vida las consecuencias de tal aberración. Estufa de

petróleo. Vagón de tercera y reflexión parroquial de Curiambro. Toda la «patología» social de una España en crisis se pretendía erradicar con fórmulas magistrales de rebotica cuando Europa destilaba el racionalismo krausista.

Cuenta Florentino Castañeda que cuando el poeta Villaespesa discutía con Antonio Machado en una de las tertulias de Fornos, se le ocurrió bromear sobre la pésima situación económica en que éste se encontraba, sugiriéndole que vendiera «los olivares que alardeaba tener en Baeza». Don Antonio a su vez incitó al poeta laujareño a vender «los parrales que decía tener en Laujar». Subraya Castañeda que «los dos estaban a la cuarta pregunta». Esa cuarta pregunta, referida a capacidad adquisitiva, se solía formular en latín macarrónico por los veteranos de la Universidad de Alcalá de Henares —«¿pecuniam habemus?»—. La contestación negativa confirmaba el hallarse a la «cuarta pregunta». Pero cita además dos anécdotas reveladoras de la situación económica de nuestro poeta. Afirma que Antonio Machado «quitó a Villaespesa el libro que éste tenía de Martínez Sierra con dedicatoria, titulado *Sol de la tarde*». Toda la satisfacción que le proporcionó cuando Villaespesa requirió su libro fue esta parca sentencia: *Sol de la tarde, Café de la noche.* No me resisto a citar la última de las anécdotas que cita Castañeda sobre Antonio Machado. La trascribo literalmente:

> «Otra vez de las muchas en que estaban sin dinero y no tenían para cenar, un amigo les dio dos reales con los que compraron un gran melón y cuando estaban dándole fin, llegó desde Almería, un paisano a visitar a Villaespesa, con noticias frescas de la tierra y con ganas de cenar, al que dijeron cuánto sentían no poder invitarle por estar ya acabando el postre, pero que podía apañarse a dormir allí como fuera, lo que el almeriense aceptó. A primera hora del día siguiente mientras Villaespesa departía eufórico con el paisano, Antonio Machado le sustrajo la bicicleta y la empeñó; al regresar con el dinero del empeño, sin decir de dónde le procedía aquél, invitó a todos a tomar café con churros calientes» *.

Resulta paradójica la decisión del poeta de opositar a una cátedra de francés para ejercerla como base de su dedicación profesional. El tiempo histórico determinaría el fin de sus días en un exilio trágico en el país que tanto influyó en su juventud y que tanto denigró Machado por sus propias palabras y por las no menos flageladoras en la expresión de sus otredades. Ellos vinieron a constituir sus gritos de conciencia, sus hondos suspiros de perpetuo habitante de la soledad. Pero, ¿qué hubiera sido de Antonio Machado sin su vocación de gran solitario?

Esa «incoherencia» machadiana se produce *a priori* y, por lo tanto, no debería ser atribuible la *aversión* de don Antonio a los días vividos en París en los cuales surge, como circunstancia insólita y traumática, la enfermedad de su esposa Leonor. Aquellas trágicas jornadas pudieron humillar al poeta generando en su alma un odio

* «La Alhambra en los versos de Villaespesa». Florentino Castañeda y Muñoz. Patronato de la Alhambra de Granada. Almería, 1983.

inextinguible hacia la nación vecina. Francia ha despertado grandes odios y grandes pasiones en el curso de su Historia. En España la sola mención de su nombre era el detonante que suscitaba el complejo de inferioridad del español, fenómeno que cobraba su mayor virulencia a partir del 98 para continuar *in crescendo* hasta el estallido de la guerra civil.

Sin embargo, esa actitud «ibérica» de *aversión* a «lo francés» que asume Antonio Machado identificándose con la actitud popular, no tiene arraigo en Cataluña. La razón resulta obvia. El sentimiento nacionalista induce a sus naturales a desgajarse de la unidad española proclamando el Estatuto Catalán y tratando de hallar una «redención cultural» en el desprejuiciado espíritu francés renovador y antioscurantista.

Glosemos, con la brevedad a que nos obliga el tiempo de que disponemos de algunos ejemplos en los que puede constatarse la tan aludida *aversión* de Antonio Machado a «lo francés» en aspectos múltiples y bien diferenciados de los cuales podría inferirse una actitud tendenciosa e indeformable que el poeta no consiguió superar a lo largo de su existencia.

En carta a Ernesto Giménez Caballero de 15 de mayo de 1928[1] le anuncia la preparación inminente de su «tercer poeta apócrifo», Pedro de Zúñiga, como testigo de la actualidad literaria, puesto que pensaba situarlo como nacido en 1900. Cito su penúltimo párrafo:

> «Mucho me agrada el número dedicado a Alemania. Ustedes, con el bendito Ortega, contribuyen a libertarnos del aparato francés que, como único alimento, venimos chupando hace siglos. ¡Ya era tiempo!».

Tan apresurada afirmación denota un planteamiento esquemático y mostrenco, impropio de su madurez intelectual y literaria. Cuando emite ese juicio, ha estrenado, con la colaboración de su hermano Manuel, «Las adelfas» y tiene en las librerías la segunda edición de sus «Poesías Completas». Y por supuesto ya es académico electo de la Española. Ni su educación institucionista ni su alineación aliadófila le impiden hacer gala de una apresurada e insólita germanofilia. Llama «bendito» a Ortega que es la antítesis de su propia figura, deslabazada y poco sociable, porque le considera probablemente capaz de pensar en alemán sin perder las esencias castizas de su pueblo. Ha defendido a Baroja en los días aciagos del proceso Dreyfus entendiendo su actitud germanófila[2].

La «aversión a lo francés» la confirma Azorín en 1929 a propósito de unos documentos machadianos inéditos de carácter autobiográfico obtenidos por Francisco Vega Díaz[3]. Así se expresa el autor de «La voluntad»:

---

[1] «Obras Completas de Antonio Machado». Tomo II. Ed. Oreste Macrí (pág. 1759). Espasa Calpe. Fund. Antonio Machado, Madrid, 1989.

[2] «Pío Baroja en su rincón». Miguel Pérez Ferrero.

[3] «A propósito de unos documentos autobiográficos inéditos de Antonio Machado», por Francisco Vega Díaz. «Papeles de Son Armadans», tomo LIV, núms. CLX, CLXI, CLXII. Madrid-Palma de Mallorca, 1969.

«Machado no quería a los franceses. Ni a Francia. Le dolían. Yo no puedo entregar esos papeles a nadie (se refiere a los entonces inéditos obtenidos por Vega Díaz) que pueda publicarlos mientras yo viva. Deseo ser siempre digno de la Legión de Honor con que me condecoró Francia».

Y en el texto de tales documentos, en una especie de *curriculum vitae* pergeñado por don Antonio Machado, y que nos ha llegado en distintas versiones con ingenuas variantes, confesará paladinamente:

«Tengo una gran aversión a todo lo francés, con excepción de algunos deformadores del ideal francés, según Brunnetière. Recibí alguna influencia de los simbolistas franceses, pero ya hace tiempo que reacciono contra ella...».

La *aversión* del poeta se concentra básicamente en el «ideal». Cabe entender que se refiere a la forma *de ser* y *de entender* —es decir a una estimación dualista de conducta y pensamiento— aun cuando en su definición previa globalice su disconformidad aplicando su aversión a «todo lo francés». Sin embargo formula una curiosa salvedad al exceptuar a algunos «deformadores» de ese «ideal» aunque cita únicamente a Brunnetière.

Veamos lo que dice el ilustre hispanista Bernard Sesé respecto a las amistades francesas de Antonio Machado[4] y, sobre todo, lo que afirma en cuanto a la admiración cordial y sincera que algunas de ellas despiertan en el poeta.

Estima Sesé como factor determinante de la *aversión,* la adhesión de Francia al Comité de No Intervención. Pero destaca a un autor francés: Marcel Bataillon por haber publicado un libro, «Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI», que despierta el entusiasmo de Antonio Machado[5]. Tanto Marcel Bataillon como Jean Baruzi, autor de «Saint Jean de la Croix et le problème de l'experience mystique» (1924), son catedráticos del Colegio de Francia y alcanzan la máxima admiración del poeta que se refleja en el trabajo que publica en «Hora de España»[6]. ¿Son estos ilustres hispanistas dos de los «deformadores del ideal francés»? Posiblemente fueron éstos juntamente con Mathilde de Pomés, Jean Cassou (ambos trabaron amistad cordial con el poeta durante su estancia en Segovia) y algunos más que Bernard Sesé recuerda y cita puntualmente en su expresado trabajo.

Todavía no está demostrado que Antonio Machado asistiese a algún curso sobre Bergson en el Colegio de Francia, pese a cuanto el poeta afirma en la edición de 1910 de sus «Poesías Completas». En los documentos inéditos de Vega Díaz manifiesta haber seguido «dos cursos» con José Bérdier y Antonio Meillet. Posiblemente de asistir a algún curso impartido por Bergson lo hiciese como oyente o se

[4] «Amistades francesas de Antonio Machado», por Bernard Sesé. Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. 2.ª época. Año II, núm. 8, Madrid, junio 1989.

[5] «Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI». Marcel Bataillon, París, Droz, 1937.

[6] Barcelona, septiembre 1938.

limitase a escuchar alguna de sus conferencias salvando con gran acopio de paciencia las dificultades que ofrecía la asistencia multitudinaria a las clases del sabio profesor.

Pero dejando aparte la fruición machadiana por el calado filosófico de los profesores del Colegio de Francia, reparemos en las declaraciones del poeta relativas a su estancia en París durante 1889:

> «París era todavía la ciudad del *affaire* Dreyfus en política, del simbolismo en Poesía, del impresionismo en pintura, del escepticismo elegante en política».

Algo muy curioso y digno de atención sentencia a su vez el hermano de Antonio Machado —José— cuando afirma que el poeta «tuvo siempre una aversión *inexplicable* a la tierra francesa»[7]. Antes hemos aludido a este sentimiento que Bernard Sesé entiende como «una relación amor-odio». Sería bueno profundizar en tan compleja cuestión.

Condena a Jean Moréas y al simbolismo, después de haber participado en su movimiento poético. La docencia de la lengua francesa no es en Antonio Machado vocacional, sino meramente pragmática. Bastaría recordar que estuvo a punto de hacer oposiciones para el Banco de España. De haberlas ganado, Ricardo León hubiese contado con un amigo y compañero profesional y la biografía del poeta se hubiera deslucido notablemente. No se concibe un Machado burocrático aunque sí a un maestro de rapaces traviesos burlando continuamente su falta de carácter.

Debemos reconocer que los cursos de Meillet y Bédier estaban en mayor consonancia con el talante de don Antonio. En definitiva el poeta participaba del escepticismo imperante de los intelectuales franceses y esa postura correspondía ciertamente a la de un institucionalista que iba a desembocar en el Krausismo con toda coherencia después de haber aceptado a Unamuno como maestro en cuestiones filosóficas y en calidades de críticos de una sociedad a la deriva.

París en 1910 era para Antonio Machado un objetivo vital. Todo su entusiasmo de juventud se contenía en aquella estancia en París acompañado de su esposa. Era como colocar a Soria entre paréntesis y trasponer la frontera del cerrilismo mesetario. Iba a conocer a los grandes edecanes de la cultura europea. Se enriquecería con el conocimiento filosófico de los profesores del Colegio de Francia y estaría junto a Leonor disfrutando de su creciente felicidad.

Contra toda esperanza, París se le vuelve hostil. Leonor enferma. Carece de recursos para superar la situación. Se humilla ante Rubén Darío pidiéndole dinero para volver a España. Su esperanza se eclipsa. Lo que a partir de aquel momento le sucede se convertirá en una lamentación recurrente y sórdida.

El binomio *amor-odio* podría traducirse por una gran esperanza que sucumbe produciendo en el alma del poeta una total frustración.

Los días más amargos de Antonio Machado son los que corresponden al regreso

---

[7] «Ultimas soledades del poeta Antonio Machado». José Machado, 1971, p. 156.

a Soria con Leonor enferma y el recuerdo áspero de París como una amenaza premonitoria de un final más trágico.

Francia iba a ser condenada por el poeta en la carta que dirige a Azorín agradeciéndole el envío del libro «Un pueblecito». Machado que conocía muy bien la afición de Azorín por los franceses, escribiría esta sentencia: «¡Qué bien nos hubieran venido un par de siglos de dominación teutónica!...».

