La luz de sus pensamientos

«Por mucho que un hombre valga, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre.» Así hablaba Juan de Mairena, formulando en palabras lo que su creador Antonio Machado practicaba en el dulce y doloroso ejercicio de vivir. Pocas veces al tener un libro entre las manos se cumplirán mejor los deseos de Walt Whitman: en nuestros dedos no descansan unas hojas, sino que tiembla un hombre. Estos poemas a los que intento acercarme son los poemas de un hombre. Para serlo no necesitó gritos ni charangas, le bastó el caminar como lo vio Rubén, en silencio y con la mirada profunda, convirtiendo en luz la propia bondad íntima. Y es que aquel hombre que caminaba en sueños, iba «siempre buscando a Dios entre la niebla». Un día calle del Cisne abajo, en Madrid, se cruzó con él Rafael Alberti; lo encontró desasido, desnuda el alma, como una tristeza que caminara.

> (Tristeza de árbol alto y escueto, con voz de aire pasado por la sombra. Y con la naturalidad, con la llaneza propia de lo verdadero, de lo que no ha brotado en la tierra para el engaño, hizo sonar sus hojas melancólicas en sus poemas[1].)

Y este hombre pasó doloridamente por la vida dejándonos unas cuantas palabras verdaderas. Son sus versos,

---

[1] *Imagen primera de....* pág. 46. Buenos Aires, 1945.

desasidos y desnudos, como una tristeza que caminara. Pero, también, nos dejó en ellos fe y esperanza. No serían si no palabras de un hombre bueno. Su retórica es muy pobre. Los recursos de que se vale, apenas si nos permiten un mínimo asidero. Y, sin embargo, rara vez en nuestra poesía se habrá encontrado un testimonio más sincero y auténtico. Porque rara vez las palabras han significado más directamente aquello que querían significar. Las palabras en carne viva, sin lienzos que la puedan ocultar.

(Y no es verdad, dolor, yo te conozco,
tú eres nostalgia de la vida buena
y soledad de corazón sombrío,
de barco sin naufragio y sin estrella[2].)

[2] Cfr. las siguientes obras de conjunto: S. Serrano Poncela, *Antonio Machado, su mundo y su obra*. Buenos Aires, 1954; Ramón de Zubiría, *La poesía de Antonio Machado*. Madrid, 1959; Alberto Gil Novales, *Antonio Machado*. Barcelona, 1966; Manuel Tuñón de Lara, *Antonio Machado, poeta del pueblo*. Barcelona, 1967; A. Sánchez Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas, el sentimiento y la expresión*. Barcelona, 1967; Roberto Paoli, *Machado*. Florencia, 1971. Añádase como imprescindible, Oreste Macrì, *Poesie di Antonio Machado*. Milán, 3.ª ed., 1969.

SOLEDADES. GALERÍAS

La publicación de *Soledades* presenta un pequeño problema bibliográfico: salidas en 1902, llevan pie de imprenta de 1903. En 1904, se reimprimen, y en 1907 adquieren su forma plena: *Soledades. Galerías. Otros poemas*, título que se cambiará ligeramente en la edición de 1919: *Soledades, Galerías y otros poemas*. Cierto que estas menudencias no tienen mayor valor y me refiero a ellas para conocer la trayectoria externa de la obra que inicia el quehacer de uno de nuestros más grandes poetas. Los sesenta primeros poemas constituyen el núcleo original; poesías escritas –casi todas– entre 1898 y 1900, que se ampliaron en la edición de 1907 con otros 31 textos que constituyen las *Galerías* y aún quedan esos *otros poemas*, con los que se alcanza el número 96 de las *Obras completas*. Pero todo no acaba aquí: hubo poemas que se olvidaron en estas primeras ediciones y otros no recogidos en libro, que han sido encontrados por Dámaso Alonso[1]. Es ésta una historia para que todo quede puntualmente en orden. El conjunto nos enfrenta con una sorprendente realidad.

Esa sorprendente realidad es el sentido que el libro tiene en el panorama poético en el que se incrusta.

---

[1] *Poesías olvidadas de Antonio Machado*, apud *Poetas españoles contemporáneos*, págs. 103-159. Madrid, 1952. Véase también, del mismo crítico, *Cuatro poetas españoles*, págs. 139-143. Madrid, 1962; Rafael Ferreres, *Prólogo* a su edición del libro. Madrid, 1967.

Rubén Darío había publicado *Azul...* en 1888 y 1890, las *Prosas profanas* en 1896 y 1901, los *Cantos de vida y esperanza* en 1905. Preludiándolo o a su zaga iban unos cuantos nombres españoles: Manuel Reina[2], Salvador Rueda[3], Villaespesa[4], Marquina[5]. Esta era la veta innovadora con la que Machado se encuentra. La otra, la que iba repitiendo mejor o peor las enseñanzas de Campoamor o Núñez de Arce, poco podía contar. Machado fue atraído por los halagos del modernismo[6], aunque pronto supo liberarse de tutelas. Ahí quedaba su hermano Manuel con libros capitales en el quehacer del modernismo español: *Alma* (1900), *Caprichos* (1905), *La fiesta nacional* (1906), *Alma, museo. Los cantares* (1907).

