

ANTONIO MACHADO, LA INSTITUCIÓN Y EL IDEALISMO FINISECULAR

Richard A. Cardwell
Inglaterra

Varios críticos han señalado un supuesto cambio en la orientación poética de Machado después de la aparición de *Soledades* en 1902, fechada 1903. Se ha interpretado la correspondencia con Unamuno como punto de partida, en el que rechazó el elemento decorativo modernista —mejor parnasiano y parisino— y la influencia de Darío para dedicarse a lo que describía Ribbans como ‘un nuevo concepto de la poesía como actitud espiritual constante, idealista y comunal, en contraste con la confección de dogmas e imágenes brillantes que representan el modernismo’¹. Tal declaración es a la vez, un producto y reafirmación del punto de vista del que representa *Soledades* el aspecto modernista machadiano, que luego abandonó, para preocuparse con los temas del supuesto noventa y ocho. A mi ver, esta actitud, o mejor, interpretación de lo que fue el modernismo en 1902-1904 es incorrecta como veremos más adelante. Este ensayo forma otro eslabón en una serie de ensayos en los que quisiera poner en tela de juicio la noción tradicional y todavía muy aceptada del *enfrentismo*². También trata de poner al poeta Antonio Machado en su contexto correcto de la intelectualidad finisecular.

Si examinamos *Soledades* en contraste con la versión aumentada de 1907, *Soledades, galerías y otros poemas*, notamos que de los 42 poemas originales Machado solamente descartó 13, los más de calidad inferior o demasiado ricos en ecos de la poesía francesa o rubendariana, quizás modernista, que representaban *Ninfeas* y *La copa de rey de Thule* de Jiménez y Villaespesa. Pero Machado no se vio solo en abandonar este tipo de poesía exótico-parnasiano decadente finisecular. Para el año de 1902, Jiménez había empezado a cultivar un nuevo estilo de tono menor muy semejante a los mejores poemas de tono simbolista de *Soledades*. También cultivaba Juan Ramón el romance con ecos de los poetas místicos españoles, es decir, cultivaba un nuevo tradicionalismo. *Alma* de Manuel Machado también tiene muchos ecos de la tradición del cante hondo³. Aun Azorín y Unamuno experimentaron un cambio notable en la forma narrativa en el momento finisecular; el primero entre *Paz en la guerra* (1897) y *Amor y pedagogía* (1902), también con un creciente interés en el arte popular: *De mi país* (1903) y *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908); el segundo entre la fase anarquista y *Diario de un enfermo* (1901). En este contexto, el supuesto cambio de Antonio Machado dista mucho de ser único. Es indudable que la influencia de Unamuno fue importante,

pero este hecho no debe de permitirnos pasar por alto otras pautas intelectuales de la época de las cuales formaba Unamuno solamente parte.

Una influencia señalada fue el maestro poético reconocido por todos los poetas, Rubén Darío. El nicaragüense había formulado en *Los raros* (1896) un punto de vista que supo combinar un romanticismo victorhuguesco con otras vetas románticas derivadas de Shelley, Carlyle y los alemanes. Para Darío el poeta fue un vate espiritual e hiperestético a la par que fue el medio para una regeneración moral. Habló Darío de un 'ideal de moral absoluta, ...de santidad, si posible es decir, del sacerdocio, o misión de la belleza'. Este tema de la lucha del artista por la resurrección del espíritu, por la creación de un sacerdocio de artistas dedicados al ideal del arte y a un arte del ideal, encontró terreno fértil entre escritores como Juan Ramón y Machado que habían recibido algo del mesianismo krausista y su creencia fundamental en el poder del arte y el refinamiento estético para fomentar el Bien. El elemento estético, con fuertes rasgos teológicos, es lo que la crítica ha denominado 'modernismo', pero como ya he manifestado⁴, quedan en grado igual una dimensión humanística y ética que se expresó en la 'ética y ética estética' de Juan Ramón.

También en *Helios*, revista en la cual se integró Machado, la ideología del grupo expresaba la misma mezcla de mesianismo: 'Se opone a la guerra, una fuerza negativa, que conduce sólo a la muerte, y propugna las fuerzas positivas de la educación y la cultura'⁵. En fecha tan tardía como 1936, momento de crisis en el cual todos los escritores de *Helios* y *Alma española* volvieron a sus sendas ideológicas juveniles, hizo hincapié Azorín en el elemento moral y humanístico del krausismo antes que su mensaje filosófico: 'El krausismo, a nuestro entender, no es una filosofía sino una moral, y en eso estaba su fuerza considerable. Se podría decir, sin ribetes de paradoja que son los últimos erasmistas españoles'⁶. Así que el idealismo de Giner recibió un fuerte énfasis estético sin perder el elemento ético de su ejemplo como vemos en lo que escribió Machado en la muerte de don Francisco Giner⁷. Según Machado, lo importante de la enseñanza institucionista que él mismo recibió fue el desarrollo de la sinceridad para consigo mismo, vivir lo que se siente y piensa, y 'poner mañana el sello de vuestra alma en vuestra obra'. También, que la docencia es espiritual y lenta, 'como una semilla que ha de germinar y florecer y madurar en las almas', una imagen bien común en los artículos de Giner y aun en Unamuno (especialmente *Nicodemo el fariseo* de 1899). Rechazó Giner 'lo aparatoso, lo decorativo... que acompaña a las cosas del espíritu'; su ejemplo mesiánico no fue 'contemplativo y extático, sino laborioso y activo'⁸.

Aquí tenemos ecos de lo que ya había escrito Machado en sus cartas a Unamuno, así que aquí y allí vemos la influencia de Giner y sus muchas afirmaciones sobre los medios necesarios para 'hacer hombres', 'hombres bien equilibrados, de temperamento ideal, de amor a las grandes cosas'⁹. Pero el ejemplo de estos hombres no ha de imponerse desde arriba como producto de 'condiciones históricas', sino que 'los movimientos ideales' han de elaborarse 'en un sistema de conceptos y fórmulas más o menos complejas, de lo que él descubre en las profundidades del espíritu del tiempo, donde no todos aciertan a ver claro, lo cual sólo cabe alcanzar mediante una preparación que podría decirse profesional y laboriosa' (II, 6). Lento, escuchando las pautas de algo latente debajo de la historia, algo, sugiero, como el espíritu intrahistórico unamuniano. El punto de partida es prepararse espiritual-

mente para reconocer las profundidades, hacerse uno la vida el ejemplo vivo, según Sanz del Río y Darío, de 'este sacerdocio espiritual'. 'Elevado a este sacerdocio espiritual... será nuestro primer deber enseñar la verdad, propagarla y vivir enteramente para ella... Debéis honrar vuestra enseñanza con el testimonio de vuestra conducta y defenderla como la religión de vuestro estado'¹⁰. Decía Giner, 'será nuestro primer deber enseñar la verdad, propagarla y vivir enteramente para ella' dado que 'esta acción, que podría decirse de fuera a dentro, es la única mediante la cual puede estimular un individuo la reforma interior de otros... la elevación de las almas ... [en] una dirección amplia y verdaderamente universal' (II, 8). Empezaría tal regeneración necesariamente con el ejemplo de unos pocos: 'Es ley que todo despertamiento se inicie siempre en una minoría; y tal vez a la hora en que estamos... esa vida ideal es monopolio de una pequeña aristarquía, en medio de una inmensa demagogia de vientre' (XVII, 150). 'Las minorías —y todos cuantos quisiéramos remover la educación nacional somos una minoría aún y lo seremos largo tiempo— no tienen por único deber investigar, censurar, ensayar, propagar; no sólo han de ser perseverantes, incorruptibles y enérgicas, sino sufridas, mesuradas e indulgentes' (XII, 23). No estamos lejos de la 'inmensa minoría' y 'los mejores' de Jiménez y Ortega. Para Giner, el hombre nuevo, por la lenta acción de su conducta, revelará por su especial perspicacia un sentido interno o espíritu yacente, que hecho real en su vida y obra, fomentará una paralela regeneración espiritual en sus prójimos; 'entre en plena posesión de sí mismo y entre también en el concierto del mundo' (E, 108). Al mismo tiempo este plan idealista tenía su veta socio-política y pedagógica ya que expresaba una actitud gradualista hacia una posible regeneración social mediante la conversión del individuo quien, a su vez, irá a convertir a sus prójimos por su ejemplo arraigado en su propia persona tanto como en el espíritu yacente. Así abriría este grupo minoritario un camino alternativo frente a las posibilidades tradicionales de la burguesía restauradora, rechazando los líderes consagrados para crear una nueva élite de hombres plenos, en los cuales está latente 'ese espíritu educador que remueve, como la fe, los montes, y que lleva en sus senos, quizá cual ningún otro, el porvenir del individuo y de la patria (E, 115). 'Nuestro objetivo', diría Giner en otra ocasión, 'en el mundo no debe ser gobernar mejor, ni ser mejor gobernados, sino simplemente ser mejores ... Todo lo demás nos será dado por añadidura'¹¹. Aquí rozamos con el elemento evolucionista al cual volveremos más tarde.

A la par que se desarrolló este plan idealista y mesiánico, Giner con Unamuno, entre un coro de intelectuales —Ganivet, Azorín, Bark, Ortega, etc.—, pidieron un sistema educativo apropiado¹², tema que iría a ser obsesionante en Machado como se revela en el ensayo sobre *Contra aquesto y aquello* (1913), en *Juan de Mairena* y los artículos antes y durante la Guerra Civil como, por ejemplo, 'Sobre la defensa y la difusión de la cultura' (Valencia, 1936). Lo que destaca aquí, es que la obsesión para una reforma pedagógica y, así, moral, fue muy diseminada y aun entre escritores menores como el autollamado modernista, Ernesto Bark (y quizás estamos rozando con una definición más exacta de esta palabra tan discutida). En sus libros se halla la misma concepción regeneracionista espiritual. Entre los escritos reveladores de Bark resaltan los temas ya comentados, especialmente el papel que hace falta desempeñar una minoría pensante. Y promociona Bark un tipo de santa bohemia, es decir, una élite de pensadores y artistas como único

medio de fomentar un hondo cambio. El estudio de filosofía e ideas es imprescindible: ¡Ah, hay que ser filósofo, hay que abarcar los eternos problemas de la humanidad!... Los artistas deben ser pensadores si quieren crear obras inmortales¹³. Y más. Según Bark —y esta idea se halla profundamente arraigada en casi todos los jóvenes artistas finiseculares, incluso los torremarfileños como Darío y Jiménez— el poder regenerador del arte en combinación con un interés profundo en las ideas más acuciantes existenciales y metafísicas puede ejercer una influencia mucho más poderosa que los imperios y el militarismo europeos o que el capitalismo anglo-americano. Son los artistas que ofrecen una visión más profunda y la posibilidad de un cambio social revolucionario porque saben penetrar en el fondo de las cosas: Unos cuantos sabios, verdaderos sabios, maestros de verdad, guardan más a la patria que algunos batallones. Poetas y pensadores preludieron y prepararon la unidad italiana y alemana (pág. 78).