Esa ambivalencia *amor-odio* explica en cierto modo una expresión totalizadora de amor sadomasoquista en la misma medida en que España le dolía hasta la médula sin dejar de amarla, incluso en el último momento de su azarosa existencia.

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

LA PROSA DE ANTONIO MACHADO EN EL CONTEXTO DE LA PROSA EUROPEA DE SU TIEMPO

La afirmación de Guillermo Díaz-Plaja en el sentido de que la prosa de Antonio Machado «lastrada de meditaciones, es demasiado discursiva para ser lírica; demasiado razonada para ser musical», aunque siempre matizable y realizada en el marco específico de su estudio sobre *El poema en prosa en España*[1], invita en el estadio actual de los estudios machadianos a una serie de reflexiones sobre el valor de la prosa del poeta, que puede alcanzar un nivel mucho más clarificador si se amplía el horizonte de perspectiva con la consideración del contexto europeo de su época.

El primer problema es el relativo a la prosa poética de Antonio Machado. «El Logos numeral domina al Pan frenético y enardecido». Díaz-Plaja sólo encuentra un verdadero poema en prosa «en el que, sin faltar el elemento mental y discursivo, el lirismo aflora». Se trata del fragmento titulado *Soria*, exhumado por Heliodoro Carpintero en *Insula* en 1955[2].

Independientemente de la veracidad del cómputo, la cuestión que nos asalta de inmediato es la de la valoración que el propio poeta realiza de su prosa y, en particular, de la prosa poética. En Antonio Machado, verso y prosa son dos modos «complementarios», en el más profundo sentido machadiano. La falsa imagen del filósofo en prosa, sucesor de un agotado poeta, manoseada y hecha moneda corriente en algunos estudios generales, parte en buena medida de una lectura superficial, o al menos no lo suficientemente reflexiva, de la famosa estrofa «Poeta ayer, hoy triste/ filósofo trasnochado,/ tengo en monedas de cobre/ el oro de ayer cambiado» (XCV), que conlleva además explícita, en la errónea alternancia o exclusividad de los términos, una valoración que en modo alguno se corresponde con el sentir y la propia praxis del poeta, quien además, como es bien sabido y valga como primera refutación, no dejó de escribir poemas hasta el final de su vida.

Muy al contrario, el «oro» y el «cobre» se funden, se «complementan», de tal manera en Antonio Machado que sólo en su conjunción, en la superposición de

[1] *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología,* Gustavo Gili, Barcelona, 1956.
[2] *Insula,* 15 de agosto de 1955.

escrituras, alcanza su plenitud auténtica la obra machadiana. La prosa aparece así como culminación de una obra lírica a la que acompaña y explica, en íntima comunión.

Machado viene a conectar en este sentido con la impresión general que en esos momentos se extiende por toda Europa. Whitman, en un intencionado intento de acercamiento al lirismo de las cosas cotidianas, había roto en sus *Leaves of Grass* con los convencionalismos de metro y rima. Y Baudelaire exclama en el prefacio de su *Spleen de París:* «Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ser jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rimes, assez soupie et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux sobresaults de la conscience?». Mallarmé señalaba que siempre que se daba esfuerzo en el estilo había versificación. Goethe, por su parte, se nos presenta más extremista cuando afirma que lo realmente poético es lo que queda del poeta después de su traducción en prosa. En esta misma línea, Juan Ramón Jiménez, que también rechaza de forma taxativa la separación entre prosa y verso[3], cuenta cómo era corriente en él pasar poemas en verso a prosa, e incluso traducir al francés alguna cosa recién escrita para ver el efecto que producía. Las primeras tentativas que se producen en Francia hacia una dignificación de la prosa, antes de los momentos culminantes del *Gaspar de la nuit* de Aloysius Bertrand, los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire y *Les illuminations* de Rimbaud, parten precisamente de las adaptaciones de cantos folklóricos extranjeros. Y en España, las *Leyendas* de Bécquer se presentan como adaptación y traducción de textos foráneos[4].

Antonio Machado representa en este sentido un momento culminante en nuestra poesía contemporánea. Con su intento descarnado de intimidad objetiva, de autenticidad, de sencillez, de acercamiento a la realidad vivida, el poeta reconcilió la poesía con el lenguaje llano, «sin afeites», que parecía haber perdido el rumbo iniciado —con conquistas tan señaladas como las de Espronceda y Campoamor— en la segunda mitad del siglo XIX.

> «Cuando Antonio Machado comenzó a escribir, la poesía, pocos años atrás, había dejado de ser cuento para ser canto. De narrativa se mudaba en lírica. Medio siglo después se produce un nuevo salto en el cuadrante de la rosa de los vientos y la poesía parece atender más que a cantar a contar. (...) No es que el poeta prescinda de las efusiones subjetivas, no es que renuncie al sentimiento, pero sí necesita disfrazarlo»[5].

Del «intimismo» de *Soledades*, donde parece «estaba íntegramente proscrito lo anecdótico»[6] —y la afirmación es particularmente sintomática del proceso espiritual

---

[3] «No hay prosa y verso. Todo es prosa o todo es verso. Para mí, sin duda todo es verso, como para mí todo nuestro movernos es danza» (Carta a Díaz-Plaja fechada el 27 de marzo de 1953 en Río Piedras, Puerto Rico. Vid. *El poema en prosa en España*, pp. 61-2).

[4] Vid. Luis Cernuda, «Bécquer y el poema en prosa español», in *Poesía y Literatura I y II*, Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 257-266.

[5] Guillermo de Torre, *Antonio Machado. Obras. Poesías y Prosa,* ed. de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Losada, Buenos Aires, 1964, p. 11.

[6] «En mi composición *Los cantos de los niños*, escrita el año 98 (publicada en 1909 =

creativo de esta etapa machadiana—, pasamos al «objetivismo» de *Campos de Castilla*, la etapa que Pedro Cerezo llama de «realismo dramático», donde «la lírica brota del drama mismo de la vida»[7]. El «yo» intenta saltar a la realidad, a la búsqueda del otro, de lo otro.

> «Ya era además, muy otra mi ideología. Somos víctimas —pensaba yo— de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece»[8].

El lirismo sintoniza armónicamente con la realidad. «Entonces vemos cuál es el modo de poesía que surge al fluir de la vida, una poesía transida de temporalidad, viva y *narrativa*»[9].

Este es probablemente el Machado que más haya que reivindicar en estos momentos, el Machado más vivo y sentido, el de la misteriosa sencillez, el Machado del alma del pueblo. Y es a partir de esta perspectiva como hay que realizar una aproximación a la prosa machadiana creativa.

Pero por otro lado, y de forma paralela, está la prosa de ideas: la prosa filosófica y la prosa literaria, explicación y culminación de su poesía, que es tal vez la más necesitada de valoración.

La crítica de Antonio Machado a la literatura neobarroca de imaginería conceptual, que se encuentra realmente en sus antípodas, pero de la que no puede escapar, constituye un cuerpo de doctrina que es necesario estudiar porque en él se encuentran todas las claves de la poética machadiana[10].

Muchas de estas reflexiones críticas se encuentran, entre otras obras, en *Los complementarios*, las «Reflexiones sobre la lírica» y, de manera particular, en su «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», documento esencial para realizar el cotejo con las poéticas de Proust y Joyce, y la poesía pura de Valéry o Guillén.

> «Esta lírica desubjetivada, destemporalizada, deshumanizada, para emplear la certera expresión de nuestro Ortega y Gasset, es producto de una actividad más lógica que estética y sólo una crítica superficial no atinará a descubrir en

Soledades), se proclama el derecho de la lírica a *contar* la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico» (*Los complementarios* (42r). Citamos por la ed. Macrì-Chiappini, vol. II, *Prosas Completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p. 1207).

[7] *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1975, p. 252.

[8] Prólogo a *Campos de Castilla* (1917).

[9] José María Valverde, *Estudios sobre la palabra poética*, Rialp, Madrid, 1952, p. 109.

[10] Para un estudio de la teoría poética de Antonio Machado Vid. Giovanni Caravaggi, «Teoria del linguaggio poetico in Antonio Machado», en *Linguistica e Letteratura*, III, 1978, pp. 65-110; Manuel Alvar, Introducción a su edición de *Los complementarios*, Cátedra, Madrid, 1987.

ella la madeja de conceptos que encierra su laberinto de imágenes (...) A los potas de hoy pudiéramos aplicar *mutatis mutandi*, los argumentos de Kant contra la metafísica de escuela y recordarles la parábola de aquella paloma que al sentir en sus alas la resistencia del aire, sueña que podría volar mejor en el vacío; porque también hay una paloma lírica que pretende eliminar el tiempo para mejor elevarse a lo eterno que, como la kantiana, ignora la ley de su propio vuelo...»[11].

Machado considera que esta nueva lírica de culto a la metáfora, revestimiento de conceptos y creación gratuita de imágenes, constituye uno de los mayores peligros del devenir poético. En algún sentido, podemos decir que la teoría machadiana, con su crítica de la metáfora vacua y la gratuidad de imágenes, se adelanta a su propio tiempo, constituyendo una de las claves de la poesía de los 50.

«Mi opinión era ésta: las metáforas no son nada por sí mismas. No tienen otro valor que el de un medio de expresión indirecto de lo que carece en el lenguaje ómnibus de expresión directa. Si entre el hablar y el sentir hubiera perfecta conmensurabilidad, el empleo de las metáforas sería no sólo *superfluo*, sino perjudicial a la expresión»[12].

En la formulación de su teoría involucra a Mallarmé (uno de los guías estéticos del 27), cuyo concepto imaginativo, su fe ciega en la virtud mágica del enigma, le parece lo más endeble de su obra:

«Mallarmé vio a medias esta verdad. El ha visto bien claro, y lo dice en términos expresos: parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement; pero en su lírica, y aún su preceptiva, se advierte la creencia supersticiosa en la virtud mágica del enigma. Esta es la parte realmente débil de su obra. Crear enigmas artificialmente es algo tan imposible como alcanzar las verdades absolutas»[13].

La cita de Mallarmé está extraída de las *Divagations* (1897), que ya Machado pudo conocer en su primera estancia en París[14].

No cabe duda de que Machado conocía y supo comprender perfectamente al poeta francés; por eso sabe subrayar la validez de su intuición sobre la licitud de la creación metafórica:

«Pero Mallarmé sabía también, y este es su fuerte, que hay hondas realidades que carecen de nombre, y que el lenguaje, que empleamos para

---

[11] «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua». Citamos por la ed. Macrì-Chiappini, p. 1792.

[12] «Sobre las imágenes de la lírica. (Al margen de un libro de V. Huidobro)», *Los complementarios*, ed. cit., p. 1208.

[13] Ibidem, p. 1209.

[14] Vid. G. Caravaggi, op. cit., pp. 78-9. Cfr. Geoffrey Ribbans, «Antonio Machado y Mallarmé», RHM, XXXIX (1976-77), pp. 183-197.

entendernos unos hombres con otros, sólo expresa lo convencional, lo objetivo, entendiendo aquí por objetivo lo vacío de subjetividad, es decir, los términos abstractos en que los hombres pueden convivir, por eliminación de todo contenido psíquico individual. En la lírica, imágenes y metáforas serán, pues, de buena ley cuando se emplean para suplir la falta de nombres propios y de conceptos únicos, que requiere la expresión de lo intuitivo, pero nunca para revestir lo genérico y convencional. Los buenos poetas son parcos en el empleo de metáforas; pero sus metáforas, a veces, son verdaderas creaciones»[15].

Machado destaca y valoriza en el verbo mallarmeano su aspecto de contenido romántico, pero tiene que rechazar la forma de enigma artificial. En sus «Reflexiones sobre la lírica», vuelve a referirse a Mallarmé y su concepto de la palabra comercial. En este caso la cita es traída a colación en relación con los poetas simbolistas, a quienes se le atribuye la gloria del descubrimiento de las imágenes específicamente líricas como soporte de las intuiciones[16].

Y es que Machado conocía perfectamente el clima ideológico europeo en el que se desarrolla su obra poética y la elaboración de su pensamiento crítico sobre la filosofía y la literatura.

