Antonio Machado, el modernismo poético andaluz y el flamenco

Antonio Sánchez Trigueros
Universidad de Granada

En los últimos lustros se han dado pasos importantes en la investigación del estado de la poesía española en la confluencia de los siglos XIX y XX, y aquí quiero volver a rendir un homenaje de justicia a quien durante años ha estado a la cabeza de los esfuerzos llevados a cabo en este tema, el prof. Richard A. Cardwell, el prestigioso hispanista de Nottingham, que poco a poco fue dando un vuelco a la simple tesis que explicaba el fin de siglo poético español solo como una situación de expectativa atenta a la llegada, *santo advenimiento* e idas y venidas de Rubén Darío y su influencia, así como ha cimentado la tesis de un modernismo propiamente peninsular en el que los poetas andaluces protagonizaban el movimiento. Han sido los brillantes resultados de la firme sugerencia que yo mismo expresaba, cuando empezaba a investigar en estos temas, sobre la necesidad de estudiar los primeros tiempos del modernismo en España en toda su amplitud peninsular, en trabajos de conjunto sobre sus distintos focos regionales e incluso provinciales, porque ello –afirmaba– ayudaría a una comprensión más justa de ese movimiento poético y así se podría ir recomponiendo el rico mosaico de la poesía española entre dos siglos y con ello lograr alcanzar un conocimiento exhaustivo de un periodo que merece ser reconstruido minuciosamente.

Así en lo referente al conocimiento de la poesía andaluza del periodo modernista se ha avanzado muchísimo últimamente. Y en este sentido quiero destacar dos trabajos importantes, surgidos en la Universidad de Granada. El primero en el tiempo, el realizado en dos volúmenes (estudio y antología) por Amelina Correa: *Poetas andaluces en la órbita del modernismo* (Sevilla, 2001), obra de referencia absoluta en la que se hace un recuento amplísimo de escritores y poetas; el segundo, debido a Miguel Ángel García, también en dos volúmenes complementarios: *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia* (Barcelona, 2012) y el estudio y edición del libro *Tristeza andaluza* (1899), de Nicolás María López (Granada, 2012), una contribución imprescindible para una nueva profundización en el modernismo andaluz.

Sobre el telón de fondo poético y andaluz que a finales del siglo XIX, en el inicio del movimiento modernista, presidía Salvador Rueda, el hermano mayor, y que se había ido formando, entre muchos otros, por los almerienses José Durbán Orozco y Francisco Aquino, los cordobeses Julio Pellicer y Enrique Redel, el jiennense José Almendros Camps, los granadinos Antonio de Zayas y Nicolás María López, y

los malagueños Arturo Reyes, Narciso Díaz de Escovar, José Sánchez Podríguez, Ricardo León y Salvador González Anaya, muy pronto destacaron Manuel Machado, Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, los dos últimos con el tiempo poetas en la primera línea. De todos ellos Antonio fue el que más tarde se incorporó al grupo y no debe olvidarse la decisiva acción de Villaespesa en esa incorporación.

El mejor cronista con que contó el movimiento fue Rafael Cansinos Assens que en las páginas de *La nueva literatura* [Madrid, 1916], de donde selecciono y gloso algunas frases, relató con verdadera pasión cómo vivió la acción poética aquella hermosa y épica juventud, que en sus revistas efímeras iban construyendo, fraternalmente, pluma a pluma, el nido de la nueva poesía, con una infinita voluntad de renovación, luchando por liberar a la Belleza de su cautividad en manos de los mercaderes, sintiendo un horror sagrado hacia la multitud indiferente y creando un discurso poético de matices donde "el amor tenía temblores nuevos y el dolor volvía a llorar con perlas". Y ahí, en ese ambiente favorable un joven Antonio Machado, que se afirmaba en el silencio y solo hablaba en sus versos, se atrevió a abrir su alma hermética y misteriosa, para consagrarse muy pronto como sacerdote del simbolismo, en feliz expresión de Emilio Carrere; y por encima de todos en la acción y el entusiasmo Francisco Villaespesa como "Hermes conductor".