Uno de estos sabios fue Miguel de Unamuno.

Lo interesante, dentro de este contexto intelectual es que el profesor salmantino asumió el mismo tono oracular, especialmente cuando sobrepone el elemento espiritual a las normas políticas convencionales. Así escribía en 1898: ‘El deber de los intelectuales y de las clases directoras estriba ahora, más que en el empeño de modelar al pueblo bajo éste o el otro plan, casi siempre jacobino, en estudiarle por dentro, tratando de descubrir las raíces de su espíritu¹⁴. Entre 1896 y el momento de 1900-1905 que examinamos, encontramos un idealismo parecido y la misma concepción del artista como redentor revelando o auscultando un espíritu latente debajo de la cultura burguesa que ignora las necesidades espirituales del pueblo. También amonesta a la juventud que se examinen y que fomenten su alma para adivinar el espíritu latente. En ‘La vida es sueño’ de 1896, ‘¡Adentro!’ de 1898, ‘La fe de 1900’, ‘Viejos y jóvenes’ de 1902 vuelve Unamuno a repetir y glosar el idealismo que ya hemos analizado. Me parece que Machado debe de haber leído estas palabras de ‘¡Adentro!’: “Tu vida es ante tu propia conciencia la revelación continua, en el tiempo, de tu eternidad, el desarrollo de su símbolo, vas descubriéndote conforme obras. Avanza pues, en las honduras de tu espíritu y descubrirás cada día nuevos horizontes” (1898: III, 420).

Y cuando escribe Unamuno que el genio es, en efecto, el que en pura personalidad se impersonaliza, el que llega a ser voz de un pueblo, el que acierta a decir lo que piensan todos sin haber acertado a decir los que lo piensan y, más tarde añade, “Hay en cada uno de nosotros cabos sueltos espirituales, rincones del alma, ...Llevamos todos ideas y sentimientos potenciales que sólo pasarán de la potencia al acto si llega el que nos lo despierte... Hay por debajo del mundo visible... otro mundo invisible y silencioso en que reposamos, otro mundo de que no se habla... La libertad está en el misterio” (1906: III, 1.027 y 1.032), vamos escuchando lo que dirá el propio Machado, y lo que ya estaba proponiendo Giner de los Ríos. Así que esperaba el profesor salmantino ‘una verdadera juventud [que]... se vuelva con amor a estudiar el pueblo... Aviva... con los jóvenes ideales... el espíritu colectivo... que duerme esperando un redentor’ (1895: III, 303). En estas oraciones sentenciosas combina Unamuno elementos deterministas, la veta platónica del simbolismo y la fe romántica en los vates. También, y quizás en mayor grado que Giner, desea Unamuno fomentar en sus prójimos su propio desasosiego espiritual, quiere ‘despertar conciencias’ para que acreciente ‘no en el progreso

de las ideas, no, sino en el crecimiento de las almas' (1900: III, 425). También, como luego escribirá a Gómez Carrillo, la nueva vitalidad se relaciona estrechamente con el 'número de almas escogidas, torturadas por estas profundas y eternas torturas' (1898: V, 244). Por eso ensalzará Unamuno este aspecto en poetas como Manuel Machado y José Asunción Silva a pesar de su supuesto 'anti-modernismo' que, como veremos, fue en realidad 'anti-esteticismo'.

Paralelamente entre 1900 y 1903, Jiménez supo combinar el mesianismo estético de Darío con el idealismo krausista matizado por el idealismo socialista de Timoteo Orbe. Como Unamuno, lamenta Juan Ramón los efectos nocivos del materialismo y la falta de ideales en su reseña de *Rejas de oro* de Orbe en 1900¹⁵. Empieza su reseña del drama ensalzando 'la poderosa y grata fuerza moral que me obliga a hablar'. Retrata la 'sociedad soez, rastrera' corrupta y materialista y propone que son los artistas como Orbe y él mismo que pueden redimirla. "¡Ay!, las almas grandes que se bañan en los lagos azules del Ideal, que viven en una vida de ensueños, debieron derramar en torno suyo un suavísimo perfume, aun cuando fuese sólo una sutil emanación de la embriagadora e inmortal fragancia que encierran en su puro cáliz de nobleza..."

Si bien el tono es romántico, modernista en el sentido estético y elitista, también hace eco de lo que ya hemos examinado. Para Juan Ramón la 'juventud intelectual española', con su visión del 'amor sublime' (voz que se encuentra en casi todos los artistas finiseculares) y una 'dulcísima vida de ensueños', puede redimir a la sociedad a la cual le falta idealismo. En 1902, con ecos de Giner, afirma que 'había que soñar a la poesía como una 'acción', como una fuerza espiritual que anhelando ser más, desenvolviéndose en sí misma, creara con su propia esencia una nueva vida... una vida de amor y piedad'. También, haciendo eco de los 'cabos sueltos' unamunianos, habla de unas 'almas grandes que harían una cadena espiritual de arte y de independencia'¹⁶. En el mismo artículo, que reseña una obra de Manuel de Palacios Olmedo, prefiere comentar 'su alma' antes que sus versos porque su visión de la Belleza se forma 'dentro de la vida'. Jiménez parece sugerir que Olmedo no crea la Belleza sino más bien cumple 'la facultad... de hacer efectivo algo esencial en el tiempo'. Creo, continuó Juan Ramón, 'que hay que olvidarse de la vida y hacer la poesía de ella con el recuerdo de lo inevitablemente vivido, o con la adivinación ... ese misterio escondido'. Los ecos de la filosofía y estética krausistas son obvios y mucho más en la crítica de *Valle de lágrimas* de Rafael Leyda de 1903: 'Hoy, más que nunca, tenemos una juventud que quiere trabajar, y que trabaja, y que va hacia adelante, y que empieza a imponerse en todas partes' (*LPr*, 250).

Aquí tenemos un testimonio '*prima facie*' para suponer que en el grupo que se reunía alrededor de *Helios* todos los jóvenes y sus mentores —Unamuno, Giner, etc.— habían elaborado un idealismo común que se puede denominar 'finisecular', quizás 'modernista'. Cuando Juan Ramón decía a Darío que 'vamos a hacer una revista que sea alimento espiritual'¹⁷ y, al contestar, Darío nos indicaba que el modernismo de *Helios* significaba mucho más que un esteticismo torremarfileño¹⁸, no es nada extraordinario que Machado escribiera a Jiménez que preferiría publicar en *Helios*: '¿y por qué no? ¿Acaso no es allí donde elaboramos el arte de mañana? ¿No es la única revista que mantiene la juventud y el amor a la belleza?' (III, 1.458). Otro 'hermano' de *Helios* constató que son los artistas los únicos

en revelar el Misterio, que son, como los ‘pararrayos celestes’ de Darío, receptores de una iluminación oculta al mismo tiempo este hecho no es egoísta ni mucho menos torremarfileño, es completamente altruista: ‘como ciertos contemplativos de Oriente lejano, sienten y oran por los que no saben orar y sentir’¹⁹. Para Azorín, redactor de *Alma Española*, revista hermana de *Helios*, ‘el arte es el principal factor de la revolución’ y les amonestó a sus amigos: ‘Contribuid con vuestro arte a la creación de una patria nueva’²⁰. Para Machado, en el mismo año de 1904, ‘es necesario que antes triunfe la estética’ (III, 1.473). Por lo visto, para todos estos artistas se arraigó la idea de que podían hacer una regeneración espiritual personal tanto como nacional (nunca social ni mucho menos política)²¹ por medio del *arte* y simultáneamente, por la exploración de sus propios sentimientos, especialmente sus ‘inquietudes y profundas y eternas torturas’; también por la exploración del ‘mundo silencioso’, el ‘espíritu colectivo’ del pueblo y la realidad en que viven. Es decir, exactamente como dirá Machado en su *Poética* de 1931: ‘Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, con signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser en la conciencia humana.’

Pero, ¿cómo es que la poesía de *Soledades* y su versión aumentada, o de *Arias tristes*, o los trabajos de Azorín, Martínez Sierra o demás gente de *Helios* puedan expresar este idealismo? La crítica en general se ha contentado en destacar el torremarfileñismo estético enfrentado con la intelectualidad del noventaiocho. Varios estudios recientes e importantes han subrayado lo sofisticado que fue el simbolismo español (especialmente el simbolismo machadiano) y han analizado las reacciones estéticas y personales frente al sentido general de desasosiego metafísico de la época finisecular²². Varios estudios míos han ligado a Juan Ramón con el idealismo krausista y el programa de reforma intelectual de Ortega²³. Estos han señalado también lo similares que fueron las estructuras estéticas que emplearon este grupo finisecular (supuesto modernistas y noventaiochistas) para expresar su visión del mundo²⁴.

Ahora propongo explicar lo que, superficialmente, parece no tener ninguna relación ni conexión entre sí: es decir, entre el mundo simbolista que quiere investigar el mundo interior imaginativo de los sueños y memorias, un arte por lo visto escapista o torremarfileño y, un idealismo que concibe al arte y al artista como medios de regeneración espiritual. El necesario eslabón se expresa en un artículo que escribió Azorín en 1904. En ‘Arte y utilidad’ escribe que “este arte inutilitario e incorruptible tiene una utilidad única, excepcional, maravillosa, suprema: porque él hace que nos sintamos todos los hombres unos, solidarios, amorosos, ante estas sensaciones extraordinarias de belleza, que sólo nosotros sobre la tierra somos capaces de sentir y gozar; y porque él, que es producto de la fina sensibilidad de unos pocos, ha afinado la sensibilidad de las masas y ha preparado así una nueva conciencia social²⁵.”

Y ya había expresado Azorín el mismo criterio con énfasis más bien institucionalista en 1898 en *Soledades*: ‘No basta con ser sabios; es preciso ser buenos. El artista que piensa noblemente y no vive como piensa, no es artista completo. No hay vida pública ni vida privada, no hay más que vida honesta’ (I, 181). Aquí vemos los inicios del tema de la ‘ética-estética’ tan fomentado por Jiménez.