En el prólogo a la segunda edición de *Soledades, Galerías y Otros poemas*, evoca el ambiente ideológico finisecular en que se desarrolló esta primera etapa machadiana en oposición al clasicismo de una parte de *Nuevas Canciones:*

> Ningún alma sincera podía entonces aspirar al clasicismo, si por clasicismo ha de entenderse algo más que el diletantismo helenista de los parnasianos. Nuevos epígonos de Protágoras (nietzschianos, pragmatistas, humanistas, bergsonianos) militaban contra toda labor constructora, coherente, lógica. La ideología dominante era esencialmente subjetivista; el arte se atomizaba, y el poeta, en cantos más o menos enérgicos (—recordad al gran Whitman entonando su «mind cure» el himno triunfal de su propia cenestesia—) sólo pretendía cantarse a sí mismo, o cantar, cuando más, el humor de su raza. Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofística, buen antídoto para el culto sin fe de los viejos dioses, representados ya en nuestra patria por una imaginería de cartón piedra».

Aunque confiesa amar mucho más el tiempo que se avecina y los poetas que han de venir, «cuando una tarea común apasione las almas». «Sólo lo eterno, lo que nunca dejó de ser, será otra vez revelado, y la fuente homérica volverá a fluir»[17].

Es el momento «literalmente profundo» de la lírica, cuando el poeta «desciende a sus propios infiernos (es clara la alusión a Rimbaud), renunciando a todo vuelo de

---

[15] «Sobre las imágenes en la lírica», ed. cit., pp. 1209-1211.

[16] «Reflexiones sobre la lírica», ed. Macrì-Chiappini, p. 1651. Cfr. J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista,* Taurus, Madrid, 1973; G. Ribbans, op. cit.

[17] «Prólogo de la segunda edición de *Soledades, Galerías y Otros poemas* (1919), ed. Macrì-Chiappini, pp. 1603-4.

altura»[18]. En *Los complementarios* transcribe «Les chercheuses de poux» (182r) y «Bateau ivre» (183r), y señala: «La poesía occidental tiene en Rimbaud su extrema expresión dinámica. Después de Rimbaud la poesía francesa entra en un período de desintegración».

En las «Reflexiones sobre la lírica» cita también el verso de Verlaine «De la musique avant toute chose». Y vuelve a hacerlo en el «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», donde señala: «Y no olvidemos que la *musique* de Verlaine no era ya la pura aritmética sonora de los clavicémbalos setecentistas, sino algo más y algo menos, la caótica melodía infinita wagneriana y la furiosa cacofonía del *orgue de Barbarie*»[19].

> «Esta relación y fusión de intereses ideológicos y estéticos, la recíproca analogía de metafísica y poesía: es éste el ochocientos congénito de Machado, su tradición más auténtica, tradición, por lo demás, ideal y personalmente sufrida, y hasta subvertida en la vocación pseudoplatónica y antiplatónica de Abel Martín y Mairena: ochocientos, romanticismo, simbolismo, Schopenhauer-Nietzsche-Bergson, Verlaine-Rimbaud-Mallarmé, Wagner, son equivalencias y sinonimias más o menos diferenciadas dentro de un *corpus* cultural y artístico único e ininterrumpido, que siempre nos reanuda al diferencial intimista»[20].

Para Machado, la crisis de la poesía contemporánea es también la crisis del intimismo, una consecuencia directa del declive de la visión intimista que se verifica en Europa después del simbolismo. «Tras el simbolismo francés, comienza el período de la franca desintegración, la reducción al absurdo del subjetivismo romántico»[21].

Entre el grupo de «vociferadores» que aspiran a la absoluta novedad, se destacan dos frutos «rezagados» del espíritu ochocentista: Marcel Proust y James Joyce. *A la recherche du temps perdu* le parece a Machado «el poema donde resuenan los últimos compases de la melodía de un siglo». Machado también coincide con Proust, y lo anticipa, en el sentimiento del tiempo pasado. «Todo cuanto dice M. Proust sobre la memoria y las intermitencias del cortazón —comenta Machado en *Los complementarios*— está en mi *Elegía de un madrigal*, publicado en 1907 en *Soledades, galerías y otros poemas* (Pueyo) y escrita mucho antes (...). ¡Y cuántas cosas hay en Proust que escribía yo hace veinte años, y que, seguramente, no publicaría hoy!...». El *Ulises* de Joyce es también obra de poeta. En él se puede estudiar, en un sólo momento literario, lo que se llama «con equívoca y desorientadora denominación», superrealismo: «una definitiva desintegración de la personalidad individual por acortamiento progresivo del horizonte mental»:

---

[18] «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», ed. cit., p. 1786.

[19] Ibidem. Vid. R. Ferreres, *Verlaine y los modernistas españoles*, Gredos, Madrid, 1975; G. Ribbans, «La influencia de Verlaine en Antonio Machado», CuHi, 91-2 (1957), pp. 180-201.

[20] Vid. Oreste Macrì, «El intimismo de *Soledades* y la metamorfosis ética del decadentismo», *Insula*, 506/507 (1989), pp. 49-50.

[21] «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», ed. cit., pp. 1786-7.

«Continuar a Joyce, tomar como punto de partida su obra, parece, a primera vista, empresa más ardua que escribir novelas después de haber leído *A la recherche du temps perdu.* Algo hay, sin emabrgo, en el libro del irlandés no obstante lo absurdo y extremado de su contenido y, acaso por ello mismo, que mira al povenir. Dicho de otro modo: cuando una pesadilla estética se hace insoportable, el despertar se anuncia como cercano. Cuando el poeta ha explorado todo su infierno, tornará, como el Dante, a *rivedere le stelle,* descubrirá, eterno descubridor de mediterráneos, la maravilla de las cosas y el milagro de la razón»[22].

Machado parece no querer nunca renunciar a nada. Hay siempre en él un intento de unidad globalizadora. Y es precisamente esta totalidad la que nos da la clave de su pensamiento teórico, la problemática en que se debate.

El análisis de sus textos en prosa, sus reflexiones sobre la literatura, la lírica y los poetas, demuestra —rompiendo la falsa imagen del poeta provinciano— la apertura y universalidad de un Antonio Machado, profundo conocedor y crítico de las corrientes de la modernidad, desde el simbolismo a las vanguardias, perfectamente entroncado en el clima espiritual y el contexto europeo de su época.

A pesar de sus sentimientos ambivalentes, y a veces contradictorios, Francia está presente en la vida y la obra de Antonio Machado. Sus repetidos viajes (1899, 1902, 1911, 1931) le permitieron estar en continuo contacto con su cultura y conocer a personajes de la talla de Oscar Wilde, Jean Moréas, Anatole France o Rubén Darío. Fueron decisivas sus clases en el Collège de France con Henri Bergson y Josep Bédier. Y no cabe duda que podemos hablar de influencias políticas y literarias.

En el terreno específico de la prosa, hay que resaltar la afinidad, por encima del paralelismo de *Monsieur Teste* y los apócrifos machadianos (y en este punto habría que reseñar también los heterónimos pessoanos), entre Machado y Valéry por lo que se refiere a la calidad de la prosa misma.

Aurora del Albórnoz señala la influencia de Unamuno y Rubén Darío, que actúan como «incitadores», pero junto a ciertos elementos simbólicos, heredados seguramente de Darío, «advertimos, sin embargo, un tono *gris,* una nota de melancolía que lo aproxima mucho a algunos simbolistas franceses: o mejor, belgas de lengua francesa (ya que la melancolía de Rubén se manifiesta en tono distinto)»[23]. Antonio Machado se acuna, es verdad, en el modernismo español[24], pero su coetaneidad con «clásicos» como Rilke, Yeats, Apollinaire, etc., abren para él, clásico también, los caminos de una compartida modernidad.

Y los caminos no sólo conducen a Francia. Sin duda, independientemente de Krause, uno de los autores que más influyeron en la visión estética machadiana fue Theodor Lipps, cuya *Estética,* en su traducción castellana[25], fue utilizada ampliamente

---

[22] Ibidem, pp. 1789-90.

[23] «Rubén Darío en Antonio Machado», *Campus,* 33 (1980), p. 21.

[24] Guillermo de Torre, op. cit., p. 8.

[25] *Los fundamentos de la estética. La contemplación estética y las artes plásticas,* Madrid, ed. Daniel Jarro, 1924.

en su proyecto de discurso de ingreso en la Academia, y dejó honda huella en *Los complementarios.*

Habría que resaltar también la influencia de Nietzsche[26], en particular el Nietzsche de la brevedad aforística, el estilo coloquial y el sarcástico humorismo, que tan honda huella dejó, como también ocurriera con el D'Ors del *Glosario*, en Juan de Mairena y, en general, en la prosa machadiana.

Sus impresiones sobre la literatura rusa[27] constituyen, por su parte, un claro ejemplo de comunión de ideas y sentido de universalidad. Machado destaca la influencia de la literatura rusa en las literaturas europeas del siglo XIX. Su nota más destacada es la universalidad, el «sentido de lo íntegramente humano», la fraternidad. Sólo así han podido soportar la ruda prueba de la traducción las obras de Tourguenief, Dostoievski o Tolstoi —sin duda los nombres más significativos. El tema por esencia de la literatura rusa es el dolor humano. «Un sentimiento de piedad impregna toda la literatura rusa». Desde Puckin y Lermontof, hasta Chejof y Gorki, las obras rusas contienen dos notas esenciales: «Una falta de coherencia lógica» y una «tendencia hacia los universales del sentimiento». El paso de la novela francesa a la rusa implica un cambio de clima espiritual: «De Tolstoi a Anatol(e) France (...) hay más distancia que de la estepa rusa al jardín de Epicuro». ¿Qué debe la moderna literatura occidental a las letras rusas?, se pregunta-responde Machado:

> «Los pueblos que alcanzaron un alto grado de prosperidad material —Francia, Alemania, Inglaterra, Italia— y también un alto grado de cultura (lo uno no va sin lo otro) tienen un momento de gran peligro en su historia, peligro que sólo la cultura misma puede remediar. Estos pueblos llegan a padecer una grave amnesia, olvidan el dolor humano. Su civilización se superficializa, toma el sentido de la utilidad y el placer, olvidan esa tercera dimensión del alma humana, el fondo religioso de la vida, el sentimiento trágico de ella, que dice el gran Unamuno, dejan a un lado los problemas esenciales y paralizan, sin saberlo, los íntimos resortes de su misma civilización. La literatura rusa ha sido un enérgico y vibrante despertador, que nos desvela y ahuyenta de nosotros el sueño epicúreo».

Así se asoma Antonio Machado a la Europa de su tiempo, con el espíritu abierto de universalidad, sin duda la nota más destacada de su obra, desde la fraternidad cordial con que siempre encaró su pensamiento, sus escritos, y con ellos, su propia vida.

JUAN PAREDES NUÑEZ

---

[26] Vid. Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España,* Gredos, Madrid, 1967; G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y ocho,* 1951.

[27] «Sobre Literatura rusa», *Los complementarios.*

IL PRIMO SCRITTO ITALIANO SU MACHADO

Un'attenzione speciale dovremmo dedicare qui, in questa tavola rotonda, agli studi italiani su Antonio Machado. Ne risulterebbe che non è esagerato considerare tali studi «come uno dei migliori contributi offerti dall'ispanismo straniero» alla conoscenza del grande poeta spagnolo, secondo quanto ha scritto Roberto Paoli nella nota bibliografica finale del suo breve e puntuale studio complessivo machadiano. Voglio dire che bisognerebbe qui discorrere con precisione e sistematicità delle introduzioni di Oreste Macrì, in primo luogo, e poi dei saggi di Carlo Bo, Cesare Segre, Mario Socrate, Alberto Del Monte, e di altri, quasi tutti di prim'ordine.

Ma oggi vorrei richiamare soprattutto l'interesse degli studiosi e dei lettori su un fatto singolare e certo non secondario. In genere, si è soliti far iniziare la bibliografia italiana su Machado dal saggio che Ezio Levi scrisse nel 1927 e pubblicò ne «Il Marzocco» e ristampò quindi in volume nel 1933. Ebbene, prima di Levi si è occupato di Machado mio padre, Mario Puccini, scrittore e traduttore dallo spagnolo, con un articolo stampato su una rivista di Perugia, «Aperusen», dell'aprile 1922 (anno I, n. 4). Il che significa, dunque, che occorre retrodatare l'inizio degli scritti italiani su Machado dal 1927 al 1922. L'articolo di Puccini consiste in una interpretazione di tutta la poesia di Machado vista con occhio di scrittore, curioso e vigile ai paesaggi scarni e interiori del poeta e al suo sentire profondo e delicato, anch'esso sempre scarno ed essenziale.