Figura clave en el triunfo del modernismo en España, Villaespesa, en efecto, luchó como nadie por articular el frente poético que conquistase un amplio horizonte de afirmación literaria a través de la construcción de un tupido entramado de relaciones artísticas; en esto fue la suya una actividad absolutamente frenética, resultado de las estrategias que utilizó en la *lucha por la vida* literaria, donde la acción permanente tenía más importancia que el manifiesto: estrategia de fundación continuada de revistas, ocupación sistemática de publicaciones ajenas y estrategia de creación de un auténtico nudo de relaciones para la defensa entre los poetas afines y ampliación decidida y constante de las líneas del combate literario.

Frente a su hermano Manuel, que había editado, en colaboración con Enrique Paradas, dos libros poéticos juveniles (*Tristes y alegres*, 1894) y *& Versos*, 1895), Antonio no empezó a dar a la luz textos poéticos hasta 1901, en que Villaespesa, que dirigía la revista *Electra*, le publicó (núms. 3, 6 y 9) cuatro poemas, que después serían recogidos todos

en su primer libro *Soledades* (1903), y solo el tercero salvado en el siguiente *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907); por cierto, el cuarto y último aparecía firmado con el seudónimo de "César Lucanor", testimonio de la timidez e inseguridad con la que el poeta se presentaba en la sociedad literaria. Al año siguiente (1902) es el mismo Villaespesa el que le publica (núms. 3 y 4) seis poemas en la *Revista Ibérica*, que el almeriense había fundado y dirigía, todos también salvados tanto en su primer libro como más adelante en el segundo. Pero es más, fue también Villaespesa el responsable de la publicación de *Soledades*, que aparecía con el sello de la Colección de la *Revista Ibérica*. Significativa es la medida gradación con la que Antonio Machado se da a conocer como poeta en el mundo literario: cuatro poemas en 1901, seis poemas en 1902 y, por fin un libro, *Soledades*, en 1903. También en aquel mismo año de 1902 se fraguó una interesante colaboración entre los dos Machado y el autor de *La copa del rey de Thule* cuando llevan a cabo su traducción y adaptación en verso del *Hernani*, de Víctor Hugo, que no estrenarán hasta 1925 los hijos de María Guerrero, más tarde publicada en la colección *La Farsa* (1928); a ello se refería Antonio Machado en *Los complementarios* (30-XII-1924): "Ha rodado por todas las compañías de verso. Estará llena de desatinos. Se hizo en cuatro días para Felipe Vaz".

En relación con la intermitente vocación teatral de Antonio, en las cartas de Villaespesa al poeta malagueño Sánchez Rodríguez hay algún otro interesante testimonio anterior de estas relaciones que además nos llevan a descubrir nuevos. datos ("Nuevas cartas de Villaespesa a Sánchez Rodríguez". *Homenaje a José Mondéjar*. Granada, 1993). En una carta que feché en abril de 1901 el almeriense indica al malagueño: "Ante todo te digo que está en esa Antonio Machado. Ve al teatro y pregúntale a Ricardo Calvo (a quien visitarás en mi nombre)". Consultados los *Anales del Teatro Cervantes de Málaga*, de Baldomero Fernández Serrano (Málaga, 1903) comprobamos que la Compañía de María Guerrero, en la que figuraba Ricardo Calvo, estuvo del 7 al 23 de abril de ese año en Málaga, en cuyo puerto embarcó para la gira americana; y, comprobado así mismo el elenco de actores, se ve que entre ellos, aparte de Ricardo Calvo, aparece un "Antonio Manchón", bajo el cual no dudo en identificar a Antonio Machado, que al terminar la temporada de la compañía vuelve a Madrid, según consigna Villaespesa en otra de sus cartas al malagueño [mayo 1901]. Y dos precisiones aventuro: no parece improbable que el apellido seudónimo esté inspirado, jocosamente, en la pieza de Echegaray *Mancha que limpia*, así como que el título de uno de los poemas de

Soledades “Tierra baja” esté tomado del drama homónimo de Ángel Guimerá, dos obras que la Compañía llevaba en su repertorio.