El arte refinado simbolista con el idealismo gineriano puede efectuar, por lo visto, una regeneración. Pero, en el mismo número de *Alma Española* en el cual

escribió Azorín, apareció otro artículo con el título bien revelador de “Nueva generación”²⁶ de Martínez Sierra. Allí podemos encontrar otro enlace en nuestro argumento. Hablando de los artistas jóvenes dice, ‘de esta tristeza que es sentimiento deprimente y enervador, saben sacar aliento para el trabajo y hacen su labor incansables’. Como Unamuno, que ensalzó el elemento angustiado en Manuel Machado y José Asunción Silva, por lo que parece Martínez Sierra y el joven grupo de *Helios* habían empezado a sacar algo positivo de su propio dolor metafísico, de sus ‘profundas y eternas torturas’. Y sigue: “¿Labor inútil? ¿Actividad estéril? Bondadosamente hay quienes les amonesta ¡Trabajad por la vida! Yo sé que para ellos la vida es la belleza, y que son sus versos y sus prosas la única razón de su vivir. Y sé también que no es su esfuerzo inútil; en todo pueblo son los ideales de belleza sustentados por unos pocos, el granito de sal que asegura la persistencia de la civilización”

Notemos aquí, como en el artículo de Juan Ramón, los muchos ecos de Unamuno con el inevitable énfasis del grupo sobre el valor de la Belleza y el Arte en la regeneración espiritual. También la metáfora de la semilla que ya había empleado Unamuno y empleará Machado en su ensayo sobre la muerte de Giner y Juan Ramón en su símbolo del perejil silvestre, cuya semilla romperá la roca.

Cuando pasamos a Antonio Machado vemos muy pronto que el poeta sevillano también compartía el mismo idealismo, idealismo, como hemos visto, que combinaba una serie de elementos finiseculares: el concepto del vate romántico y dariano, el artista hipersensible que pueda expresar la Belleza, el Ideal que ha adivinado en las galerías de su mente y en sus sueños, reformulando la filosofía neoplatónica del mundo atemporal e ideal más allá de la realidad con el concepto determinista que Unamuno, Giner y muchos otros de entre los jóvenes tomaron prestados del idealismo alemán e Hipólito Taine, concepto que sostenía que debajo de los hechos cotidianos corría un fluir o una fuerza céntrica y eterna, espíritu creado por las fuerzas deterministas y causales. Doy, como ejemplo, una evocación de Unamuno.

Para el año 1909 parece que Unamuno había formulado una creencia en un núcleo que se revela no sólo científicamente (núcleo determinista) sino también estéticamente, por medio de la contemplación (núcleo simbolista-místico). Habla, en este año, de ‘el sentimiento estético de la naturaleza’ (I, 592-93) lo que, significativamente, describe como ‘moderno... de origen romántico’. En 1911 propuso que el hombre no es solamente determinado físicamente por el medio ambiente, condicionado causalmente, sino que a la par sus propias percepciones y la manera de recordarlas (aun recrearlas), sus memorias, también se formaron imborrablemente. Este modo de formación físico-psicológico para Unamuno le ofreció un ancladero, ‘un tuétano que está hecho con las serenas y nobles visiones de la niñez lejana’ (1911: I, 626). Pero la imagen (forma, núcleo, fuerza o espíritu) precede a la palabra o al habla. Así que cuando describe la Torre de Monterrey busca no lo aparentemente real, el monumento anclado en el tiempo, sino ‘lo duradero.’ Y se encuentra éste en el ‘alma del alma, en lo que está más dentro del alma misma..., al cimiento de las almas todas’ (1916: I, 795). Para expresar este concepto paradójico e inexpresable, dice, ‘he aquí todo el secreto del Arte.’ Aquí vemos un puente entre la veta simbolista finisecular, de que todo el universo se erige sobre o con una base de estructuras yacentes, forma dentro de forma, núcleo estético, ‘imagen’

o ‘símbolo’, forma que es núcleo divino y moral y el núcleo determinista de una ‘roca viva’. No busca Unamuno la Torre real y temporal, ‘no ésta que tengo ante los ojos al salir de casa’, sino ‘mi torre la que llevo en el cristal de la mente como una visión que, espejada en un lago, al cristalizar éste, quédase por encantada magia en él para siempre, esta mi torre me dice que quien se dice queda para siempre también’ (797). El juego sobre ‘queda’ como permanencia y silencio, la palabra o voz ‘ausente’ que ‘queda’ como símbolo de lo que es inexpresable, las implícitas estructuras cristalinas (de la mente y también de las ‘formas enchufadas las unas en las otras’), y la creencia en el poder de la palabra (‘magia’) para reificar o esencializar, hacer actual, quizá salvar, todo esto parece sugerir que el aspecto krausista ético-estético, el elemento determinista de un espíritu o fondo céntrico, y la concepción simbolista de la palabra como imagen o marco de presentes ausencias se han combinado para crear una afirmación típicamente finisecular, quizás ‘modernista.’ Como ya había escrito en *En torno al casticismo* (1895): “¡Formas enchufadas unas en otras, formas de formas de estas formas en proceso inacabable es el mundo de las ciencias, en que se busca lo cuantitativo de que brotan las cualidades! Pero si dentro de las formas se halla la cantidad, dentro de ésta hay una cualidad, lo intracuantitativo, el *quid divinum*. Todo tiene entrañas, todo tiene un dentro, incluso la ciencia. Las formas que vemos fuera tienen un dentro como lo tenemos nosotros, y así como no sólo nos conocemos, sino que *nos somos*, ellas son. ...A través del amor llegamos a las cosas con nuestro *ser* propio, no con la mente tan sólo, las hacemos *prójimos*, y de aquí brota el arte, arte que vive en todo, hasta en la ciencia, porque en el conocimiento mismo brota del *ser* de que es forma la mente, porque no hay luz, por fría que parezca, que no lleve chispa de calor.” (III, 180-81)

Se puede explicar el descartar de varios poemas de *Soledades* en términos de un rechazo del esteticismo de Darío cuya estética, nos dice Machado en el prólogo a la edición de 1917, nunca aceptó: “Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*. Pero pretendí —y reparad en que no me jacto de éxitos sino de propósitos— seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aún pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar los ideales cordiales, los universales del sentimiento.”

Y si nos revela que ‘No fue mi libro (*Soledades*) la realización sistemática de este propósito; mas tal era mi estética de entonces’, tenemos que tomar lo que nos dice en serio, especialmente cuando sus frases hacen eco al contexto intelectual y espiritual que vamos examinando. El énfasis sobre espíritu, sobre ‘contacto con el mundo’, la relación entre ‘voz íntima y voz viva’, la búsqueda interior para ‘ideales cordiales y universales’ parece hacer eco con los temas generacionales que acabo de subrayar. A la vez testimonia la reorientación de su pensamiento hacia el idealismo que vamos analizando. Por eso, ahora nos hace falta examinar sus cartas y ensayos en aquel momento trascendental entre 1900 y 1905.

Empiezo con los escritos en prosa, con una carta de 1903 a Juan Ramón, donde afirma que está ‘dispuesto a que esa obra [*Arias tristes*] se critique y a enterrar a las gentes de muchas cosas que no saben’ (III, 1.458). Es decir, los poetas deben enseñar al pueblo que se halla inmerso en una vida inauténtica para traerle a la ‘luz’, a la ‘conciencia’ del nuevo ideal. Pero, ¿qué es lo que no saben? Continúa Machado con ecos de Azorín y Unamuno entre varios: ‘He de hacer algo sincero lleno de verdad y de amor, no un bombo ridículo ni una crítica de ratón’, y termina ensalzando lo ‘admirable’ y el ‘alma’ de *Arias tristes* y afirmando su creencia en lo que hacen Jiménez, su hermano Manuel y él mismo en rechazar el ‘éxito..., la vanidad..., la pedantería. Es necesario afrontar una gran guerra’, continúa, ‘contra la innoble chusma nutrida de la bazofia ambiente. Pero hay que luchar sabiendo que los fuertes somos nosotros’... yo protesto... ¿Y V.?... V. ‘protesta como yo’. No es nada más que una afirmación de fe intensa. Pero al leer los libros de los dos poetas, aun incluso los de Manuel, no se ve una ‘protesta’ en el sentido corriente de la palabra y especialmente por el año 1903 cuando tenía esta palabra fuertes resonancias revolucionarias. Pero si leemos la reseña de *Arias tristes* quizá podemos entender las pautas idealistas machadianas (y generacionales). Otra vez tenemos ecos del valor del ‘sentimiento deprimente’ en fomentar nuevas actitudes, también cómo la minoría puede ‘trabajar por la vida y despertar conciencias’. Así que puede aprobar el ‘algo de atormentado y doloroso... en este libro.’ Y sigue ensalzando ‘Una sensibilidad fina y vibrante, acaso llega a lastimar al alma, antes de despertarla’ (III, 1.469). La poesía de Jiménez produce una ‘trepidación más honda... que llega a embriagar el alma. Representa una nebulosa esperanza de algo que ha de vivirse un día.’ Es decir, Machado hace eco de lo que ya había dicho Juan Ramón en *Rejas de oro* respecto al poder regenerador del arte para fomentar *el amor sublime y una dulcísima vida de ensueños*. No representa su reseña, como han afirmado muchos críticos, una censura, un rechazo del ‘modernismo’ en el sentido que elaboramos aquí. Y aunque Machado hace reparos al elemento introspectivo del poeta muguereño cuando él da más énfasis al contacto con la realidad — ‘¿no seríamos capaces de soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante?’ (III, 1.470)— notamos aquí y a lo largo de los escritos de Machado (y especialmente en el prólogo a las *Páginas escogidas* y de *Campos de Castilla* de 1917) que Machado encontraba muy difícil equilibrar el ahondarse en el mundo imaginativo de los sueños y memorias en busca de su propio ser y la busca por medio de su propio arte por un núcleo, un ‘algo’, o un ‘otro’ que representa ‘los ideales cordiales... universales’ o el ‘fondo eterno’ del cual ha hablado Unamuno. Esta cuestión de la sinceridad de su tarea y los peligros de una labor que puede ser un autoengaño en vez de un encuentro como un núcleo vital, iría a ser para Machado, como para Unamuno, un tema obsesionante. El problema se arraigó a su afirmación ‘que una poesía que aspire a conmover a todos ha de ser muy íntima. Lo más hondo es lo más universal. Pero mientras nuestra alma no se despierte para elevarse, será en vano que ahondemos en nosotros mismos’ (III, 1.470). No buscar efectos artificiales, ni fantasías, sino descubrir su ser íntimo que a su vez le revelará el fondo que será núcleo y base para la regeneración personal y colectiva. Vuelve Machado a este tema en otro artículo de 1905, y hace falta analizar lo que escribe para que le entendamos en el contexto que vamos examinando. Comentando la *Vida de don Quijote y Sancho*, dice: “[De Unamuno] sus bellos

sermones... son... palabras vivificadoras... que exhortan a una interna renovación. Y fuerza es confesar que algo, aunque poco, se adelanta. Existe hoy más trajín espiritual, buen deseo de saber, de enseñar, de trabajar, que en la época anterior a nuestros desastres definitivos. Injusticia sería negar la labor que realiza la juventud: todos, aunque por diversos caminos, vamos en busca de mejor vida. Los gestos de protesta, de rebeldía, de iconoclasticismo, de injusticia si queréis, que tanto asustan y escandalizan a unos cuantos pobres de espíritu, ¿qué son en el fondo, sino ese noble deseo de renovación?” (III, 1.480).