Interessante è anche scoprire per quali strade mio padre giunse alla conoscenza e ai rapporti con Machado, dato che nella mia biblioteca conservo una copia delle *Poesías completas* del 1917 con dedica autografa del poeta: «Al dr. D. Mario Puccini, con respeto y cordial estima —A. Machado— Madrid, 31 Dic., 1922»; due lettere datate rispettivamente «Madrid, 1922» e «Segovia 15 mayo 1922»; e una fotografia con dedica («Al Sig. Mario Puccini, su admirador y cordial compañero. —A. Machado»), datata «Segovia, 1922». E si tratta, nel caso specifico, d'una fotografia di studio, dove si vede Machado appoggiato al fedele bastone, in un atteggiamento pensoso a lui consueto: una fotografia che ho fatto pubblicare, con un commento, sulla rivista «Insula» del febbraio-marzo 1989 e che non compare

Lejona 15 Mayo 1922.

Sr. D.on Mario Puccini

Querido y admirado Señor:

Gracias, mil gracias por las palabras que V. me dedica en su bella revista Apertura. Fino de V., á quien tanto admiro, y trajadas á pública italiana — mi veneración por Italia es infinita — no dude V. de que tendría, con toda el alma, mucho.

Recibí a Fand regalándole enviar á V. las obras de Eugenio d'Ors y Azorín.

Reciba de un anónimo lector y admirador permanente y a V. S. m. b.

A. Machado

P.D. Sus cartas me llegan siempre con gran retraso.

M.C. Segovia. Desamparados 11.

N.B. El Palacio de las Dueñas de Sevilla es de estilo tradicional italiano. Dueña, literalmente Donna, tiene en castellano muchas ocupaciones y en la mas importante la de mujer anciana que acompaña a doncellas de calidad. Que V. vea ahí encuentra la palabra italiana correspondiente. Pala

neppure nella ricca *Biografía ilustrada* di José Luis Cano, edita da Destino di Barcellona nel 1975.

Per dare una qualche base d'informazione a tutto questo occorre risalire all'incontro che mio padre ebbe con Miguel de Unamuno e altri intellettuali spagnoli (Américo Castro, Santiago Rusiñol, Manuel Azaña e Luis Bello) nel 1917, quando una delegazione di uomini di penna della Spagna visitò il fronte italiano e i luoghi della guerra, e mio padre, che allora si trovava al Comando Supremo, fu incaricato di accogliere e accompagnare gli ospiti stranieri. Ma la conoscenza con Unamuno era precedente, anche se solo epistolare, perché essa si può collocare attorno al 1914, quando mio padre inviò al famoso scrittore basco una copia del suo romanzo iniziale *Foville* e Unamuno ne parlò favorevolmente ne «El Día Gráfico» di Barcellona del 19 luglio 1915 (l'articolo ora compare nelle Opere complete di Unamuno).

Dopo l'incontro in territorio di guerra, l'amicizia tra Unamuno e Puccini divenne più solida, come dimostrano le nove lettere dello scrittore spagnolo che conservo anch'esse tra le mie carte e sono state pubblicate parzialmente nel libro *La cultura italiana en Miguel de Unamuno* di Vicente González Martín (Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1978). E come dimostrano le opere di Unamuno con dedica a mio padre a quelle che mio padre tradusse in Italia (fra l'altro le *Tres novelas ejemplares*) e di cui promosse la pubblicazione, e altri segni di simpatia e di stima tra i due (anche di Unamuno posseggo una foto con dedica), non esclusa la firma che fu richiesta e che mio padre appose alla candidatura di Unamuno al Premio Nobel nell'anno 1935.

Se ho ricordato qui le relazioni tra Unamuno e Puccini è perché fu proprio Unamuno a segnalare a mio padre la importanza di Machado. Nella lettera che egli invia a Puccini il 22 maggio 1920 si trova scritto: «Voglio che lei conosca le *Poesías* del nostro maggior poeta, che è Antonio Machado», e ancora: «Il nostro poeta è Antonio Machado e a tratti suo fratello Manuel. Farò in modo che le spediscano le loro cose». Del resto, Unamuno, molto tempo prima, si era autoaffidato il compito di aprire le porte della letteratura spagnola all'Italia e aveva scelto Mario Puccini, e non gli eruditi e gli ispanisti di professione («hay que temblar del especialista en cosas de España»: bisogna tremare davanti allo specialista in cose spagnole), come destinatario ideale per gli scrittori spagnoli che volessero farsi conoscere nel nostro paese, secondo quanto risulta da un articolo, intitolato *A nuestros autores*, che Unamuno scrisse e pubblicò sul «Fígaro» di Madrid nel 1919, dove trascrisse persino l'indirizzo milanese di mio padre: Mario Puccini, Corso Venezia, 48.

In realtà, Antonio Machado rispose alla richiesta diretta di mio padre, ma che gli scrivesse a nome di Unamuno fu certamente un'ottima carta di presentazione e una buona garanzia.

Nella sua prima breve lettera, Machado ringrazia Puccini per l'invio di una imprecisata rivista e per «sus menciones» (forse per averlo nominato in un imprecisato articolo); nella seconda, ugualmente breve (che qui riproduciamo) il poeta ringrazia questa volta Puccini «per le parole che gli dedica nella sua bella rivista *Aperusen*», dichiara che la sua «venerazione per l'Italia è infinita» e afferma

che quelle parole scritte da mio padre «desiderebbe, con tutta l'anima, meritarle». Poi aggiunge di avere scritto a Eugenio D'Ors e ad Azorín peché gli spediscano le loro opere. Infine, nel poscritto, spiega come debba interpretarsi e tradurre il «Palacio de las Dueñas» di Siviglia.

Si tratta, come si vede, di due lettere di scarsa importanza biografica o critica, ma sì —e lo si è detto all'inizio— di una certa rilevanza dal punto di vista documentario e bibliografico.

DARIO PUCCINI

ANTONIO MACHADO Y FERNANDO PESSOA O EL TIEMPO DE LA HETERONIMIA

1. En 1984, el escritor portugués José Saramago reveló lo que ya se sospechaba, pero que no había sido dicho todavía: que los heterónimos, al vivir un destino propio, pueden incluso sobrevivir a los ortónimos. Es de ello (pero no sólo de ello, claro está) de lo que trata la novela *El año de la muerte de Ricardo Reis*; novela que, sin embargo, como toda ficción que se precie, envuelve una verdad propia, que nos recuerda lo que tal vez supiésemos ya, pero que no lo habíamos notado todavía con claridad: que la heteronimia no es un juego artístico disociado de la Historia; y que, una vez creados, los heterónimos alcanzan un grado de autonomía que llega a transcender a quien los concibió.

La capacidad de supervivencia que revelan algunos herónimos nos abre también otras sugerencias. Por ejemplo, que ese inimaginable vigor de los heterónimos constituye una manifestación de su irrecusable pertinencia y legitimidad. En otras palabras: cuando la heteronimia hace acto de presencia, en la cultura europea entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, eso se debe a una especie de *emergencia* cultural e ideológica que no se puede postergar.

La Literatura Portuguesa y la Literatura Española ponen esto de manifiesto con una evidencia meridiana. Y en Pessoa y Antonio Machado, a través de tentativas variablemente conseguidas de fragmentación heteronímica, lo que se puede observar también es su capacidad para dar testimonio de rupturas y valores que, poco antes, otros habían anunciado ya. La famosa arca de los manuscristo de Pessoa es así algo más que «un baule pieno di gente» como la llamó Antonio Tabucchi: es también el punto de encuentro de preocupaciones y tensiones compartidas y vividas por otros muchos, antes y después de Pessoa.

2. Unamuno, en el capítulo XXXI de *Niebla,* pone en escena un diálogo entre el autor y un personaje, diálogo en que se pone en causa el libre arbitrio del novelista, en relación a ese mismo personaje. En determinado momento de ese diálogo, el personaje Augusto Pérez enuncia una tesis perturbadora:

—No sea, mi querido don Miguel (...), que sea usted y no yo un ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto... No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo...[1]

El diálogo Unamuno/Augusto Pérez es, así, un diálogo sobre la identidad del ente (supuestamente) de ficción, en su irreductible condición de alteridad en relación al autor. En el umbral del tiempo pessoano de la heteronimia (*Niebla* se publica en 1914), se manifiesta una «voz» que pretende ser una «voz otra», en rebeldía contra su creador, por así decirlo. Lo que, aún en el tiempo de Unamuno y en el contexto de su generación, no era una novedad total: esta es también la época —para ser más precisos, a partir de 1912, en que comienzan a surgir «Los Complementarios»— donde Machado intenta experiencias poéticas y de reflexión metaliteraria que implican también un intento de desdoblamiento y fragmentación: un intento esbozado en el bien conocido, y a este respecto paradigmático, «Retrato»:

Converso con el hombre que siempre va conmigo
—quien habla solo espera hablar a Dios un día—;
mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía[2].

De desdoblamiento y fragmentación podemos hablar con más propiedad aún a propósito de las tentativas machadianas que son los poetas apócrifos y sobre todo las figuras de Juan de Mairena, Jorge Meneses y Abel Martín, también porque, en este caso, Machado rellena la bibliografía de estas personalidades con títulos muy significativos: por ejemplo, a Abel Martín le atribuye una obra filosófica en la que destacan *De lo uno a lo otro* y *De la esencial heterogeneidad del ser;* y comentando el pensamiento de Martín (que dice: «Nadie logrará ser lo que es, si antes no logra pensarse como no es»), Machado pone de manifiesto en éste una profunda preocupación con la dimensión de *multiplicidad* que afecta al sujeto: «Ahora se trata (en poesía) de realizar nuevamente lo *desrealizado*; dicho de otro modo: una vez que el ser ha sido pensado como no es, es preciso pensarlo como es; urge devolverle su rica, inagotable heterogeneidad»[3].

3. Repitámoslo: nada de esto nos puede sorprender demasiado, en plena época de aparición de los heterónimos pessoanos, es decir, en un tiempo de modernidad en que tuvieran lugar fenómenos similares, en otros autores y en otras culturas. Lo que ahora interesa es observar lo siguiente: que, ya antes de ese momento, la Cultura y la Literatura europeas acogían y favorecían un discurso literario que se afirmaba como el lugar privilegiado de la representación de una tendencia hacia la pluridiscursividad, que sería consumada totalmente por la práctica de los heterónimos;

---

[1] M. de Unamuno, *Niebla*, 12.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 149.
[2] A. Machado, *Poesías completas*, 13.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. 77.
[3] A. Machado, *op. cit.*, p. 246.

que, en el universo de la ficción, esta pluridiscursividad puede traducirse en una verdadera polifonía de voces narrativas; y que, a su vez, esta polifonía trae consigo consecuencias importantes en el terreno de la representación ideológica.

En el contexto de la Literatura de finales del siglo XIX, la valoración de la perspectiva narrativa, como procedimiento de representación, constituye una opción estética decisiva, en la secuencia de la crisis de la novela de raíz positivista; una opción que, en el amplio espacio de la evolución de formas y estrategias literarias, puede ser conectada con la aparición de la heteronimia y con los significados ideológico-culturales que esta aparición conlleva.

Hay que referir además otros marcos relevantes de este cambio de siglo propenso a instituir la fragmentación heteronímica como signo cultural inamovible: la consagración de las *ideologías* como pluralidad, es decir, como sistemas de pensamiento en situación de virtual enfrentamiento; la ya mencionada crisis del paradigma positivista, que lleva consigo la devaluación de criterios objetivos y científicos de análisis; las inversiones subjetivas propias de corrientes artísticas tales como el impresionismo y el simbolismo; la formulación, por Einstein, de la teoría de la relatividad general; la constitución de disciplinas científicas como la psicología y el psicoanálisis, empeñadas en sondear en el individuo dominios inexplorados, materialmente impalpables y afectados por un elevado grado de peculiaridad; la maduración del cine como medio de representación especialmente apto para explotar las virtualidades estéticas de la *perspectiva*. Todo esto prácticamente al mismo tiempo que Ortega y Gasset escribía, con el título «Verdad y perspectiva»: «La realidad, precisamente por serlo y hallarse fuera de nuestras mentes individuales, sólo puede llegar a éstas multiplicándose en mil caras o haces. (...) La verdad, lo real, el universo, la vida —como queráis llamarlo—, se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo»[4].