Decir que Antonio no es poeta modernista no es decir gran cosa, pues también podría defenderse lo contrario. A mi modo de ver, hay algo diferente de escribir poemas en un sentido u otro: es el talante de la inclinación, la voluntad de ser. Y Antonio Machado no quiso ser modernista por más que se puedan rastrear, y encontrar, en él influencias de la escuela. Seleccionó sus poemas y, en lo que acertamos a saber, eliminó los que denunciaban más claramente tal filiación: *Desde la boca de un dragón caía, Me dijo el agua clara que reía, Caminé hacia la tarde de verano, Era una tarde de un jardín umbrío*, etcétera. Después, el repudio sería explícito:

---

[2] *Andantes y alegros* (1877), *Cromos y acuarelas* (1878), *La canción de las estrellas* (1895), *Poemas paganos* (1896), *Rayo de sol* (1897) y, póstumos ya, los *Robles de la selva sagrada* (1906). Rubén, el Rubén juvenil (1884), había dedicado un amplio poema al escritor de Puente Genil.

[3] *Noventa estrofas* (1883), *Poema nacional* (1885), *Sinfonía del año* (1888), *La corrida de toros* (1889), *Estrellas errantes* (1889), *Himno a la carne* (1890), *Aires españoles* (1890), *Cantos a la vendimia* (1891), *En tropel* (1892), *Fornos* (1896), *Camafeos* (1897), etc.

[4] *Intimidades* y *Flores de almendro* (1898), *Luchas y confidencias* (1899), *La copa del rey de Thule* (1900), *La musa enferma* (1901), *El alto de los bohemios* (1902), *Rapsodias* (1905).

[5] Sus *Odas* son de 1900, *Las vendimias* de 1901, *Églogas* de 1902, *Elegías* de 1905.

[6] Cfr. Hans Jeschke, *La generación del noventa y ocho*, págs. 106-137. Madrid, 1954; Ricardo Gullón, *Simbolismo en la poesía de Antonio Machado* («Clavileño», núm. 22, págs. 44-50, 1953); Ramón de Zubiría, *La poesía de Antonio Machado*, págs. 10-16. Madrid, 1959.

> «Adoro la hermosura, y en la moderna estética
> corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
> mas no amo los afeites de la actual cosmética,
> ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar»[7]

Las *Soledades*, ampliadas con las *Galerías*, eran unos poemas a contrapelo. Rompían con una tradición vieja, pero no se acompasaban con lo que la moderna poesía postulaba. Si acaso eran un salto atrás, la búsqueda, el descubrimiento de lo que Bécquer significaba. Tal vez haya que explicar esto fuera de lo que habitualmente solemos entender; al menos no quisiera ni simplificar, ni repetir. El libro de Machado es un libro teñido de melancolía, con ello estamos descubriendo esa veta de romanticismo que nunca habrá de abandonar. No es necesario sacar a luz su biografía posterior.

Antes de la muerte de Leonor sus versos manaban transidos de tristeza y melancolía. Muerta la esposa, un velo sutil cubre la circunstancia personal para dejar traslucir —tan sólo— ese talante de su espíritu. Las palabras siempre empañan una voz que se manifiesta ensordinada y el episodio humano, por desgarrador que en sí sea, no rebasa la vibración del susurro o del rezo musitado. En los apuntes de *Los complementarios* dejó unas notas que bien valen en este momento:

> Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era exactamente mi

---

[7] En el prólogo a *Soledades* (1917), dice:

> «Por aquellos años [1899-1903], Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*. Pero yo pretendí [...] 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, al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento.»

> parecer de hace veinte años[8]. En mi composición *Los cantos de los niños*, escrita el año 98 (publicada en 1909 = *Soledades*), se proclama el derecho de la lírica a *contar* la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico»[9].

Esta voz ensordinada afecta a los sentimientos y a la expresión. Es una continuidad de aquel desgarro sin estridencias al que llamamos Bécquer, que tanto había de condicionar el quehacer, y la visión, de Antonio Machado[10]. Es, sí, un «arrastre romántico» que purificado de anécdotas llega a nuestro poeta, como otros arrastres románticos llegaron a los modernistas[11], o recalaron en Verlaine[12]. Y he aquí que el rastreo ha venido a mostrar la convergencia de varios de esos caminos, pero Machado *no quiso ser confundido* —lo hemos visto— con los corifeos de Rubén, no quiso que lo contaran verleniano (si es que para él no eran dos cosas bastante parecidas) y, por el contrario, Bécquer estaba vivo en las glosas de Juan de Mairena, como vivo seguía en la creación de don Antonio:

> «La poesía de Bécquer [...], tan clara y transparente, donde todo parece escrito para ser entendido, tiene su encanto, sin embargo, al margen de la lógica. Es palabra en el tiempo, el tiempo psíquico irreversible, en el cual nada se infiere ni se deduce [...]. Recordemos hoy a Gustavo Adolfo,

---

[8] Por la cronología de otras notas fechadas, ésta debe ser de 1920. Hace, pues, referencia a los comienzos del siglo XX.