Y más interesante, en el contexto de su propia ‘protesta’, sigue Machado: “Y los gestos de compunción, de tristeza, de melancolía, y las palabras plañideras y elegíacas de la juventud más lírica, ¿qué son sino expresión del mismo descontento y ansia de nueva vida? Las diferencias son sólo de procedimiento” (III, 1.481).

Aquí, como otros del grupo *Helios*, afirma el valor de sus propias dudas espirituales en la lucha para el ideal soñado. Y, más tarde, en 1936, volverá Machado a este tema para unirlo con el tema del poeta hipersensible, que sepa explicar las estructuras interiores y yacentes, y para emplear el término unamuniano vidente que ya había empleado el profesor salmantino en *En torno al casticismo* (1895: III, 187). Dijo Machado: “Pensaba mi maestro que la poesía, aun la más amarga y negativa, era siempre un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta, porque el poeta cree siempre en lo que ve, cualesquiera que sean los ojos con que mire” (IV, 2.045).

Y vuelve al tema introspectivo que hemos comentado: “Toda labor individual tiende —en el arte, al menos— a hacerse más intensa, cada cual se busca a sí mismo, y pretende labrar su propio terrón espiritual. No ha de ser infecunda esta época, muchos creen. Ya por observación de cuanto nos rodea, ya por labor introspectiva se marcha poco a poco a conocer *la psicología* de este pueblo, tan profundamente ignorante de sí mismo” (III: 1.481).

En esta afirmación repite sustancialmente lo que ya había escrito sobre *Arias tristes*: “Pero esa inquietud, que es en el fondo toda la tristeza de poeta, encuentra siempre un aura que la envuelve en aromas, y esas *Arias tristes* tienen ante todo la virtud de la sinceridad, el encanto de la verdad que ignora a sí misma, y la sublime poesía de algo convaleciente que mira ya hacia la luz, hacia la juventud y hacia la alegría de algo tal vez, que ha de elevarse a Dios. ¡Hermoso libro de juventud en sueños!” (III, 1.471).

Luego, en 1912, le enviaría a Juan Ramón el poema dedicado al libro *Castilla* de Azorín y agregaría: “Intento en ella de colocarme en el punto inicial de unas cuantas almas selectas y continuar en mí mismo esos varios impulsos en un cauce común, hacia una mira ideal y lejana. Creo que la conquista del porvenir sólo puede conseguirse por una suma de cualidades. De otro modo el mundo nos ahogará. Si no formamos una sola corriente vital e impetuosa, la inercia española triunfará” (III, 1.518).

Esta afirmación sugiere que no veía Machado ninguna diferencia entre el arte de Juan Ramón, Azorín, Unamuno ni el suyo, ni tampoco entre el arte de 1903 o de 1912.

Al analizar el elemento estético y sentimental al examinar cómo el arte intimista puede fomentar una renovación espiritual se nota siempre referencias continuas a un elemento ‘hondo o íntimo, un cauce’, un ‘algo’ que parece inconsciente.

En una carta de 1903 (¿?) dice Juan Ramón: 'No es la forma externa lo que a mí me preocupa, sino la estructura interna' (III, 1.460). Se refiere naturalmente a su rechazo de lo artificial y la búsqueda por un núcleo de tipo neoplatónico simbolista. Pero este tema se ha hecho un tópico por estas fechas como vemos en una carta de Machado de la cual cita Unamuno²⁷. Hablan los dos de lo caduca de la vida cultural de París en contraste con la vida fuerte española. Pero es, según Machado, una *vida especial*: 'la vida, que se ignora a sí misma, corre más verdaderamente y espontánea, y tiene mayor encanto para el arte.' Por lo que contesta Unamuno podemos comprender lo que significa esta afirmación machadiana especialmente cuando el profesor salmantino le amonesta que 'seamos también nosotros como *por dentro* somos, buscando nuestro fondo permanente, y deslatinizándonos también hasta encontrar los entresijos ibéricos, morunos, berberiscos o los que fueren.' Sólo el artista, libre de el 'arte por el arte' y el caduco clasicismo burgués, puede poner 'a descubierto las entrañas de la vida', le revela Unamuno, y libre, debe descubrir 'un fondo' que se arraiga con el pueblo, en la realidad, en lo que rechaza el academicismo como de poca importancia. Sólo merece atención la cultura de 'cafés, mercados, plazas, ferias y tabernas de lugarejos.' Es, como ha señalado Ramsden²⁸, una interpretación de la cultura condicionada por la influencia sobre Unamuno de las ciencias deterministas que se nota primero en *En torno al casticismo* de 1895. Allí habla Unamuno de un 'núcleo castizo' y 'un espíritu colectivo' que se revelan en todas las manifestaciones de la vida de una nación y que se revelan más claramente en el carácter de la cultura de la gente del pueblo, humilde e inalterable y en sus artefactos. El pueblo, según Unamuno, 'tiene un alma viva y en ella el alma de sus antepasados, adormecida tal vez, soterrada bajo capas sobrepuestas, pero viva 'siempre' (1895: III, 217). Propone nada más que rasgos fundamentales y persistentes eslabonados causalmente a condiciones físicas también fundamentales y persistentes. Historia, instituciones y especialmente la cultura se revelan como documentos '*psicológicos*.' Para Unamuno, como Taine antes, la voluntad humana tenía dos capas, la primera superficial y consciente y la otra profunda e inconsciente, la 'roca viva' que determina el carácter de una nación y que servirá como base para la necesaria regeneración futura. Así es necesario que el 'médico espiritual' o 'el vidente' estudie su propia conciencia y también la capa intrahistórica para hacer las recomendaciones necesarias. Unamuno debe de haber leído la carta de Machado en este contexto porque le amonesta así: 'Recorra, pues, la virgen selva española, y rasgue su costra y busque debajo de la sobrehoz calicostrada el agua que allí corre, agua del manantial soterráneo.' Un año más tarde, en 1904, en 'Almas de jóvenes', vuelve a comentar otra carta de Machado para desarrollar otros aspectos de su tema intrahistórico y determinista. Allí, como Giner, le insta a auscultar su ser y la realidad para desterrar el alma, para guiar así a sus prójimos: 'Una de las cosas honradas que hay que hacer en España..., donde falta todo cimiento, es desterrar, podar del alma colectiva la esperanza en el genio... y alentar los pasos mesurados y poco rápidos del talento' (III, 723). Y continúa rechazando la idea de un *personalismo* estéril: 'Es la sucesión de genios, la mutua fecundación de sus labores, lo que hace las grandes épocas de un pueblo [...]. Un genio, a la vez que es producto de un grupo de talentos, que le fomentan y maduran, es quien puede reunirlos y multiplicarlos' (III, 726). Por eso fue necesario que escribiera Machado que el 'artista debe amar la vida y

odiar el arte', arte burgués, arte del establecimiento restaurador caduco aún, el arte por el arte que elaboraba Darío por estas fechas. Y cuando le escribe Machado que ve la 'poesía como un yunque de constante actividad espiritual, no como un taller de fórmulas dogmáticas revestidas de imágenes más o menos brillantes' (III, 731) y que hay que 'soñar despierto' vemos que ha decidido emprender la tarea ya concebida dentro de la Institución, en los artículos de Unamuno y en el grupo *Helios*. La poesía, cree (como Giner, Jiménez y Unamuno) es una 'acción' que a la par que se le revelará al poeta, en su propio e íntimo ser, su propio destino, también le revelará el 'espíritu colectivo' que el pueblo humilde ignora. El resultado es que el verdadero poeta por la meditación interna y exterior hallará su propia personalidad, fomentará ideales en otros y le explicará al pueblo su propio destino conforme con el 'alma' o 'espíritu' colectivos. 'Soñado despierto', o como dice en otra parte en 1905, 'ya por observación de cuanto nos rodea, ya por labor introspectiva se marcha poco a poco a conocer la *psicología* de este pueblo, tan profundamente ignorante de sí mismo' llegará a ser 'el poeta de mañana' unamuniano (III, 1.481). Vuelve al mismo tema en 1917 en el prólogo a *Soledades* cuando rechaza la estética de Darío para ensalzar el elemento poético en términos de 'una honda palpitación del espíritu; lo que pone al alma... con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo.' Y aún pensaba, continúa, 'que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos muertos; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales de sentimiento' (III, 1.593). Fue esto, según Machado, su *estética de entonces*, de 1903 y ahora podemos entender lo que significan estas palabras, mezcla de las estéticas simbolistas, las ciencias deterministas y el idealismo finisecular fomentado por Giner, Unamuno y el grupo *Helios*. La 'voz viva' es el espíritu colectivo, intrahistórico, los 'ecos muertos', la historia de las *venerandas tradiciones* caducas de la Restauración. Mirando dentro en su ser hipersensible a la vez que auscultando la realidad puede combinar los dos en una visión y afirmación de núcleo castizo, las 'ideas cordiales... universales.' Para evitar los peligros de 'mirar afuera' o los de 'mirar adentro' que analiza en el prólogo a *Campos de Castilla* (II, 1.593-94), para evitar el acuciante y eterno problema de su autenticidad y sinceridad como poeta, tema destacado en *Soledades* de 1907, propone recrear la psicología o carácter nacional en su propia poesía angustiada ya que piensa que 'la misión del poeta [es] inventar nuevos poemas de lo eterno humano' escritos en romance, y romance no en el sentido tradicional, una confección arcaica reproducida en época moderna, ni poemas emanados de las heroicas gestas, 'sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron' (III, 1.594). Es esto una glosa sobre el célebre tema intrahistórico de Unamuno elaborado en 'La crisis del patriotismo' de 1896: "Es una de las concepciones más erróneas la de estimar como los más legítimos productos históricos las grandes nacionalidades, bajo un rey y una bandera. Debajo de esa historia de sucesos fugaces, historia bullanguera, hay otra profunda historia de hechos permanentes, historia silenciosa, la de los pobres labriegos que un día y otro, sin descanso, se levantan antes que el sol a labrar sus tierras y un día y otro son víctimas de las exacciones autoritarias. Se les saquea el fruto de su trabajo y se les lleva los hijos a matar a quienes ningún daño les han hecho, ni en nada les dificultan su perfeccionamiento. Los cuatro bulliciosos que meten ruido en la historia de los suce-