4. ¿Cómo se pasa de la cuestión de la perspectiva y de la polifonía novelesca a la heteronimia, como estrategia de representación literaria e ideológica? Fundamentalmente a través de la noción de pluralidad que una y otra implican. Y también teniendo en consideración una cierta atmósfera común al advenimiento de ambas, atmósfera ésta que se constituye en ese tiempo crucial de crisis y de rupturas del que es testigo el final del siglo XIX: los fenómenos heteronímicos proceden de esas crisis. Y más que intentar rastrear precedencias o influencias —de Pessoa en Antonio Machado o de Machado en Pessoa, trayectos hipotéticamente posibles, pero altamente improbables, en el plano histórico-literario—, más que eso, decía, me parece elucidativo interior insertar la aparición de la heteronimia en el mucho más amplio y difuso intertexto de la cultura europea de fines del siglo XIX, sin fronteras geográficas ni vallas cronológicas rígidas.

La evolución y las propuestas literarias de ciertos escritores pertenecientes a ese final de siglo, son, a este respecto, muy significativas. Fijémonos en un ejemplo portugués: el escritor Eça de Queirós, por un lado muy empeñado en el incremento

[4] J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, 7.ª ed., Madrid, Rev. de Occidente, 1966, vol. II, p. 19.

de la perspectiva narrativa como procedimiento artístico decisivo, y por otro, directamente envuelto en una experiencia heteronímica de incidencia polifónica.

En 1885 Eça resuscita un poeta imaginario, Carlos Fradique Mendes, que ya había hecho su aparición en 1869. Y lo hace de manera a convencer a todos de que están frente a una figura real. Es esto lo que Eça insinúa, en un contexto y en un tono que fácilmente inducen al equívoco que el escritor parecía desear; se trata, dice Eça, de publicar cartas «escritas por un cierto gran hombre que vivió aquí hace tiempo, después del asedio de París, y que se llamaba Fradique Mendes!». Y añade: «Hombre distinguido, poeta, viajero, filósofo en sus horas libres, *diletante* y voluptuoso, este *gentleman* (...) ha muerto»[5]. No es ya, pues, una mistificación gratuita y desprovista de fundamento; es la consolidación y el desarrollo de una *alteridad*, constituida desde los años de su juventud, una alteridad que permaneció aletargada durante cierto tiempo y que ahora es vigorosa e intencionalmente restablecida.

No olvidemos que durante los años que se alimentan de la doctrina positivista, base de apoyo del Naturalismo literario, el escritor había intentado reducir su visión del mundo a una corriente ideológica monológicamente adoptada. El Naturalismo parecía capaz de estudiarlo todo de manera racional y los personajes de ficción no presentaban fracturas, también porque el sujeto-creador que los estudiaba creía eufóricamente en las posibilidades científicas de la Literatura de análisis; y además de esto, no teniendo dudas en cuanto a la posibilidad de analizar el origen, la evolución y el final de fenómenos y de personas, ese sujeto-escritor tampoco tenía dudas respecto a su propia unidad.

5. Frandique Mendes, pre-heterónimo creado por Eça de Queirós, reaparece porque esta euforia entra en crisis, lo que lleva el escritor a reafirmar una alteridad de que carecía. El mundo (y también las ideas y los valores), después de todo, comenzaba a desdoblarse, es decir, a revelar aspectos y facetas difíciles de aprender en el entramado internamente coherente de una explicación lógica y científica; en la formación de Fradique —que, insisto, no es un personaje de novela, sino que pretende ser una personalidad cultural dotada de biografía documentada y atestiguada—, en esta formación, como decía, en el tiempo de su juventud, se hace enseguida notar la tendencia a la *pluralidad* e incluso ya a la *incoherencia*.

Por eso, se puede decir que Fradique Mendes lleva en sí el estigma de la *dispersión*. Tal y como ocurre con otros personajes finiseculares, Fradique se deja seducir por una especie de turismo intelectual, que le impide centrarse en una idea o en un paisaje. Fradique le escribió a Oliveira Martins: «La egoísta ocupación de mi espíritu, hoy, querido historiador, consiste en acercarme a una idea o a un hecho, deslizarme suavemente dentro de ellos, recorrerlos minuciosamente, explorar su parte inédita, gozar todas las sorpresas y emociones intelectuales que ellos puedan proporcionar, recoger con cuidado las enseñanzas o las parcelas de verdad que existan en sus repliegues, y salir, pasar a otro hecho o a otra idea, con calma y

[5] E. de Queirós, *Correspondência*; leitura, coord., pref. e notas de Guilherme de Castilho; Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, 1.º vol., p. 242.

lentitud, como si recorriese una a una las ciudades de un país artístico y suntuoso»[6].

Aparentemente, estas deambulaciones no afectan a la unidad del sujeto Fradique, que las entiende como un alimento cultural inocuo. Y esto casi nos hace olvidar lo que ya sabemos: que Fradique Mendes es *otro*, resultado sin duda de una especie de incapacidad de Eça para reducir la mirada que lanza al mundo a una visión singular; un Eça que se siente tentado a asumir en Fradique y con Fradique lo que, en el terreno de las ideas y de la estética, puede tal vez sentir, pero que no es capaz de afirmar por si solo, siendo como era todavía fiel a un principio de coherencia que únicamente así podía ser esquivado.

Siendo Fradique Mendes un poeta imaginario, tal y como lo serán los heterónimos de Pessoa y los apócrifos de Machado, ¿se puede afirmar que estamos ya ante una verdadera manifestación heteronímica? La respuesta es negativa; siendo un nombre *otro* en relación a Eça, presentando una *biografía* distinta de la de Eça (y también un perfil ideológico-cultural propio), Fradique Mendes, poeta de publicación fugaz y prácticamente accidental, no franquea enteramente el umbral de la heteronimia; efectivamente, «en términos provisionales que habrían de ser confirmados por medio de un análisis sistemático y prolongado, (...) podemos decir que tanto la propensión epistolográfica como el estilo de Fradique no manifiestan una peculiaridad suficientemente distintiva para apartarlo de Eça por completo». De manera que, «la posteridad, manteniendo inéditas las supuestas obras de Fradique acaba comprometiendo definitivamente el proyecto heteronímico; dicho de otra manera: puede afirmarse que Eça al no atribuirle a Fradique una voz y un estilo literario autónomo y perfectamente configurados, deja inconcluso un esbozo de heterónimo que le obligaría a incorporarse por completo a su condición de ortónimo»[7].

6. Llego, así, al punto central de la cuestión: la fragmentación heteronímica cultivada por Pessoa y las tentativas semejantes que comprobamos en Antonio Machado no son fenómenos inusitados, inesperados o «anormales», en la acepción patológica que este término puede poseer. Son, eso sí, el punto de llegada de una tendencia que ha madurado a lo largo del siglo XIX europeo, que emerge a finales de ese siglo (con Fradique Mendes y otros), y que, finalmente, sale a la luz del día, cuando ciertas condiciones histórico-culturales (ideológicas, estéticas, epistemológicas e, incluso, científicas) lo permiten: el Positivismo había afirmado certidumbres que dogmáticamente procuraba imponer (por ejemplo: la posibilidad de explicar global y coherentemente a la sociedad y el lugar que en ella ocupa el individuo). Pero cuando estas certidumbres entran en crisis, estallan los «ismos» que a final de siglo son algo más que una manifestación de elitismo cultural: de nuevo en Eça de Queirós vamos a encontrar un retrato muy sugestivo de esta situación. La novela *La Ciudad y las Sierras* ejemplifica el problema de la multiplicidad de los «ismos» y de la fragmentación del sujeto en términos caricaturales. Se trata de un episodio en que

---

[6] E. de Queirós, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d., p. 67.

[7] C. Reis, «Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico», *Cadernos de Literatura*, 16, 1984, pp. 58-60.

el protagonista, Jacinto, reencuentra a un amigo con el que charla sobre las modas del espíritu que cundieron y cunden en París». «—Tú eres aún de la época del culto del *yo?*» pregunta Mauricio. «Mi príncipe suspiró, risueño: —Aún lo cultivo». Y Mauricio continúa: «Pues bien. Vino después el Hartmanismo, lo inconsciente. Después, el nietzscheanismo, el feudalismo espiritual... Después cundió el tolstoyismo, un furor inmenso de renunciamiento neocenobítico. (...) Vino luego el emersonismo... Pero la plaga cruel fue el ibsenismo! En fin, hijo, una Babel de Éticas y de Estéticas. París parecía enloquecido. Había ya unos descarriados que tendían hacia el luciderismo. Y algunas amiguitas nuestras, pobrecitas!, iban bajando hacia el falismo, una mescolanza místico-guasona, predicada por aquel pobre La Carte, que después se hizo monje blanco y que anda por el desierto... Un horror! Y una tarde, de repente, toda esa masa se precipitó con ansia hacia el ruskinismo!»[8].

«Una Babel de Éticas y Estéticas», dice el personaje, en lo que es una caracterización ejemplar del París finisecular, centro de esa Europa culta en que el debate ideológico y cultural parece un fin en sí mismo. Ahora bien, la multiplicidad de los «ismos» corresponde también a la imposibilidad de circunscribir la relación del sujeto con los demás y con el mundo en los límites de una perspectiva dominante o de una ideología definitiva. El sujeto se encuentra en crisis y su lenguaje será simultáneamente la instancia de manifestación de esa crisis y el sitio concreto en que intentará resolverse.

En este contexto, Ettore Finazzi-Agrò, un estudioso de Pessoa, justamente subraya «la imposibilidad de pensar en la heteronomia al margen de una dinámica histórico-cultural que la hace comprensible y que la justifica: que, en una palabra, la fundamenta. Al planteamiento de la cuestión en términos simplemente terminológicos habrá que oponer, en último término, la tentativa de comprender (en su pleno sentido) la heteronimia dentro de una problemática más general que tiene que ver con la anulación del sujeto enunciante, así como la relación entre el *yo* hablante y el *yo* hablado en el terreno de la significación»[9].

7. La actitud decisiva que hace posible la aparición de los heterónimos es la declaración del derecho a la incoherencia y la adopción de la dispersión como estigma generacional. Se trata, en la época de Pessoa y su generación (Pessoa, Alvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro, etc.) de comportamientos muy a tener en cuenta, por las arriesgadas implicaciones éticas y sociales que encierran y por la agresividad que pueden desencadenar, en un contexto histórico en que las prácticas artísticas de vanguardia cultivaban precisamente esa agresividad como medio de afirmación, si es que, a veces, no llegaba a constituir un fin en sí mismo.

Los términos en que Alvaro de Campos, en ese texto fundamental de la modernidad europea que es el *Ultimatum*, plantea el problema de la unidad del sujeto, no admiten dudas. No es necesrio leer la heteronimia en un registro psicopatológico, ni entenderla como una invención gratuita e inconsecuente, sino

[8] E. de Queirós, *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d., pp. 92-93.
[9] E. Finazzi-Agrò, *O alibi infinito*, Lisboa, Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 25.

como un signo de época, transcultural y motivado por rupturas éticas e ideológicas irreversibles. Y Mário de Sá-Carneiro, por otro camino, ya había llegado a una conclusión en cierto modo semejante: que el sujeto es una entidad pulverizada, ambivalente y potencialmente plural; que la pérdida de la unidad se traduce en contradicción y pluridiscursividad ideológica. La palabra clave aquí es *dispersión:* la dispersión que Mário de Sá-Carneiro traduce en un poema crucial, de afirmación un tanto patética de la Modernidad:

Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.

Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida... [10]

/Me perdí dentro de mí
Porque yo era un laberinto,
Y hoy, cuando me siento,
Es como saudades de mí.

Pasé por esta mi vida
Como astro loco soñando.
En el ansia de ir más allá,
Ni me fijé en que vivía.../

8. En un ensayo sobre Pessoa, publicado en 1949 (en un tiempo en que, es importante decirlo, Pessoa todavía no estaba de moda) el poeta español Gabriel Celaya escribía: «Heterónimo es una fea palabra que, por fastidiosamente esdrújula y fastidiosamente rara, suena a pedante. Pero si uno considera el curioso caso que plantea Fernando Pessoa (...) comprende que "heterónimo" es una voz justa y necesaria para designar un concepto» [11].