Pero este epistolario al poeta malagueño nos lleva a otro asunto interesante que surge de este nudo de relaciones. En la carta anterior, de 30 de diciembre de 1900, Villaespesa escribe, entre otras cosas, lo siguiente: “Machado acaba de llegar de París. Está encantado con tu libro y te ha hecho un hermoso artículo. Tengo en mi poder artículos de Betancort, Pellicer, M. Sierra, Bargiela, Godoy, y Machado (Antonio). Los daré a los periódicos de esta, cuando se cierren las Cortes, que será muy en breve. Carrillo hablará de tu libro en el *Liberal*”. El libro al que se hace referencia era *Alma andaluza*, que, avalado por Villaespesa y Juan Ramón Jiménez, apareció a finales de octubre de 1900 bajo el prestigioso sello editorial de la Librería de Fernando Fe, de Madrid, y que se había revelado como un libro poético de éxito inmediato, con una repercusión más que notable en ciertos medios literarios, e incluso gozó de una segunda edición tres años después, un libro que estaba interesando mucho por su frescura poética, enraizada en Bécquer y la lírica popular con elementos atenuados de Rueda y el costumbrismo, todo lo cual contrastaba con cierto modernismo, que se juzgaba más alambicado y extraño, de algunos de los poetas jóvenes de entonces. Desgraciadamente hasta ahora no se han podido encontrar las reseñas de Antonio y Manuel Machado, que, según parece, con muy buena lógica simpatizaron con el libro de José Sánchez Rodríguez, atravesado de poesía popular y cante flamenco. Es más que probable que Antonio Machado, como su hermano Manuel, empezara a escribir muy pronto poesía al modo de los cantares andaluces, que insatisfecho desecharía (de hecho Juan Ramón Jiménez aseguró a Ricardo Gullón que había destruido un libro con ese título: *Cantares*). Con ello y con toda la recuperación expresa que hará después del cantar popular, el menor de los Machado, como su hermano, era fiel a una tradición familiar y a una educación institucionista que impregnó a toda una época de la literatura española. Y todo esto nos va a conducir a fijar nuestra atención en un poema de Antonio titulado justamente “Cante hondo”, de su libro *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907).

Suscité ya esta cuestión a propósito de las afinidades poéticas de Juan Ramón Jiménez con el referido poeta malagueño. Y vuelvo aquí a insistir en los planteamientos previos porque vienen totalmente al caso. En primer lugar repito aquí unas consideraciones sobre las relaciones dinámicas que, según mi parecer, se establecen entre los cantares flamencos y la poesía del novecientos, donde habría que

considerar cuatro tipos fundamentales de relaciones. En primer lugar tendríamos los cantares flamencos de imitación, con los que muchos poetas andaluces tratan de fabricar unos productos más pensados, más cultos, con intención de mayor agudeza, con un claro afán de profundidad y ofreciendo el gesto de devolver la poesía al pueblo. Es el caso del malagueño Narciso Díaz de Escobar, conocido en su época como "el poeta de los cantares", que, autor de miles de ellos, incluso llegó a componerlos, según se aseguraba, para el célebre cantaor malagueño Juan Breva; y es el caso, de mayor calidad, de Manuel Machado que entrega sus cantares al pueblo con clara conciencia de su destino y con voluntad de tachar su nombre y autoría. En un sentido paralelo, y con técnica simbolista de fusión, en su poema "Cantares" (*Alma*, 1902) ya ofreció una poética que es síntesis del universo temático del cante hondo.

Un segundo tipo se presenta cuando se ponen en relación inmediata dos formas poéticas populares, donde, por ejemplo, el cantar entra en relación con el romance en el mismo espacio poético, y buenas muestras de ello nos las ofrece con muchos ejemplos Salvador Rueda. Es el cantar que se incorpora al romance, por ejemplo al cuadro costumbrista, en el que no se limita a dar una pura referencia a la presencia de cantares en las fiestas andaluzas urbanas o campesinas, como en "La fiesta" (*Cantos de la vendimia*, 1891), sino que va más allá y da cabida en el romance a verdaderas series de cantares, puestos en boca de unos protagonistas amantes que se baten en duelos verbales, como ocurre en "La jarra" (*Sinfonía callejera*, 1893). Son coplas ensartadas, incorporadas al romance costumbrista cuyas características narrativas, escenario, ambiente, tipos, objetos y acción permanecen intocados y presentes en primerísima línea.