sos no dejan oír el silencio de la historia de los hechos. Es seguro que si pudiésemos volver a la época de las grandes batallas de los pueblos y vivir en el campo de las conquistas se nos aparecerían éstas muy otras de como nos las muestran los libros. Hay en el Océano islas asentadas sobre una inmensa vegetación de madreporas, que hunden sus raíces en lo profundo de los abismos invisibles. Una tormenta puede devastar la isla, hasta hacerla desaparecer, pero volverá a surgir gracias a su basamento. Así en la vida social se asienta la historia sobre la labor silenciosa y lenta de las oscuras madreporas sociales enterradas en los abismos” (III, 456).

Como ha demostrado Ramsden (págs. 119-122) este tema fue muy común por estos años y repetido por Baroja, Azorín, Salaverría y otros. Todos, como Unamuno, pensaron que ‘hemos atendido más a los sucesos históricos que pasan y se pierden, que a los *hechos* subhistóricos, que permanecen y van estratificándose en profundas capas’ (1898: III, 661-2). Más tarde, según Mairena, ‘hemos de acudir a *nuestro folklore*, o saber vivo en el alma del pueblo, más que a nuestra tradición filosófica que pudiera despistarnos’ (IV, 2047). Según estos escritores —incluso Jiménez— se ha prestado demasiada atención a las ‘glorias castizas’ de la historia mientras que se debe escuchar al pueblo anónimo. Por eso Unamuno le comentó a Machado que prestara atención a ‘todo lo que se dice y charla en cafés, mercados, plazas, ferias y tabernas de lugarejos’, que recorriera ‘la virgen selva española, y [rasgara] su costra y [buscara] debajo de la sobrehoz calicostrada el agua que allí corre’ y que huyera ‘del arte por el arte.’ Hace falta que busque lo humilde, lo anónimo, lo íntimo de las vidas cotidianas del pueblo ordinario. El estudio de Ramsden y un ensayo mío²⁹ han demostrado cómo desarrolló Machado este tema en *Campos de Castilla* y el profundo efecto que hicieron estos temas generacionales sobre la literatura finisecular.

Pero la obsesión con el pueblo y su cultura como encarnación y producto del ‘alma colectiva’ iría a persistir hasta la madurez intelectual de Machado como veremos en los ensayos por los años de la pre-guerra. En *Juan de Mairena, póstumo*, escribió: “Escribir para el pueblo —decía mi maestro— ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho más, claro está, de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas inagotables que no acabamos nunca de conocer” (1937: IV, 2.315-16).

Y, más temprano, en 1913, haciendo alusión a los ‘médicos espirituales’ y los ‘videntes’, escribió: “Pero no basta enviar maestros: es preciso enviar también investigadores del alma campesina, hombres que vayan no sólo a enseñar, sino a aprender” (1913: III, 1.527).

Aquí se ve el efecto simbiótico: el poeta revelando el ‘alma’ al mismo tiempo que él se hace ‘el poeta de mañana.’

En 1936, exactamente como Juan Ramón (ver notas 2 y 4), se enfrentó Machado a la crisis y la explicó en términos del idealismo que hemos examinado. Al leer a ‘Sobre la defensa y la difusión de la cultura y Los milicianos de 1936’, vemos desarrollado el mismo tema entre ‘pueblo’ y ‘espíritu pleno’ en términos de ‘aristocracia’ y ‘democracia’ o ‘popular’. Como Juan Ramón en los ensayos y discursos de estos años, recogidos en *El trabajo gustoso* (México, 1961), y como Azorín y Unamuno (entre muchos) antes, destaca Machado el tema de que ‘lo esencial humano se encuentra con la mayor pureza y el más acusado relieve en el alma popular’ (IV, 2.201).

Y quizás, en el contexto estético de *Helios* y el idealismo krausista de Juan Ramón no fuera pura coincidencia que dedicara Machado su 'La tierra de Alvar-gonzález' al poeta moguereno. Y exactamente como sus contemporáneos finiseculares —y rechazo yo aquí completamente cualquier argumento enfrentista entre supuestos modernistas o noventaiochistas— Machado reaccionó fuertemente en contra de la creciente industrialización en las grandes ciudades y prefirió, como Azorín, Juan Ramón, Unamuno, y otros³⁰ vagar por los pueblos de provincia (Soria, Baeza, Segovia) porque allí se le reveló el 'fondo permanente', el 'alma' del pueblo que le ofrecía la llave a una posible regeneración espiritual. Y cuando escribe en 1919, combinando su odio a la civilización moderna, tan nociva al espíritu, con una referencia mítica, que el progreso moderno no puede restaurar la vida, es decir, una restauración socio-política, vemos que la pauta que ofrece es nada más que la combinación de los elementos que hemos analizado: simbolismo, determinismo, idealismo, un núcleo eterno hecho de y yacente en la realidad y el tiempo. Mediante el mito (recurso siempre ensalzado por Mairena) de Deméter y Demophöon revela Machado que de lo vivo, lo transitorio, lo mortal, se puede hacer algo universal, eterno, inmortal. Empleando el mito en el cual Deméter rescata al hijo de Keleo, Demophöon, de las miserias de la mortalidad y de la vida temporal sugiere Machado que el arte burgués restaurador es otro Demophöon. Y continúa razonando que el idealismo de la juventud española, de los modernistas en el sentido propio de esta palabra, puede hacer un milagro, como lo hizo Deméter; es decir, meter al arte en el fuego, purificarla y destruir todo lo que no es eterno. Dice Machado: 'Sólo lo eterno, lo que nunca dejó de ser, será otra vez revelado, y la fuente homérica volverá a fluir. Deméter, de la hoz de oro, tomará en sus brazos —como el día antiguo al hijo de Keleo— al vástago tardío de la agotada burguesía y, tras criarle a sus pechos, le envolverá otra vez en la llama divina' (1919: III, 1.603-04). Se amonesta y les amonesta a sus 'hermanos' de *Helios* que busquen el 'fondo' artístico homérico, la fuente primordial de nuestra cultura y, así, la de España; busca Machado el alma cultural española.

Pero si se ve a las claras el compuesto idealismo finisecular en *Campos*: el elemento simbolista³¹, el elemento determinista señalado por Ramsden y yo, y el elemento institucionista —intelectual que concibe al artista como 'médico espiritual, vidente, alma grande'³², etc.— es mucho más difícil ver el idealismo expresado en las cartas a Juan Ramón y a Miguel de Unamuno para los años 1903-1905 en *Soledades* y su versión aumentada. Y ahora nos toca considerar brevemente este problema y como se expresó la 'protesta' que comentó en su carta al poeta moguereno en sus versos.

En primer lugar, hace falta destacar de nuevo el modo de ver finisecular frente a su desilusión y sus dudas metafísicas. En varios trabajos míos he sugerido que este grupo supo cambiar la angustia vital en un estado especial de la mente, en una actitud decadente, aún masoquista, donde el dolor se convierte en un modo de ser exquisitamente expresado y vivido. El dolor se hace una postura que desvía la atención más allá del sufrimiento, la convierte en una forma de arte misma. Cito, como ejemplo, a Jiménez:

Es que el alma florece cuando anhela martirios,
cuando amante y rendida se somete al dolor
(‘Inefable’, *Rimas* [1902])

O

¡Sólo el llanto tranquilo de los fúnebres cirios
 inunda mi alma triste de inefable emoción...!
 ¡Sólo en los ojos muertos, sombreados de lirios,
 encuentra compañía mi amargo corazón!
 ('Sombría' [1900?], poema no publicado)

La poesía de *Soledades* se ve menos decadente, menos románticamente explícita, más recogida como lo fue la del propio Juan Ramón para el año 1904. Pero quedan huellas de la experiencia parisina y decadente:

Tú has dicho el secreto
 que en mi alma reza:
 yo odio la alegría
 por odio a la pena.
 (XLI [1901?])

O

Plañir de campanas, lejanas, llorosas,
 suave de rosas aromado aliento...
 (XLIII [1902?])

No obstante, para los dos poetas andaluces, como para su mentor salmantino, el dolor se concibió como algo valioso, algo que sería una 'agitación de espíritus, despertar conciencias.' Así lo comentó Machado en un poema de 1905 dedicado a Unamuno:

¡Quiere enseñar el ceño de la duda,
 antes de que cabalgue, al caballero;
 cual nuevo Hamlet, a mirar desnuda
 cerca del corazón la hoja de acero!

Y, en otro poema publicado en *Electra* (I, 3, 30-III-1901), 'Siempre que sale el alma'..., y, luego en *Soledades*, vemos que también Machado tenía la idea de que desde el elemento negativo de sus dudas se puede crear algo positivo y valioso. Allí sugiere que el hastío de sus sueños, 'agrio hierro', puede cambiarse por la acción forjadora del propio poeta en 'oro'³³. Lo que hace falta, como decía a Unamuno en el poema 'Luz' (*Alma Española*, II, 16, 21-II-1904), es distinguir entre emociones confeccionadas a la manera posromántica, simbolista y decadente ('el histrión, un mimo / de mojigangas huecas') y el verdadero sentir poético que se arraiga en el fondo de su ser, este aspecto que quisieran descubrir y fomentar la gente de la Institución, Unamuno y el grupo *Helios*. Es la cuestión de *sinceridad* que siempre le perturbaba a Machado tanto como a Juan Ramón, Unamuno y demás artistas finiseculares. Pero 'en tu alma de verdad, poeta, / sean puro cristal risas y lágrimas; / sea tu corazón, arca de amores, / vaso florido, sombra perfumada.'