«Una voz justa y necesaria» dice Celaya y él lo sabe bien, porque su obra poética está hecha también de tentativas heteronímicas que apuntan en un sentido idéntico a la teoría y a la práctica pessoana y machadiana. Ese sentido es, finalmente, el de la consagración de una concepción del sujeto como ente descentrado y el de la relativización incesante de los valores y creencias que lo rigen. Por eso, el sujeto que se ve a sí mismo, se descubre otro y representa esa alteridad por medio de la que es,

---

[10] M. de Sá-Carneiro, *Poesias*, Lisboa, Atica, 1973, p. 61.

[11] *Cit.* por A. Chicharro Chamorro, «Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya», in *Homenaje a Camoens*, Granada, Univ. de Granada, 1980, p. 131.

por excelencia, la imagen del desdoblamiento: «Mis ojos en el espejo», dice Abel Martín citado por Machado, «son ojos ciegos que miran/los ojos con que los veo»; por eso también el sujeto que ve el exterior, pone una mirada siempre nueva sobre un mundo también incesantemente renovado. No es Pessoa el que lo dice, sino la *mirada-otra* de Bernardo Soares, al contemplar las cosas que lo rodean: «Esta madrugada es la primera del mundo. Nunca este color rosa amarilleando hacia un blanco cálido se había posado así en el rostro con que el caserío del oeste contempla lleno de ojos vidriosos el silencio que viene en la luz creciente. Nunca ha existido esta hora, ni esta luz, ni este ser mío. Lo que mañana sea será otra cosa, y lo que yo vea será visto por ojos rehechos, llenos de una nueva visión»[12].

CARLOS REIS

[12] Respectivamente: A. Machado, *Poesías completas*, ed. cit., p. 230; B. Soares, *Livro do Desassossego de Bernardo Soares*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1986, p. 93.

LA FORTUNA DI ANTONIO MACHADO IN ITALIA

Nel tracciare un profilo della fortuna di Antonio Machado in Italia, occorre innanzitutto distinguere fra i rari interventi critici anteriori al '40, e la più tarda congerie di studi che, dopo la parentesi bellica e il dopoguerra, si produsse intorno all'opera fondamentale di Oreste Macrì: il volume *Poesie di Antonio Machado* edito da Lerici in prima edizione nel 1959.

L'inesausto lavoro di Macrì, che culmina ora nell'edizione critica dell'opera completa, costituì il punto di partenza per l'effettiva diffusione della poesia di Machado in Italia, fuori dalla cerchia ristretta di ispanisti e poeti.

Quella di Macrì è storia recente, anzi, è storia di oggi; ma può essere interessante ripercorrere gli inizi della fortuna di Machado in Italia, prima che il discrimine della guerra intervenisse a chiudere, con un lungo silenzio, il discorso critico appena iniziato.

Sono tre soltanto i nomi e i lemmi bibliografici rintracciabili prima del '40. Ma sono tutti e tre legati alle riviste fiorentine «Il Marzocco» e «Letteratura»[1]: la prima, di tradizioni illustri, viveva allora una prestigiosa e titolata decadenza; la seconda, appena fondata da Alessandro Bonsanti, nasce proprio in quegli anni raccogliendo intorno a sé il meglio di «Solaria» e alcune firme che faranno la storia della cultura italiana del '900 (da Montale a Gadda, da Luzi a Bigongiari, da Contini ai critici ermetici).

È dunque l'ambiente fiorentino degli anni Trenta a fornire, con due delle riviste di punta, il primo riconoscimento ufficiale dell'opera di Antonio Machado in Italia. I tre interventi non sono tuttavia omologhi.

Gli scritti di Marcori e Bo su «Letteratura» sono il prodotto del nuovo clima che si respirava intorno a Bonsanti (al quale va il merito di aver organizzato uno spazio

[1] Cfr. Ezio Levi, *Antonio Machado*, in «Il Marzocco», XXXII, 12 giugno 1927 (poi riprodotto in «Hispania», XI, 1928, e in *Motivos hispánicos*, Firenze 1933, pp. 123-132, col titolo *La poesía de Antonio Machado*); Angiolo Marcori, *Poesia spagnola contemporanea,* in «Letteratura», anno I, num. 2, aprile 1937, pp. 124-138; Carlo Bo, *Osservazioni su Antonio Machado*, in «Letteratura», anno III, serie 2, aprile 1939, pp. 144-154 (e cfr. *L'antologia minore di Antonio Machado*, ibidem, pp. 109-114).

culturale aperto verso l'Europa per reagire contro il provincialismo di regime), e rispondono in pieno alla linea programmatica della rivista.

Invece l'articolo di Ezio Levi sul «Marzocco» del 1927 (primo lemma finora conosciuto della bibliografia machadiana in Italia)[2], è il risultato di un approdo tardivo all'ispanistica[3], favorito da ragioni squisitamente personali[4] e nutrito dal contatto diretto e prolungato con i maggiori esponenti della poesia spagnola contemporanea[5].

Esplicando la propria valenza di critico militante, Levi dedica ad Antonio Machado una decina di pagine che verranno riproposte nei *Motivos hispánicos* (Firenze 1933, con prefazione di Ramón Menéndez Pidal), volume inaugurale della collana «Biblioteca Hispano-Italiana» edita da Sansoni: *La Poesía de Antonio Machado* è l'ultimo dei sette saggi raccolti in questo volume, oggi assai raro, ed è anche l'unico che tratti di un argomento contemporaneo.

Il «ritratto in piedi» che Levi propone di Antonio Machado, nominato proprio in quell'anno membro dell'Accademia spagnola, rivela la profonda simpatia umana e l'apprezzamento per una scelta di vita solitaria e schiva: «Machado se complacía en esta obscuridad, viviendo y poetizando en la penumbra de una pequeña capital de provincia, en Segovia, donde desempeña una cátedra de francés en el Instituto» (p. 125).

I tratti pertinenti della biografia esteriore vengono collegati con le tappe essenziali dell'itinerario poetico: dopo la morte di Leonor, rivissuta nella poesia *Noche de verano*, la vita di Machado «se hace cada vez más austera y desdeñosa, porque solamente en la soledad y en el silencio pueden escucharse los avisos de la muerte y la voz del infinito» (p. 126).

Levi coglie uno dei motivi portanti della poesia machadiana nel contrasto «entre las cosas eternas que el poeta lleva consigo y el mundillo provinciano en el cual se ve obligado a vivir» (p. 127); e, sul piano formale, sottolinea la ricerca assidua di una parola che alla fine conquista «el acento evocador de una plegaria», diffondendo al suo intorno —al di là del senso e del suono —un ampio cerchio di onde e vibrazioni poetiche.

Quanto al rifiuto, più volte espresso da Machado, di qualunque acrobazia

---

[2] Dario Puccini ci ha appena segnalato l'esistenza di un articolo su Machado, del 1922, che il padre Mario avrebbe scritto dopo aver ricevuto dal poeta una copia delle *Poesías completas* in data 31-12-1921. Tale articolo non è stato finora rintracciato.

[3] Il primo scritto di Levi su Unamuno risale infatti al 1921.

[4] Appartenente ad una famiglia di ebrei sefarditi ferraresi, che per tradizione familiare si consideravano originari di Zamora, fin da bambino Ezio Levi aveva sentito la nonna materna cantare *romances* e parlare giudeo-mantovano, con termini iberici.

[5] Tutta la vicenda di Ezio Levi, sul piano accademico quanto biografico, è segnata da un destino di isolamento ed emarginazione, che non ha reso finora giustizia alla ricchezza della sua attività scientifica come filologo romanzo, e ai contributi pur essenziali che egli dette allo studio dei poeti spagnoli contemporanei. Si veda ora il volume a cura di C. Segre e A. Varvaro, *Ezio Levi d'Ancona*, Napoli 1986 («Profili e ricordi», XV), pubblicato in occasione del centenario della nascita.

stilistica, questo non impedisce che dietro l'estrema naturalezza e l'apparente semplicità dei suoi versi si possa cogliere un lungo e faticoso apprendistato formale: anche se il gesto «sobrio y mesurado», l'accento «pacato y sereno», i toni «profundos... y graves» evocano una «sencillez franciscana» che sembra connaturata al poeta.

Proseguendo nell'immagine di un francescanesimo scelto come norma di vita, Levi propone una complessa metafora per descrivere la particolare natura della poesia machadiana: «Los versos se alinean nítidos y claros como claustros y corredores de monasterio, donde un solo gesto demasiado libre o una palabra pronunciada en voz alta adquieren el aspecto de una enojosa vulgaridad» (p. 129). E insiste ancora sull'aura di «solemnidad religiosa» che la parola acquista in virtù della corrispondenza fra il suono e lo spirito (grazie, cioè, al suo potere evocativo).

La lettura proposta da Levi è dunque in chiave rigorosamente intimista; né meraviglia ch'egli valorizzi e citi, dell'opera machadiana, quasi esclusivamente le *Soledades*.

Questa linea interpretativa è comune anche agli altri due critici d'anteguerra: Marcori e Bo. Il primo, nel disegnare un panorama della poesia spagnola contemporanea che ha il tono piatto e grigio di un manuale, riconosce in Rubén Darío il punto di riferimento obbligato per i poeti spagnoli del '900 (quanto meno a livello di collettore di temi ed echi provenienti dalle più disparate culture); e riserva ad Antonio Machado il posto d'onore in un catalogo che annovera Juan Ramón Jiménez, Lorca e Guillén, e prosegue con una folla di nomi cui si accompagnano giudizi a un tempo stringati e lapidari (ne fanno le spese, fra gli altri, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego e Rafael Alberti).

Pur nei vistosi limiti generali del saggio, Marcori riesce a cogliere di Machado certi aspetti essenziali (non dissimili, peraltro, da quelli già evidenziati dal Levi): la lirica, «sobria di linee e densa di emozioni», la musicalità «sorda e grave», l'espressione «pacata e lenta», la profonda amarezza della vita quotidiana espressa con un linguaggio poetico che si ferma «alle soglie della frase discorsiva».

Di nuovo le *Soledades*, di nuovo una poesia intesa in senso lirico e intimista, da leggersi «con dizione lenta a pausata che dia il segno di una musicalità tutta interiore». La predilezione di Marcori per questo aspetto della poesia machadiana lo porta a formulare esplicite riserve sui testi posteriori alle *Soledades*, dei quali condanna la tendenza a «inserire nella lirica la riflessione logica e la confessione», nonché la scarsa assimilazione di reminiscenze letterarie che restano troppo scoperte. Questo senza tuttavia incrinare la valutazione generale di Machado «poeta di interiore religiosità e di equilibrio psicologico e lirico duramente conquistato».

Dopo l'adesione cordiale di Levi, e dopo la presentazione scolastica di Marcori, il saggio di Carlo Bo (pubblicato appena un mese dalla morte del poeta, nell'aprile del '39) si pone come atto ufficiale di riconoscimento da parte della critica ermetica: una sorta di investitura *post mortem* che nasconde però fra le righe un giudizio piuttosto limitativo[6].

---

[6] Storicamente datata, la prosa di Bo offre un campione paradigmatico di ermetismo critico, come denuncia fra l'altro la frequenza di certe parole-chiave: «volontà», «emozione», «illuminazione», «mistero», «movimento», «oggetto».

Il dato iniziale messo in relievo da Bo è ancora una volta la semplicità: Machado appartiene a quella categoria di poeti che, dopo un severo apprendistato formale, approdano a un traguardo di semplicità apparente. Come l'istinto è dominato attraverso un rigoroso esercizio spirituale, così la forma è conquistata a prezzo di un lungo tirocinio stilistico.

Machado tende a un forma di perfezione assoluta, quasi aritmetica. Rifugge dall'emozione facile, dalla cantabilità fine a se stessa, grazie soprattutto alla sua facoltà di comporre le emozioni essenziali. Nell'ottica di questo preteso classicismo, Bo esamina prima il Machado 'minore', il meno riuscito dal suo punto di vista. Comincia con alcune *coplas* di sapore gnomico, che si esauriscono nell'affermazione semplice e ridotta allo spazio di quattro versi. Questa sorta di sentenze costituiscono per Machado un punto di partenza: poiché non possiede l'illuminazione, egli lavora su emozioni già decantate, divenute memoria, trasformate in un sillabario poetico personale (*la palabra esencial en el tiempo*). La sua materia prima è già riflessa, è già il frutto di un'esperienza predigerita e trasformata in ricordo.