El tercer tipo significaría un paso más en esas relaciones, cuando el romance no solo introduce muestras de cantares en su espacio textual, sino que viene a ser construido según el modelo lírico del cantar; o sea, el cantar entra en contacto con el romance y lo que en su origen podría haber sido un sencillo romance costumbrista andaluz se transforma en romance de sentimientos, romance depurado, romance lírico. Es el caso de "La última copla", una composición del citado libro *Alma andaluza* (1900), dedicada precisamente por Sánchez Rodríguez a Salvador Rueda. El romance, que va a descubrir, como veremos, una interesante relación con el poema citado de Antonio Machado, dice así:

Escuchábase a lo lejos
la fiesta que comenzaba;
sonaban leves las cuerdas
de la doliente guitarra,
y sus ecos se perdían
en las calles solitarias,
como se pierde un suspiro
cuando nadie lo reclama.
Cruzó el espacio una copla;
ronco gemido de un alma,
que dominando en la fiesta
venció del grupo la charla:
también el dolor se impone
cuando quien sufre lo canta.
Llegó del cantar un eco,
entrando por la ventana
y moviendo dulcemente
los tallos de la albahaca,
a herir el tranquilo sueño
de una hermosa trinitaria
que tal vez soñaba amores
como aquellos que cantaban:
grato arrullo de un recuerdo
que la besó con sus alas.
Al despertar, un gemido
que brotó de su garganta,
pajarillo misterioso
que en el pecho aprisionaba,
voló, cantando en el aire
cuanto aprendiera en la jaula.
Voló el suspiro allá, lejos,
recorriendo la distancia
que había desde la reja
hasta el grupo que escuchaba
todo un mundo de amarguras
en una copla gitana,
repitiendo en el espacio
esta confesión del alma:
"¡Toma un corazón que sueña
con los amores que cantas!"

Quedó en silencio la fiesta;
brilló el lucero del alba,
y allá, en la débil penumbra,
tras la florida ventana,
brillaron también los ojos
de la hermosa trinitaria:
¡ojos del cielo más puro
porque ni el llanto lo empaña!

Eco tal vez de una pena,
volvió a sonar la guitarra:
era el adiós a la noche
que en sus sombras se llevaba
tanta amorosa promesa
en cien cantares jurada.
Volvió el suspiro escapado
de la reja solitaria;
volvió de la alegre fiesta
cuando la fiesta acababa,
y trajo a impulso del viento,
cual girón de la algazara,
en una copla vertida
mezcla de burla y de rabia.

"No me vengas con suspiros,
que nada conseguirás.
¡Amor que vive en el aire,
quién sabe lo que será!

Como se puede ver, aquí hay narratividad, aunque la anécdota es mínima; se sigue contando una historia, una historia leve, pero sobre todo una historia de almas en diálogo, hecha de suspiros y gemidos, de dolores y sufrimientos, de ecos y sueños, de amarguras y confesiones, de llantos y penas; es el viaje en vuelo de un cantar y del suspiro que, provocado en una joven que duerme, vuela y vuelve al lugar de donde surgió la copla; los elementos costumbristas en realidad se difuminan, son una presencia próxima (la reja) o lejana (la fiesta, la guitarra) donde prácticamente han desaparecido los tipos (los amantes) y el escenario (el patio andaluz). Consecuentemente el colorismo también desaparece y el ambiente, misterioso y sugerente, está dominado por una penumbra que solo deja vislumbrar el brillo de los ojos de la joven. Se puede afirmar, en el sentido en que Edgar

A. Poe se refería al origen constructivo del poema o del cuento, que el cantar que cierra el romance se nos revela como el texto a partir del cual el poeta ha producido el poema: el modelo del cantar se ha proyectado sobre el romance y lo ha depurado de su forma narrativa, lo ha desnarrativizado, y por contacto lo ha transformado felizmente en lírico.