Es éste el *alma*, el poeta que quisieran ser los poetas finiseculares, los verdaderos *modernistas*. No querían encontrar solamente un núcleo personal, lo que llamó Machado en 'Introducción', LXI (1907), 'una verdad divina', un núcleo que pueden nombrar en su poesía por la palabra simbólica, 'una flor que quiere / echar su aroma al viento', sino a la vez, querían auscultar el *misterio*, porque 'sólo el poeta puede / mirar lo que está lejos / dentro del alma.' De la materia de su alma ('su dolor, amor y sentimientos finos' y su visión del mundo en derredor pueden convertirse estos artistas en cruzados evangelistas o mensajeros, ('con veste blanca y pura y fuerte arnés de guerra'), para la redención espiritual individual y colectiva. Al revés: 'El alma que no sueña, / el enemigo espejo, / proyecta nuestra imagen / con un perfil grotesco'. El poeta introspectivo dedicado a crear 'figurillas de exquisita labor', contemplando sólo su ser imaginativo, nunca puede expresar la 'verdad.' El que también exprese 'el fondo' o 'alma' de la humanidad a la par que expresa su propia 'alma' creada por su amor y su trabajo, sí que proyectará una imagen valiosa y verdadera. Así rechaza, en el momento de crearlo, el modernismo en el sentido que tradicionalmente se ha concebido, modernismo estético, torremarfileño, para ofrecer, como lo ofrecieron Unamuno y el 'modernismo' que yo trato de definir y analizar en este ensayo. Y cuando, en este poema, nos dice que 'la nueva miel labramos / con los dolores viejos' (haciendo eco de un poema en la primera *Soledades y Helios*, I, I, vii (1903) y los versos: 'y el solo amado enjambre de mis sueños, / que labra miel al corazón sombrío') vemos que el dolor está convirtiéndose en algo de gran valor, en vitalidad espiritual para 'despertar conciencias, para hacer hombres.' Dirá Mairena más tarde: 'La inseguridad, la incertidumbre, la desconfianza, son acaso nuestras únicas verdades. Hay que aferrarse a ellas... La inseguridad es nuestra madre; nuestra musa es la desconfianza. Si damos en poetas es porque, convencidos de esto, pensamos que hay algo que va con nosotros digno de cantarse' (IV, 2.096).

Pero, al hablar constantemente de su 'hastío' y su *dolor*, también está refiriéndose a algo fuera de su propio 'ser', o 'fondo del alma.' Refiere a otro 'fondo', el 'fondo' de la tradición popular en la cual se crió. Y aquí volvemos de nuevo a la influencia muy difundida del planteamiento evolucionista y determinista frente a la civilización y el problema nacional que se elaboró en los ensayos de Giner, Unamuno y los intelectuales finiseculares. Exactamente como Unamuno había descubierto 'la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, el fondo que se encuentra en la vida intrahistórica, silenciosa y continua' del 'pueblo que nos sustenta a todos' antes que en 'libros y papeles y monumentos y piedras', es decir, el contraste unamuniano entre *intrahistoria* e *historia* en *En torno al casticismo*, yo quisiera sugerir que los poemas de las dos ediciones de *Soledades* y la poesía de su primera época también revelan el mismo contraste. Y no es de sorprender que se hallen las huellas de este idealismo determinista en su obra. Era natural que Machado se hubiera empapado de este clima intelectual. Hijo de Antonio Machado y Álvarez, folklorista y antropólogo, nieto del determinista y científico Machado y Núñez y de la folklorista Cipriana Álvarez de Machado, muy influido por el romancero de su tío-abuelo Agustín Durán, Antonio Machado se crió en una atmósfera propicia para que se formara su cosmovisión dentro de este contexto³⁴. Y no hace falta pasar por alto la intervención en Sevilla en los debates de la época de su adolescencia del profesor salmantino, ni la correspondencia ni

las visitas y contactos entre la familia Machado y Giner de los Ríos. Y ni que decir tiene que encontraron estos pensadores el 'espíritu' o 'alma colectiva' en la poesía popular, producto del pueblo también condicionado causalmente por las fuerzas deterministas.

Escuchemos al padre de Antonio Machado: "¿Queréis conocer la historia de un pueblo? Ved sus romances. ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares".³⁵

Y también a Unamuno: "La honda vida de los pueblos, su vida íntima, antes hay que ir a buscarla en las leyendas que a los cronicones... ¡El mito! El mito es mil veces más verdadero que el personaje histórico, y no pocas, cuando se forma ya aquél en vida de éste, le guía, le domina, le dirige" (1896: VII, 482-83).

Varios críticos, incluso un interesante artículo reciente³⁶, han señalado la influencia de la poesía popular en Machado. Encuentro convincentes los argumentos del profesor Predmore cuando subraya el elemento político y socialista de los ecos del cante hondo y copla popular como 'el drama personal del viajero de Machado y el drama colectivo de su pueblo andaluz'; como muestra que el populatismo y la compromisión corren paralelamente. Sin embargo, quisiera enfocar los poemas de la época temprana en el presente contexto intelectual para subrayar el elemento idealista y espiritualista de la 'protesta' machadiana sin disminuir la fuerza de los argumentos del estudioso norteamericano.

Empiezo con el poema III, publicado en *Renacimiento* en 1907: 'La plaza y los naranjos encendidos'. Sugiere Ribbans que es esta poesía 'una reminiscencia infantil' (pág. 67) de Sevilla. Es posible que el poeta esté recreando una memoria (u olvido) simbolista para rescatar algo esencial del pasado y preservarlo en el poema atemporal. Sin embargo, a la vez, y en el presente contexto, es probable que esta experiencia cotidiana y diaria, tan humilde y anónima, revele para Machado un 'fondo intrahistórico', que el poeta está adivinando debajo del inexorable *fluir temporal*, un sentido de continuidad, sentido expresado por la algazara de sus voces nuevas, acto repetido y repetido a través de los años y, así, espejo al 'fondo eterno'. 'La alegría infantil' es la capa presente debajo de la cual corre la revelación del espíritu colectivo del pueblo. '¡Y algo nuestro de ayer, que todavía / vemos vagar por estas calles!' Esta visión del pueblo humilde nos recuerda una de las evocaciones de Azorín y las *Andanzas* de Unamuno³⁷. Como los dos, amaba Machado (tanto como Mairena) 'las viejas ciudades españolas, cuyas calles desiertas gustaba de recorrer' (IV, 2110). Como Azorín, a Machado también le interesaba la gente humilde, marginada, de ilusiones fracasadas. Los hombres que encontró Azorín en *La ruta de don Quijote* (1905), los encontró Machado en la forma de los mendigos (XXXI y XXXVIII) y otra gente humilde y anónima en sus poesías. Y no hace falta pasar por alto lo que ya había escrito Antonio Machado y Alvarez en su *Colección de cantes flamencos* (Sevilla, 1881): "Los niños conservan inconscientemente en sus juegos el recuerdo de lo que fue, y poniendo su memoria y su poderoso instinto de imitación al servicio de estas aparentes bagatelas, perpetúan los testimonios de monumentos realmente primitivos en la humanidad, mediante los cuales el historiador y el prehistórico enriquecen su ciencia. La poesía infantil... es, bajo este concepto, interesantísima" (Pág. 14.)

Si bien da énfasis al aspecto antropológico, también se ve el elemento intrahistórico tanto como las estructuras mentales simbolistas que comentamos en

este análisis. Y el elemento intrahistórico unamuniano se ve a las claras en lo que escribió el hijo en un párrafo, quizás evocando Segovia, en *Los complementarios*, con muchos paralelos entre los ensayos de Azorín y las *Andanzas* de Unamuno: “En estas viejas ciudades de Castilla, abrumadas por la tradición, con una catedral gótica y veinte iglesias románicas, donde apenas encontraréis un rincón sin leyenda ni una casa sin escudo, lo bello es siempre y no obstante —; ¡oh, poetas, hermanos míos!— lo vivo actual, lo que no está escrito ni ha de escribirse nunca en piedra: desde los niños que juegan en las calles —niños del pueblo, dos veces infantiles— y las golondrinas que vuelan en torno de las torres, hasta las hierbas de las plazas y los musgos de los tejados.”

El poema II expresa también, quizá con un acento marcado krausista, el mismo tema. Llevó el título de ‘Romance’ en su versión primera (*Renacimiento*, I, 1907), señalando así el elemento tradicional y popular. Allí contrasta, por medio del prisma de su propia melancolía, la mala gente, que no saben vivir plenamente en el sentido elaborado por Giner y la Institución, y el pueblo anónimo que son la encarnación temporal del espíritu colectivo eterno. Como decía Maeztu en 1898, ‘rascando un poco la agrietada superficie social, se encuentra siempre el pueblo sano y fuerte, fecundo y vigoroso.’³⁸ Según Ramsden, fue un tema generacional. Y es esta gente que ensalza Machado: ‘Son buenas gentes que viven, / laboran, pasan y sueñan, / y en un día como tantos / descansan bajo la tierra’. Y en el poema XIX hace un contraste entre sus afinidades artísticas parisinas y una aguadora. El afán artístico se ve reflejado en la pantalla de un jardín finisecular y versallesco; es un jardín simbólico, un paisaje del alma ya que no es ‘el agua [que] sueña’, es el poeta. La segunda, ‘la linda doncella / que el cántaro llenas / de agua transparente’ (en contraste con ‘la fuente verdínosa... el agua muda’ del jardín simbólico, la mente del poeta), se comporta con suma naturalidad. Machado se revela implícitamente pensativo, ensimismado, aun narcisista; ella, por contraste, vive humilde, despreocupada, plenamente:

Tú, al verme, no llevas
a los negros bucles
de tu cabellera,
distraídamente,
la mano morena,
ni, luego, en el limpio
cristal te contemplas...

Tú miras al aire
de la tarde bella,
mientras de agua clara
el cántaro llenas.