Questa poesia, depurata dalle emozioni attraverso la memoria, cerca con difficoltà il proprio strumento di espressione linguistica. Machado esclude tanto la 'parola assoluta' quanto la 'parola simbolica': lotta contro il linguaggio convenzionale, sclerotizzato, da cui il poeta deve con sforzo tirar fuori la parola 'nuova'.

È forse in questa notazione di indole lingusitica l'aspetto del saggio di Bo che possiamo oggi meglio valorizzare. Machado si rivela poeta moderno ed europeo proprio nel momento in cui denuncia l'inadeguatezza del linguaggio poetico:

> «He aquí la parte negativa del problema del lenguaje, que expondremos así: la palabra es valor de cambio, convencional, moneda de curso; el poeta hace de ella medio de expresión, valor único de lo individual; necesita convertir la moneda en joya» (*Poesía y prosa*, ed. Macrì, t. III, p. 1315).
>
> «Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho *menos mío* que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de *ser nuestro*, porque *mío* exclusivamente no lo será nunca, era de *ellos*, de ese mundo que no es ni objectivo ni subjectivo, de ese tercer mundo en que todavía no ha reparado suficientemente la psicología, del mundo *de los otros yo*» (ibid., t. III, p. 1310).

In tale prospettiva assume una sua pertinenza anche la citazione proposta da Bo alla p. 147 del suo saggio:

¡Viejos olivos sedientos
bajo el claro sol del día,
olivares polvorientos
del tiempo de Andalucía!
.....
¡Olivares coloridos
de una tarde anaranjada;

olivares rebruñidos
bajo la luna argentada!
¡Olivares centellados
en las tardes cenicientas,
bajo los cielos preñados
de tormentas!...

Il brano, tratto da *Los olivos* (*PC* CXXXXII), allinea accanto alla serie *olivos, olivar, olivitas, olivares,* tutto un paradigma di aggettivi (*sedientos, polvorientos, coloridos, rebruñidos, centellados*), che si affollano attorno ai sostantivi per fermarli e definirli, compensando con l'accumulo lessicale l'impoverimento semantico della parola.

L'aspetto più caduco dell'articolo di Bo coincide con il giudizio complessivo: nella rinuncia ad ogni valenza simbolica ed evocativa, Machado si impone il limite di una realtà separata e incompleta. In questo ripiegare su se stesso —che Bo definisce crepuscolarismo— Machado si distanzia sia dai successori (Lorca, Alberti; il surrealismo), sia dai predecessori simbolisti; e proprio a causa della limitatezza autoimposta, finisce per applicare i propri strumenti a uno scopo cui non sono adatti; e non essendo capace di investire il proprio mondo di un'autentica carica poetica, gli impone dall' esterno una (sovra) struttura filosofica.

In perfetta coerenza con questo giudizio sostanzialmente riduttivo, Bo organizza una *Antologia minore di Antonio Machado,* che curiosamente figura nello stesso numero della rivista «Letteratura», ma qualche pagina avanti rispetto al testo dell'articolo —da cui resta dunque separata.

Si tratta di sette poesie in tutto, proposte direttamente in traduzione italiana[7]. Problemi di ritmo, soprassalti, fratture nel testo tradotto, accanto ad errori tipografici e lacune[8], testimoniano di una cura frettolosa nella redazione di questa piccola mostra di poesia machadiana.

Il criterio selettivo sembra essere quello tematico: domina il paesaggio, ora andaluso ora castigliano, alternandosi poesie tratte da *Soledades* e da *Campos de Castilla.* Con l'immagine un po' riduttiva che nasce da questa antologia, Bo intende forse dimostrare la chiusura del mondo poetico machadiano, sottolineandone la sostanziale monotonia.

L'ultima delle poesie antologizzate presenta un curioso problema testuale. Già il titolo, *Appunti per uno stereoscopio lirico*, non corrisponde a quello registrato

---

[7] Nell'ordine: VII *El limonero lánguido suspende,* CXXVI *A José María Palacios,* IX *Orillas del Duero,* CXI *Noche de verano,* CXXII *Soñé que tú me llevabas,* CIX *Amanecer de otoño,* CLVI (Galerías); cito col titolo e il numero d'ordine che i testi spagnoli (non riprodotti da Bo a fronte della sua traduzione) portano nelle *Poesías completas.*

[8] Si vedano ad es. «e son solo, nel cortile del silenzioso» (*Il limone languido sospende*, v.9); «la primavera/veste già i rami dei pioppi/del fiume e le strade?/dell'alto Duero, Primavera lenta,/ma è così bella e dolce quando viene!» (*A José María Palacio* (sic); al v.4 è stato omesso *En la estepa*; al v.5 *tarda* —riferito a *Primavera*— è un verbo e non un sostantivo; al v.11 *biaca* per *bianca* e al v.12 *Arajón* per *Aragón* sono sviste tipografiche).

nell'apparato critico di Macrì. La poesía era compresa in prima edizione nelle *Nuevas Canciones*, entro la sezione *Galerías*, con il titolo (poi soppresso) di *Apuntes para un estereoscopio vano*, che trova puntuale conferma nel v.54 del testo, per il quale non si registrano varianti:

VII

En el silencio sigue
la lira pitagórica vibrando,
el iris en la luz, la luz que llena
mi estereoscopio vano.
Han cegado mis ojos las cenizas
del fuego heraclitano.
El mundo es, un momento,
transparente, vacío, ciego, alalo.

Nel silenzio continua
a vibrare la lira pitagorica,
l'iride nella luce, la luce che riempie
il mio stereoscopio vano.
M'hanno accecato gli occhi
le ceneri del fuoco eracliteo.
Il mondo è, per un momento,
trasparente, vuoto, cieco, alato.

Mettendo a fronte il testo di Macrì con la traduzione di Bo emerge un'altra discrepanza di rilievo a carico dell'ultima parola della poesia: sp. *alalo* — it. 'alato'.

Il termine spagnolo a una prima lettura non è certo perspicuo; ma è altrettanto sconcertante l'aggettivo 'alato' dopo la serie 'trasparente, vuoto, cieco' (tutti riferiti a *mundo*).

Il ricorso all'apparato di Macrì fornisce una prima chiarificazione, permettendo di appurare che *alado* è una banalizzazione di antica data. Macrì la segnala a partire dall'edizione Losada (Buenos Aires, 1943); si aggiunga che è la forma presente tuttora nella vulgata dell'Espasa-Calpe («Colección Austral», serie violeta, n. ° 149)[9].

La spinta verso la banalizzazione nasce dalla difficiliorità del vocabolo *alalo*, che Macrì individua come «un puro grecismo, de ἄλαλος 'sin voz'[10] (Esquilo), no registrado en ningún diccionario (sólo es conocido el término médico "alalia", que es internacional)».

Ma il rinvio al tragediografo eleusino non soddisfa pienamente. Poiché è risaputo che Machado conosceva poco il greco[11], non è verosimile che egli abbia attinto *alalo* direttamente da Eschilo: a maggior ragione quando si scopre che l'unica occorrenza (e in assoluto la più antica) di tale aggettivo è dispersa in un frammento, brevissimo e tormentato, che all'epoca di Machado poteva leggersi

[9] Resta da chiedersi se 'alato' in Bo sia una *lectio facilior* poligenetica; la sua traduzione infatti è anteriore di vari anni all'*alado* che Macrì registra per la prima volta nell'edizione sudamericana del 1943.

[10] Nel testo bilingue dell'edizione Lerici, Macrì traduce *alalo* con 'afono'. Tuttavia, sia l'etimo greco che la contiguità di *ciego* consiglierebbero piuttosto 'muto' (nella dittologia 'cieco e muto').

[11] Lo confessa lui stesso nel discorso di ammissione all'Accademia: «No creo poseer las dotes específicas del académico. No soy humanista, ni filólogo, ni erudito. Ando muy flojo de latín, porque me lo hizo aborrecer un mal maestro. Estudié el griego con amor, por ansia de leer a Platón, pero tardíamente y, tal vez por ello, con escaso aprovechamiento» (*Poesía y Prosa*, ed. Macrì, t. III, p. 1778).

soltanto nell' edizione Nauck: τις ποπ ἔοδ ,δ μονσομαγπς ἄλαλος † ἄβεατους ὄν αέγει †.[12]

I lessici di greco antico testimoniano la rarità dell'aggettivo, che compare ancora nella traduzione dei Settanta (*Ps.* 37(38), 13; Ev. Marc. 9,17 etc.) e in un luogo dei *Moralia* di Plutarco (*De defectu oraculorum:* ἄλαλου χμ λαχοῦ πγεύματος οὔοζ πληεης, riferito alla Pizia). Come si vede, tutte fonti improponibili per il nostro Machado.

La soluzione è offerta dal *Diccionario Histórico de la Lengua Española* edito a cura della Real Academia. Il primo volume, datato Madrid 1933, non lemmatizza *alalo*; ma la lacuna scompare nell'edizione ampliata del 1972 sgg., dove s.v. *álalo, alalo*[13] «(Del gr. ἄλαλος 'mudo'). Adj. Mudo, privado del habla», si registra l'ingresso ufficiale dell'aggettivo nella lingua spagnola:

> 1879 VALERA, *El Bermejino* (1907) 81: Se disputa sobre si fue uno o fueron varios los idiomas: esto es, sobre si los hombres empezaron a disperderse por el mundo *alalos*, o digamos sin habla aún, y en manadas.

Al passo di Juan Valera è senza dubbio da ricondurre l'origine dell'aggettivo *alalo* in Machado: lo conferma il contesto in generale, dove si parla della nascita dei linguaggi umani; ma soprattutto la contiguità con *mundo* (cfr. «por el mundo alalos») e la traduzione 'sin habla aún' che soccorre chi —come Machado— abbia poca dimestichezza con il greco antico.

È del resto ben comprensibile che sia stato Juan Valera a introdurre questo prezioso grecismo nella lingua spagnola[14]: pur essendo infatti tra i più famosi esponenti della generazione del '70, legata al romanzo verista, Valera dispone di un'ampia e rigorosa formazione umanistica, ed è un esperto conoscitore di greco e latino.

La frequentazione dei classici traspare dal suo stile particolarmente terso ed elegante, che lo distingue dagli altri *novelistas* contemporanei, in lotta perenne col linguaggio nel tentativo di liberarsi dal peso della tradizione cervantesca.

---

[12] Cfr. A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 2.ª ed., Lipsia 1889 (fr. 60); corrisponde al frammento 75 della successiva edizione di H. J. von Mette (Berlino 1959). Si può ora disporre dell'ampio e documentato rifacimento del Nauck a cura di S. Radt, Göttingen 1985. Il frammento in questione, e i tre successivi, appartengono a una breve serie di apprezzamenti meravigliati o sarcastici nei confronti di Dioniso.

[13] Il *Diccionario Histórico* registra come prima forma il proparossitono *álalo*, che è un calco perfetto dell'originale greco, benché i più antichi esempi nella letteratura spagnola portino sempre la variante piana *alalo*.

[14] Dopo Valera, e prima di Machado, l'unica altra occorrenza di *alalo* registrata nel *Diccionario Histórico* risale al 1890 e appartiene a *Su único hijo* di Clarín: «Había caído en el panteísmo alalo a que le llevaban todos los entusiasmos de su organismo». Nel *Diccionario de la Lengua Española*, «*alalo.* (Del gr. ἄλαλος, mudo; de ἀ, priv., y λάλος, hablante) adj. Mudo, privado del habla. 2. *Med.* Que padece alalia» viene inserito a partire dall'edizione del 1970. La notazione di Macrì («no registrado en ningún diccionario») era vera all'altezza dell'edizione bilingue Lerici (1959[1], 1962[2]); la scheda non è stata aggiornata al momento di inserirla nella nuova edizione critica dei «Clásicos Castellanos».