Pero en el momento de entrar ya en el cuarto tipo de relaciones, el texto del malagueño se me aparece además como un claro eslabón en la cadena que relaciona el cante flamenco con la poesía de Antonio Machado, cuestión concretamente conformada en el poema titulado "Cante hondo"; un poema que lleva las huellas expresas del cantar y que no sería sino una escenificación de la transformación del cante flamenco en paisaje del alma, una operación de apropiación para construir su reino interior, donde, como digo, la huella de origen estaría claramente presente.

> Yo meditaba absorto, devanando
> los hilos del hastío y la tristeza,
> cuando llegó a mi oído,
> por la ventana de mi estancia, abierta
> a una caliente noche de verano,
> el plañir de una copla soñolienta,
> quebrada por los trémolos sombríos
> de las músicas magas de mi tierra.
> … Y era el Amor, como una roja llama…
> –Nerviosa mano en la vibrante cuerda
> ponía un largo suspirar de oro,
> que se trocaba en surtidor de estrellas–.
> … Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
> el paso largo, torva y esquelética.
> –Tal cuando yo era niño la soñaba–.
> Y en la guitarra, resonante y trémula,
> la brusca mano, al golpear, fingía
> el reposar de un ataúd en tierra.
> Y era un plañido solitario el soplo
> que el polvo barre y la ceniza avienta.

He aquí representado con todos sus figurantes el salto al simbolismo. Lo que era un relato en tercera persona ahora se subjetiviza en la línea del intimismo modernista. El yo inicia, preside el poema y construye su experiencia en soledad (*Soledades*), donde se ha eliminado

absolutamente la anécdota e incluso los leves contornos de los escenarios próximos o lejanos a que aludía el malagueño: solo han quedado las referencias al cantar y sobre todo a la guitarra. Es también de noche cuando a través de la ventana la voz poética, que está como dormida en meditación absorta, oye una copla andaluza soñolienta (aquí el sueño se ha desplazado hacia la copla), que lo despierta de su ensimismamiento en el hastío y la tristeza, dos de los grandes temas de Machado y de la poesía modernista andaluza. Aquí no hay diálogo de ida y vuelta con la copla sino su apropiación. El cantar no aparece sino en los ecos temáticos, que provocan sus efectos en el alma del poeta: el *amor*, como en el malagueño, y la *muerte*, que profundiza trágicamente el sentimiento que en aquel era pena, gemido, dolor reiterado y repetido. Del canto popular ha quedado la asonancia y las rimas alternas propias del romance, que aquí adquiere un aire lírico definitivo y claramente culto con la adopción del endecasílabo y una concentración y reducción del poema a veinte versos. De aquí al *Poema del cante hondo*, de Federico García Lorca, solo habría ya un paso.

El poema es, en fin, un buen ejemplo de lo que se señalaba en *Antonio Machado, poeta simbolista*, el luminoso libro de J. M. Aguirre (Madrid, 1973, p. 78-9): "La poesía del primer libro de Antonio Machado (*Soledades*) se mueve entre el Amor y la Muerte, cuyo punto de arranque está en el folklore y en el cante flamenco. En *La Lola se va a los Puertos* [1929], acto III, hay un diálogo entre Heredia, el guitarrista, y Rosario, donde el primero afirma que para tocar la guitarra

> se ha menester
> una concepción flamenca
> del mundo y saber decir
> con gracia dos cosas serias.
> *ROSARIO*: ¿Y es una?
> *HEREDIA*: ¡Tu cuerpo niña!
> *ROSARIO*: ¿Y la otra?
> *HEREDIA*: Requiem eternam [*sic*]".

El poema, en suma, ejemplificaría a la perfección y a la vista del lector lo que escribió Luis Cernuda a este propósito: "del cantar, de la lírica andaluza anónima, brota esa vena suya, grave y honda, sobria, que muchos equivocadamente atribuyen a influencias castellanas sobre el poeta" (*Prosa completa*. Barcelona, 1975, p. 1.395).