La doncella sabe vivir en pleno contacto con la naturaleza, con la realidad, lo que —como afirmó en varias cartas por los años 1903-1905— también lo quería hacer Machado. Este ideal, más bien krausista, de vivir plenamente, también lo enseñó el padre de Antonio Machado: “El pueblo es la tierra sobre la cual crece la planta..., el animal..., el llamado *homo sapiens*... y el verdadero *hombre*, ser

hoy en formación, que redimiendo a aquellos en lo posible, va arrancando a la Naturaleza esos secretos, sólo a los sabios confiados, únicos que pueden romper las innumerables cadenas que hoy nos esclavizan.”³⁹

También podemos señalar otra influencia intelectual obrando sobre las concepciones machadianas, especialmente más tarde en sus ensayos sobre educación y cultura y en su constante actividad —en Soria, Baeza y Segovia— para fomentar el desarrollo espiritual y cultural de sus prójimos. Hace falta leer a Unamuno comentando los orígenes de la poesía popular. Para Unamuno la copla popular es una síntesis de una colectividad expresada en un órgano individual, ‘el poeta’: “Es el individuo más pueblo, el que mejor resume el espíritu de las muchedumbres, el que hace en sí pensamiento individual y concreto los vagos anhelos sociales, el que satisface a la materia poética popular, que, como toda materia, apetece forma. Es el hombre que por recoger en sí más el alma popular más personal aparece, el pueblo hecho hombre para encarnar sus imaginaciones poéticas. Los grandes genios de la literatura han informado materia poética difusa en la tradición del pueblo.” (1896: VII, 481)

Y formuló Machado este tema paradójico de esta forma: ‘existe un hombre del pueblo, un hombre elemental y fundamental’, que está cerca ‘del hombre universal y eterno’ y que no se confunde con las ‘masas humanas’ (1937: IV, 2.273). Por los mismos años veremos a Juan Ramón Jiménez afirmando el mismo tema del artista como redentor porque está más cerca del pueblo y, así, puede redimir al mismo tiempo su propio ser y la colectividad⁴⁰. Al evocar la persona de la doncella también vemos un acto auto-crítico, tema que también comenta en su reseña de *Arias tristes*: ‘Se nos ha llamado egoístas y soñolientos. Sobre esto he meditado mucho y siempre me he dicho: si tuvieran razón... debiéramos confesarlo y corregirnos’ (III, 1.470). Este poema rechaza ‘las confectiones’ y ‘figurillas’ como expresión de su ‘alma’ para imitar al ‘alma’ de la ‘linda doncella’, alma ‘plena’ gineriana y parte del ‘alma popular’ unamuniana. Son estos dos aspectos que discute Machado en el poema XXVII de 1902 cuando contrasta la vida decadente-simbolista en la cual vive arrinconado el poeta (como *voyeur* mientras experimenta ‘la penumbra de un sueño en nuestro vaso’, saboreando sus obsesiones introspectivas) y un sentido opuesto y repentino de que le queda, más adentro, un algo que le acuerda que existe una realidad (o muerte) —‘la carne es tierra’—, un ‘fondo’ en el cual está arraigado él mismo y que también está arraigado en la tierra. Y, dentro de casi todos estos poemas, como han señalado Carvalho-Neto y Urbano, encontraremos eco tras eco de los cantos populares. Así que podemos trazar una línea directa desde la Sevilla intelectual de su juventud, por la Institución madrileña y el círculo artístico de *Helios* hasta el momento de la guerra civil cuando ensalza la cultura y poesía populares y al pueblo joven.

Y desde estas fechas de 1900-1905 en adelante hasta los años de la guerra de 1934-1936, podemos trazar la continuación de las preocupaciones que vamos comentando. *Juan de Mairena* vuelve siempre sobre este tema para contrastar el planteamiento histórico y burgués expresado en ‘el andaluz de pandeleta, del andaluz mueble, jactancioso, hiperbolizante y amigo de lo que brilla y de lo que truena’ (haciendo eco de lo que decía Jiménez en 1901⁴¹), con el arte que habían desarrollado los intelectuales. También se enfrentan estas senten-

cias en contra del arte por el arte, la cultivación del arte en sí. ‘Preciosismo y casticismo frente al saber popular y el deber primordial de poner en la materia que labréis el doble cuño de nuestra inteligencia y de nuestro corazón’: “Huid del preciosismo literario, que es el mayor enemigo de la originalidad. Pensad que escribís en lengua madura, repleta de *folklore*, de saber popular, y que ese fue el barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos. No olvidéis, sin embargo, que el preciosismo que persigue una originalidad frívola y de pura costra, pudiera tener razón contra vosotros cuando no cumplís el deber primordial de poner en la materia que labráis el doble cuño de vuestra inteligencia y de vuestro corazón. Y tendrá más razón todavía si os zambullís en la barbarie casticista, que pretende hacer algo por la mera renuncia a la cultura universal.” (1934: IV, 1.949)

En este eco de lo que avisaba Unamuno en *Vida y arte* de 1903 (‘rasgue su costra’ con ‘de pura costra’) vemos cómo la idea se arraigó a través de tres décadas de intenso idealismo. Durante la época de 1900-1905 que vamos comentando, y antes en Sevilla, sabemos de la biografía de Pérez Ferrero⁴² que estudió Machado el cante y que era asiduo a los cafés flamencos de Madrid. Así que cuando Mairena aconsejó a sus alumnos que cuidaran ‘vuestro *folklore* y ahondad en él cuanto podáis’ (IV, 1954) y ensalzó la literatura rusa porque también expresaba el espíritu colectivo del pueblo, cuando contrastó las confecciones populares del arte burgués con la honda penetración debajo de las capas históricas en busca del manantial del alma de su país, vemos a las claras que todavía por los años 1930-1938 el pensamiento machadiano estaba condicionado por las pautas intelectuales unamunianas y ginerianas: “Mairena tenía una idea del *folklore* que no era la de los folkloristas de nuestros días. Para él no era el folklore un estudio de las reminiscencias de viejas culturas, de elementos muertos que arrastra inconscientemente el alma del pueblo en su lengua, en sus prácticas, en sus costumbres, etc. Mairena vivía en una gran población andaluza, compuesta de una burguesía algo beocia, de una aristocracia demasiado rural y de un pueblo inteligente, fino, sensible, de artesanos que saben su oficio y para quienes el hacer bien las cosas es, como para el artista, mucho más importante que el hacerlas. Cuando alguien se lamentaba del poco arraigo y escaso ambiente que tenía allí la Universidad, Mairena, que había estudiado en ella y le guardaba respeto y cariño, solía decir: “Mucho me temo que la causa de eso sea más profunda de lo que se cree. Es muy posible que, entre nosotros, el saber universitario no pueda competir con el *folklore*, con el saber popular. El pueblo sabe más y, sobre todo, mejor que nosotros. El hombre que sabe hacer algo de un modo perfecto —un zapato, un sombrero, una guitarra, un ladrillo— no es nunca un trabajador inconsciente que ajusta su labor a viejas fórmulas y recetas, sino un artista, que pone toda su alma en cada momento de su trabajo. A este hombre no es fácil engañarle con cosas mal sabidas o hechas a desgana.” Pensaba Mairena que el *folklore* era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar bien a las clases adineradas.” (IV: 1954)

Así vemos que el ‘vidente’ unamuniano poco a poco iría a ser sólo un instrumento para expresar el fondo intrahistórico del pueblo, el verdadero guía del destino de una nación. También escuchamos los ecos de la idea de Giner de que el trabajo inconsciente del artista o menesteroso pueda ‘hacer hombres plenos’.

Es el mismo fenómeno que llamaría Juan Ramón por los mismos años, ‘el trabajo gustoso’⁴³. Una relectura cuidadosa de afirmaciones de este tipo nos revelará el verdadero sentido de las sentencias mairenianas y cuán hondamente estaba inmerso Antonio Machado en la intelectualidad finisecular, mejor ‘modernista’.

Es esto el idealismo de *Helios*, de la generación finisecular. Es esto lo que emprendió Machado en su arte poética, es esto también lo que anhelaron hacer sus mentores y sus amigos, los intelectuales del fin de siglo. Así podemos ver a Machado en un contexto finisecular, ‘modernista’; así también podemos admirar cómo salió por un camino idealista para hacer de los demás y de sí mismo ‘hombres’ o ‘genios’, ‘poetas de mañana’, según las concepciones de sus dos grandes maestros, Giner y Unamuno. Así también tenemos que volver a leer *Soledades* para reconocer que representa sólo el primer paso en una vida dedicada a sus prójimos, paso que llegará a su culminación en la defensa de la República democrática hasta su muerte que conmemoramos en febrero de 1989.