L'aver individuato in Valera il responsabile diretto dell'*alalo* machadiano consente forse di aprire una nuova prospettiva nello studio del nostro poeta. Si legga il seguente brano:

> Todo se nos volvía caminar y más caminar, sin que se le viese el fin al camino, y sin que el camino ofreciese distracción alguna. Ora veíamos en torno nuestro una llanura sin árboles, que se extendía indefinidamente, confundiéndose a lo lejos con el aire, y que cubierta de nieve parecía un mar de plata; ora interminables bosques de pinos. Claro y sereno el cielo, durante cinco horas de verdadero día, en que el sol doraba la nieve con sus pálidos rayos. Por la noche, esto es, en las diecinueve horas restantes, una luz tibia, o por mejor decir, una luz incierta y blanquecina, que no tenía mucho de luz, pero lo que es de tibio nada tenía tampoco, una luz que no se parece ni a la del sol ni a la de la luna, y que deja entrever los objectos de una manera fantástica, me hacía imaginar que estaba en el seno de una noche cimeriana. A todo esto añada usted hondo silencio y soledad que más bien y más a menudo interrumpían los grajos de los hombres.

La citazione, tratta da una lettera del 1856, fornisce uno specimine esemplare della prosa di Juan Valera, che proprio nello stile epistolare portò a maturazione il proprio inconfondibile linguaggio che deversò poi nel romanzo. Colpisce subito la cadenza, il ritmo lento e pausato, la selezione operata nel lessico, l'identità di tono, la «aparente semplicidad y sencillez» che saranno propri del miglior Machado. E torna alla mente Angiolo Marcori quando scrive che Machado si ferma «alle soglie della prosa discorsiva».

C'è da chiedersi —e con questa ipotesi di lavoro concludo il mio intervento— se la poesia di Antonio Machado sia debitrice almeno in parte della lezione stilistica offerta dalla prosa di Juan Valera: una prosa che nasce distillata da una solida e profonda cultura umanistica, e trova dopo un «cuidadoso aprendizaje» la classica perfezione della forma.

BARBARA SPAGGIARI

CONCLUSIONES

Sres. y Sras., queridos amigos:

Después de cinco intensos días de relaciones, ponencias, mesas redondas y debates llegamos al final de este magno Congreso Internacional sobre Machado.

Durante estos días eminentes poetas, universitarios, críticos e investigadores han expuesto sus puntos de vista y sus estudios sobre la obra de don Antonio Machado, se ha efectuado un análisis crítico de la obra machadiana con todo rigor, porque se ha realizado desde dentro, desde el conocimiento profundo de su obra e incluso a través de las huellas del poeta en las propias obras de muchos de los ponentes.

A veces este análisis crítico se ha realizado desde el amor declarado a la vida y a la obra del poeta y se ha demostrado cómo también, a veces, el apasionamiento e incluso la devoción machadiana sirve para aumentar la profundidad y la nitidez de su conocimiento.

En todo caso ha sido un Congreso libre y abierto que ha mostrado una cosmovisión de la obra machadiana, su evolución, sus antecedentes y su influjo en las generaciones posteriores con especial análisis de los diversos puntos polémicos que, como era obligado en un Congreso, tan vivo y plural como éste, ha dado lugar, a su vez, a interesantes polémicas.

En todo caso creo que se han cumplido los objetivos de los organizadores del Congreso: la Universidad de Turín y la Fundación española Antonio Machado, la presentación de un Machado integral, de un Machado total.

En el Congreso ha quedado patente el Machado poeta y pensador de mil vertientes y la diversidad de los diferentes aspectos que surgen de la personalidad y de la cultura machadianas. Frente a interpretaciones historicistas, parciales o coyunturales, la cosmovisión de la obra machadiana excluye también la lectura única y uniforme de la obra machadiana. El sabio distingue, confunde el vulgar, es un viejo adagio del derecho romano que se ha cumplido también aquí en este Congreso, como era de esperar dada la calidad intelectual de los participantes.

Desde la distinción se ha reafirmado el alto magisterio del Machado poeta y la importancia de su prosa, pero sin olvidar que un poeta, como aquí se ha dicho, no

sólo son sus versos, sino también el hombre que lo sustenta. La ética no se confunde con la estética, pero tampoco hay por qué ocultarla, sino al contrario, realzarla, cuando coincide, como en el caso de Machado con una tan alta estética. Joseph Brodsky ha sintetizado muy bien esta distinción, señalando que considera a Antonio Machado como uno de los máximos poetas de este siglo y, al mismo tiempo, el símbolo, por su vida, de la dignidad humana.

A través de este Congreso, el magisterio de la obra machadiana ha resonado en la vieja Europa cuya culturan bien conocía don Antonio; las intervenciones de ponentes y mesas redondas han abierto también nuevas perspectivas y nuevos horizontes en la investigación machadiana, como las abrirá el quinto tomo de las Obras Completas a cargo del profesor Macrí cuya labor ha sido tan decisiva para el conocimiento del Machado total. La posibilidad de encontrar la maleta de Machado que se consideraba perdida es también una buena noticia que ha surgido en este Congreso,

Dada la calidad de los ponentes es lógico que las múltiples matizaciones que se han efectuado sean en muchos casos fuentes de investigación futuras. La larga lista de ellas configurará muchas de las conclusiones de este Congreso cuyas actas se publicarán por la Universidad de Turín con la colaboración de la Fundación Antonio Machado y el Ministerio de Cultura. Junto a la visión integral y total de Machado este Congreso y «Anno Machadiano» ha reafirmado el valor universal del magisterio de Antonio Machado que el día 22 de junio del pasado año fue proclamado por la UNESCO poeta universal. La vigencia de la obra machadiana, más allá de coordenadas históricas, estriba en que el poeta supo tratar bellamente las cosas esenciales a la condición humana.

El cincuentenario machadiano, para cuya conmemoración se creó en España un Comité conjunto Ministerio de Cultura-Fundación Antonio Machado bajo la presidencia de los Reyes de España, del Presidente del Gobierno español, Felipe González y del Primer Ministro francés, Michel Rocard, ha intentado poner de relieve esta vigencia. El cincuentenario machadiano ha servido ya para que, según los datos que posee la Fundación Antonio Machado, en el 90% de los colegios y centros de segunda enseñanza hayan leído directamente a Machado.

El Congreso ha terminado, pero a partir de él y del «Anno Machadiano» se abren nuevos y amplios horizontes en el magisterio de don Antonio Machado que hoy, hace 51 años, murió fuera de su patria en Collioure, pero del que se están cumpliendo sus propias palabras:

«Cuando se trague la tierra
lo que traga la tierra
habrá mi recuerdo alzado
el ancla de la ribera».

Reitero mi agradecimiento a la Universidad de Turín, a los profesores Avila y Depretis y a todos ustedes que, con su participación, han hecho posible este Congreso.

MANUEL NUÑEZ ENCABO

INTRODUCCION

por Pablo Luis Avila

I

APERTURA DEL CONGRESO

Sesiones plenarias

ENRICO NERVIANI: «Antonio Machado»..... 17
GUIDO QUAZZA: «Guerra civile: guerra europea»..... 21
CESARE SEGRE: «Machado europeo»..... 29
RAFAEL ALBERTI: «Calmado ya se había mi deseo...»..... 31
ALFONSO GUERRA: «Antonio Machado, un canto de frontera»..... 37

II

APERTURA DE LOS TRABAJOS DEL CONGRESO

1

La poesía de Antonio Machado

Sesiones plenarias

MANUEL ALVAR: «El discurso académico de Antonio Machado (las deudas con Lipps)»..... 51
ORESTE MACRI: «Storia del mio Machado»..... 68

Comunicaciones

CARLOS BOUSOÑO: «Machado en la evolución interiorizadora de la poesía contemporánea entre la época romántica y el surrealismo»..... 92
GAETANO CHIAPPINI: «Intorno alle prose edite e inedite di Antonio Machado nei manoscritti di Burgos»..... 97

GIANCARLO DEPRETIS: «Guiomar-Pilar: dal segno poetico alla donna reale».. 105
VICTOR GARCIA DE LA CONCHA: «Antonio Machado, maestro del librepensamiento poético»..... 109
FERNANDO MARTINEZ DE CARNERO: «El milagro del lago Tiberíades y Narciso confundido»..... 120
SERGE SALAÜN: «Antonio Machado y la modernidad poética»..... 124
JORGE URRUTIA: «Referente y poética en Antonio Machado»..... 138

2

Antonio Machado y su pensamiento filosófico

Sesiones plenarias

JULIAN MARIAS: «Antonio Machado y el pensamiento»..... 151
ANTONIO SANCHEZ BARBUDO: «Antonio Machado y su pensamiento filosófico: una síntesis»..... 159

Comunicaciones

JOSE LUIS ABELLAN: «El filósofo "Antonio Machado"»..... 172
EDWARD BAKER: «El poeta pendiente y el gran invento: Machado ante el cadalso»..... 178
PEDRO CEREZO GALAN: «Antonio Machado: del soliloquio al diálogo»..... 185
PATRICK DURANTOU: «Poesía y filosofía de Antonio Machado»..... 202
JOSE ECHEVARRIA: «Antonio Machado y la filosofía dialógica contemporánea» 210
MARIO SOCRATE: «Il linguaggio filosofico della poesia di A. Machado»..... 222
MANUEL ANGEL VAZQUEZ MEDEL: «Antonio Machado y Heidegger»..... 224

3

El magisterio de Antonio Machado

Sesiones plenarias

AURORA DE ALBORNOZ: «Presencias de Antonio Machado en la "España peregrina"»..... 233

Comunicaciones

MANUEL DIAZ MARTINEZ: «Notas al magisterio de Antonio Machado»..... 244
JOSE INFANTE: «Presencia de Antonio Machado en la generación del 70»..... 250
ANTONIO JIMENEZ-LANDI: «La Institución Libre de Enseñanza en la vida y en la obra de Antonio Machado»..... 263

LEOPOLDO DE LUIS: «El magisterio de Antonio Machado para los poetas de postguerra»..... 272

JOSE OLIVIO JIMENEZ: «Antonio Machado y los "poetas futuros" de su antología»..... 278

JUAN CARLOS RODRIGUEZ: «Machado abandonado: Razón Práctica y Razón Teórica»..... 287

ANTONIO SANCHEZ TRIGUEROS: «El magisterio del mito»..... 295

JOSE SARAMAGO: «Sobre un "apunte" de Juan de Mairena»..... 301

RICARDO SENABRE: «El magisterio de la escritura: escribir, corregir, reescribir» 304

CINTIO VITIER: «Antonio Machado "entre la niebla"»..... 314

4

Antonio Machado hacia Europa

Sesiones plenarias

BERNARD SESE: «Antonio Machado y Francia»..... 321

Comunicaciones

PAUL AUBERT: «Antonio Machado y el marxismo»..... 334

FRANCO FORTINI: «Antonio Machado e Giacomo Noventa»..... 362

HUGO LAITENBERGER: «Dos ejemplos de la Europa apócrifa de Machado: España y Rusia»..... 366

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA: «La incoherente aversión por "lo francés" de don Antonio Machado»..... 3375

JUAN PAREDES NUÑEZ: «La prosa de Antonio Machado en el contexto de la prosa europea de su tiempo»..... 383

DARIO PUCCINI: «Il primo scritto italiano su Machado»..... 391

CARLOS REIS: «Antonio Machado y Fernando Pessoa o el tiempo de la heteronimia»..... 395

BARBARA SPAGGIARI: «La fortuna di Antonio Machado in Italia»..... 403

MANUEL NUÑEZ ENCABO: «Conclusiones»..... 411

BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA

1. Roa Bastos, Buero Vallejo y otros.
   De Cervantes a Orovilca.
   Homenaje a Jean-Paul Borel.
2. Julio Cejador.
   Vocabulario medieval castellano.
   Edic. de V.I. y I.C.E.
3. Laura Hidalgo.
   Décimas esmeraldeñas.
   Recopilación y análisis literario.
4. Enrique de Villena.
   Los Doce trabajos de Hércules.
   Edic. de Margarita Morreale.
5. A. de Nebrija.
   Reglas de ortografía de la lengua castellana.
6. G. Argote de Molina.
   Discurso sobre la poesía castellana.
   Edic. de José Romero Castillo.
7. J.J. de Mora.
   Diccionario etimológico.
   (Edición facsímil). Edic. de Manuel Alvar Ezquerra.
8. Gonzalo Correas. (1926).
   Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana.
   (Edición facsímil). Edic. de Víctor Infantes.