NOTAS

1. G. W. RIBBANS: "Unamuno and Antonio Machado"; en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, 1957, p. 19. Ver también su edición, prólogo y notas de *Soledades, galerías y otros poemas*; Barcelona: Labor, 1975.
2. "Modernismo frente a noventaiocho: The Case of Juan Ramón Jiménez (1899-1909); en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Puerto Rico: Universidad de Mayagüez, 1981, pp. 119-141: "Myths Ancient and Modern: Modernismo frente a noventa y ocho"; en *Essays in Honour of Robert Brian Tate from his Colleagues and Pupils* (ed. R. A. Cardwell), Universidad de Nottingham, 1984, pp. 329-50; "Antonio Machado: ¿modernista, noventa y ochista o poeta finisecular?"; en *Insula*, 506-507, 1989, pp. 16-18, etc.
3. Ver mi introducción a Manuel Machado, *Antología*, Servicios de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1989.
4. Ver mi *Juan Ramón Jiménez: The Modernist Apprenticeship (1895-1900)*; Berlín: Colloquium Verlag, 1977: "Juan Ramón Jiménez, ¿noventa y ochista?"; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 376-78, 1981, pp. 336-355, y "The Universal Andalusian", "The Zealous Andalusian" and "The Andalusian Elegy"; en *Studies in Twentieth Century Literature*, VII, 1983, pp. 201-224 y mi introducción a *Platero y yo*; Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
5. Citado en P. O'RIORDAN: 'Helios', revista del modernismo"; en *Abaco*, 4, 1970, p. 81.
6. AZORIN: "D. Julián Sanz del Río"; en *Dicho y hecho*; Madrid: 1957, pp. 109-110. en adelante citaré por las *Obras Completas*; Madrid: Aguilar, 1959-61, por tomo y página. Ver también M. DE UNAMUNO: "Pocos movimientos espirituales han sido más fecundos y beneficiosos en España que el que provocó y fomentó aquel bienhadado krausismo" (1903); en *Obras Completas*; Madrid: Afrosio Aguado, 1958, III, p. 592. Siempre se cita de esta edición por tomo y página.
7. "Don Francisco Giner de los Ríos" (1915) y "A don Francisco Giner de los Ríos", poema de 1915, en *Poesía y prosa* (edición crítica de O. Macrí); Madrid: Clásicos Castellanos, 1988, III, 1.575-77 y II, 587-88. Siempre se cita de esta edición por tomo y página.
8. Se encuentran comentarios semejantes en el estudio de J. PIJOAN: *Mi don Francisco Giner (1906-1910)*; Madrid: Espasa-Calpe, 1932.
9. F. GINER DE LOS RÍOS: *Ensayos* (edición de J. López-Morillas); Madrid: Alianza Editorial, 1969, p. 116. Cito de esta edición por E. También cito de las *Obras Completas*; Madrid: 1916-1936 por tomo y página.
10. J. SANZ DEL RÍO: "Discursos pronunciados en la Universidad Central... en la solemne inauguración del año académico de 1857 a 1858"; en *Ideal de la humanidad para la vida* (2.ª ed.); Madrid: 1871, pp. 344-345.
11. Citado en Pijoán, *op. cit.*, p. 23.
12. Para un estudio panorámico ver M.ª Dolores GOMEZ MOLLEDA: *Los reformadores de la España contemporánea*; Madrid: 1966 y *Unamuno "agitador de espíritus" y Giner de los Ríos*; Universidad de Salamanca, 1976.
13. E. BARK: *El modernismo*; Madrid, 1901, pp. 78.
14. Esta afirmación del artículo "De regeneración. En lo justo" de 1898 llegará a ser mesiánico para el año de 1903 cuando escribía confidencialmente a Pedro de Múgica el día 2 de diciembre "Desde hace algún tiempo, desde que pasé cierta honda crisis de conciencia, se va afirmando en mí una profundísima persuasión de que soy instrumento en manos de Dios para contribuir a la renovación espiritual de España", citado en *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno*; Santiago de Chile: Editorial Rodas, 1965, p. 207.
15. En *Libros de prosa*; Madrid: Aguilar, 1969, pp. 214-220. Siempre cito por *LPr*.
16. "Apuntes"; en *Madrid Cómico*: Año XII, núms. 24, 14-VI-1902.
17. Ver D. F. FOGELQUIST: *The Literary Collaboration and the Personal Correspondence of Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez*; Florida: Coral Gables, 1956, p. 13.
18. Ver G. PALAU DE NEMES: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*; Madrid: 1957, p. 92.
19. Viriato DIAZ-PEREZ: "Teosofía y ocultismo"; en *Helios*; XII, 1904, pp. 73-74. Ver también a otro colaborador de *Helios*, M. Díaz-Rodríguez, quien afirmó que es únicamente el poeta que puede adivinar la esencia dentro de las cosas: "En realidad, no es el médico..., el sabio, sino el poeta o el artista quien sabe el alma de las cosas. Cuanto más alto el poeta o el artista, es tanto mayor la fuerza de adivinación con que él penetra el alma de los seres y aún el alma de las cosas

- en apariencia inanimadas”, *Camino de perfección y otros ensayos*; París: 1910, p. 138. Aquí se nota el énfasis sobre la hipersensibilidad del poeta ensalzado en los ensayos de Jiménez y Darío. Azorín tanto como el propio Machado ensalzaban la “delicadeza” y el “alma” de Juan Ramón en sus sendas reseñas de *Arias tristes* en *Renacimiento* y *El País*.
20. AZORÍN: *Alma Española*, 9, 24-I-1904, p. 12.
 21. Según Luis Aristaquain, la gente de la Institución no supo enfrentarse al problema de España con soluciones concretas, ya que sus perspectivas adolecían siempre de idealismo: “El krausista, preocupado de la reforma del hombre y de las instituciones políticas y sociales, nunca se interesó primordialmente por el gran problema de España: por la reforma de nuestra economía, por la revolución industrial y agrícola del “país”, *Pensamiento español contemporáneo*; Buenos Aires: Losada, 1963, p. 38. Vemos la misma ascendencia de la cuestión ética e idealista sobre la reforma concreta en una afirmación de Unamuno del 28 de mayo de 1893 en otra carta a Múgica donde ofrece una definición extraordinaria del socialismo de aquel entonces: “El socialismo es ante todo una gran reforma moral y religiosa, más que económica, es todo un nuevo ideal sustituido al de los pacíficos y dañinos burgueses, ocupados en futilidades y entretenimientos de ociosos”, *Cartas inéditas*, p. 178.
 22. Ver, entre varios, el estudio de J. M.^a AGUIRRE: *Antonio Machado, poeta simbolista*; Madrid: Taurus, 1973, y varios míos: “Cómo se escribe un poema simbolista: el caso de Antonio Machado”; en *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*; Excma. Diputación Provincial: Córdoba, 1987, 321-26; “Symbolist Solipcism: Musing on Mirrors and Myths”; en *Language and Literature: Theory and Practice A Tribute to Walter Grauberg*; Universidad de Nottingham, 1989, pp. 84-100. En cuanto a lo que la crisis metafísica se refiere, ver mi “Darío and El arte puro: The Enigma of Life and the Beguilement of Art”; en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVII, 1970, pp. 37-51, y “Los ‘borradores silvestres’ cimientos de la obra definitiva de Juan Ramón Jiménez” (ed. A. Albornoz); en *Juan Ramón Jiménez*; Madrid: Taurus, 1981, pp. 85-94. Ver también D. L. SHAW: “Modernismo: A Contribution to the Debate”; en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIV, 1967, pp. 195-202 y *La generación del 98*; Madrid: Cátedra, 1977, y H. RAMSDEN: “The Spanish ‘Generation of 1898’”; en *Bulletin of the John Rylands Library*; Manchester, 57, I, 1974-1975, pp. 167-95.
 23. Ver nota 4 y “Juan Ramón, Ortega y los intelectuales”; en *Hispanic Review*, 53, 1985, pp. 329-59.
 24. Ver mi “Beyond the Mirror and the Lamp: Symbolist Frames and Spaces”; en *Romance Quarterly*, 36, 1989, pp. 267-282.
 25. AZORÍN: *Alma Española*, 9, 3-I-1904, p. 4.
 26. G. MARTINEZ SIERRA: *Alma Española*, 9, 3-II-1904, p. 4.
 27. M. DE UNAMUNO: “Miguel de Unamuno: Vida y arte”; en *Helios*, I, II, núm. VIII, 1903, pp. 46-50, reproducido por G. W. RIBBANS en “Unamuno y Antonio Machado”; en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, 1957, pp. 10-13.
 28. H. RAMSDEN: *The 1898 Movement in Spain*; Manchester University Press, 1974.
 29. RAMSDEN: *The 1898 Movement* y el estudio mío “Myths Ancien and Modern...”, citado en la nota 2.
 30. Ver RAMSDEN: *The 1898 Movement*, L. LITVAK: *Transformación industrial en la literatura española, 1895-1905*, Madrid, 1976.
 31. Ver mi artículo en *Insula*, citado en la nota 2.
 32. Para los años 1912 y 1913 vemos que Machado se sintió en estado de crisis frente al problema de España. Como decía a Jiménez en 1912, “a veces me apasiona el problema de nuestra patria y quisiera... Pero no se puede hacer nada inmediato y directo”. Confesó sus dudas profundas en la misma carta, como las confiesan los puntos suspensivos y reveló que estuvo a punto de pegarse un tiro al perder a su mujer, pero el éxito de *Campos* le salvó. Y aquí vemos el elemento minoritario y mesiánico: “El éxito de mi libro me salvó, y no por vanidad ¡bien lo sabe Dios!, sino porque pensé, que si había en mí una fuerza útil no tenía derecho a aniquilarla. Hoy quiero trabajar humildemente, es cierto, pero con eficacia, con verdad. Hay que defender a la España que surge” (III, 1.519). También, en 1913, en una nota autobiográfica para una proyectada antología de Azorín, escribe: “Pero creo que se debe luchar por el porvenir y crear una fe que no tenemos” frente a “la falta de virilidad espiritual”, citado en Ribbans, *op. cit.*, p. 270. Aunque le falta el egocentrismo unamuniano tenemos que aceptar que compartieron la misma fe mesiánica.
 33. Reproducido en Ribbans, p. 234.

34. Para un estudio más amplio, ver P. de CARVALHO-NETO: *La influencia del folklore en Antonio Machado*; Madrid: Ediciones Demófilo, 1975; M. URBANO: *El cante jondo en Antonio Machado*; Córdoba: Ediciones Demófilo, 1982, y Antonio MACHADO Y NUÑEZ: *Páginas escogidas* (estudio preliminar de E. Aguilar, selección de J. Corriente), Servicios de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1989.
35. Antonio MACHADO Y ALVAREZ: "Introducción al estudio de las canciones populares"; en *Estudio sobre literatura popular*; I, Madrid, 1884, p. 6.
36. Ver nota 34 y M. P. PREDMORE: "La herencia andaluza en las *Soledades* de Antonio Machado"; en *Insula*, 506-507, 1989, pp. 61-64.
37. Ver la introducción de H. Ramsden a Azorín: *La ruta de don Quijote*; Manchester University Press, 1966, y mi "Modernismo frente a noventaiocho: El caso de las *Andanzas* de Unamuno"; en *Anales de la literatura española*; Alicante, 8, 1989.
38. R. DE MAEZTU: *Obras*; Madrid: Rialp, 1967, II, p. 126.
39. A. MACHADO Y ALVAREZ: "Cuentos populares españoles"; en *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*; I, Madrid: Fernando Fe, 1984, pp. X-XI.
40. Ver mis artículos sobre Jiménez y el 98 y Jiménez y Ortega citados en las notas 2, 4 y 23.
41. Ver la correspondencia entre Juan Ramón y José Sánchez Rodríguez reproducido en A. SANCHEZ TRIGUEROS: *Cartas de Juan Ramón Jiménez al poeta malagueño José Sánchez Rodríguez*; Granada, 1984 y mi comentario sobre el tema en "Sobre la discriminación de los modernismos y el supuesto liderazgo de Rubén Darío", de próxima aparición en las *Actas del Congreso Internacional sobre Rubén Darío y el Modernismo*, Granada, y mi estudio sobre Manuel Machado citado en la nota 3.
42. M. PEREZ FERRERO: *Vida de Antonio Machado y Manuel*; Madrid, 1947.
43. Ver *El trabajo gustoso (Conferencias)*, México, 1961, y mi artículo sobre Jiménez y el 98, citado en la nota 4.