[9] *Los complementarios*, pág. 69, ed. Domingo Ynduráin. Madrid, 1971. Cfr. Ricardo Gullón, *Las galerías secretas de Antonio Machado*. Madrid, 1958.

[10] Vid., por ejemplo, Rafael Lapesa, *Bécquer, Rosalía y Machado* («Ínsula», págs. 100-101, 1954); Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, págs. 146-153. Madrid, 1956; Marta Rodríguez, *El intimismo en Antonio Machado*, págs. 47-57. Madrid, 1971, y mi trabajo inédito *La teoría poética de «Los complementarios»*.

[11] Pedro Salinas, *El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus*, pág. 273. Homenaje a Martinenche. París [1940].

[12] Geoffrey Ribbans, *La poesía de Antonio Machado antes de llegar a Soria*, págs. 13-14. Soria, 1962.

el de las rimas pobres, la asonancia indefinida y los cuatro verbos por cada adjetivo definidor. Alguien ha dicho, con indudable acierto: «Bécquer, un acordeón tocado por un ángel». Conforme: el ángel de la verdadera poesía[13].

Estos presupuestos: claridad, pero no sencillez, poesía en un tiempo irreversible, pobreza retórica, sí, y, añadimos, intimismo más allá de las anécdotas, es lo que Antonio Machado nos entrega en su primer libro, lo que seguía vivo cuando se desdobla en otros poetas y en sofistas retóricos. Es el nacimiento de su poesía de siempre[14] con unción becqueriana, en el espíritu y en la forma. De momento pensemos en aquél. Va resultando trivial hablar del romanticismo del poeta; no reincidamos. Quiero, sin embargo, encontrar una palabra-clave para entender de una vez lo que de otro modo nos llevaría demasiados comentarios. Esa palabra sobre la que gira el mundo lírico del primer Machado es *tarde*. Alguna vez se había entrevisto cuánto puede significar[15],

---

[13] *Juan de Mairena*, pág. 204, Colección Austral, núm. 1530. Espasa-Calpe, Madrid, 1973. He aquí un bello testimonio de devoción:

«Conocí en Soria (1908) a un señor Noya, que fue el segundo marido de la madre de la mujer de Bécquer. Este señor Noya me regaló, como presente de bodas, dos autógrafos de Bécquer, dos composiciones inéditas que seguramente Bécquer no hubiera publicado. Yo las quemé en memoria y en honor del divino Gustavo Adolfo.» *(Los complementarios*, pág. 123.)

[14] Juan de Mairena reproduce palabras de Abel Martín:

«El alma de cada hombre [...] pudiera ser una pura intimidad, una mónada sin puertas ni ventanas, dicho líricamente: una melodía que se canta y escucha a sí misma, sorda e indiferente a otras posibles melodías –¿iguales?, ¿distintas?– que produzcan las otras almas.» *(Juan de Mairena*, pág. 10, Colección Austral, núm. 1530. Espasa-Calpe, Madrid, 1973.)

Esa pura intimidad, en acuerdo consigo misma y no con las demás, acerca en el plano de la realidad poética al quehacer creador de los dos líricos.

[15] Dámaso Alonso había aludido a ello muy de pasada (*op. cit.*, pág. 149) y más explícitamnte Marta Rodríguez (*op. cit.*, págs. 43-46), aunque el análisis más demorado lo debemos a Giovanni Caravaggi, *I paesaggi emotivi di Antonio Machado*, págs. 52-75 (Bolonia, 1969). Redactadas estas páginas me llega *La experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado* (Sevilla, 1975), donde se incluye el trabajo de A. Aranda, *La tarde en las soledades*; creo que en poco coincidimos.

pero no lo que significa. De los 96 poemas de que consta el libro, 36 de ellos[16] hacen referencia a *tarde* y a sus sinónimos —totales o parciales— *ocaso*[17], *sol que muere*[18], *crepúsculo*[19], *muere el día*[20]. Ahora bien, *tarde* puede ser un simple enunciado cronológico ('tiempo que hay desde mediodía hasta anochecer', 'últimas horas del día') o cargarse de una serie de contenidos que modifican su valor neutro. Si a ese valor neutro lo llamamos denotativo, denotaciones hay en versos como:

Deshójanse las copas otoñales
del parque mustio y viejo.
La *tarde*, tras los húmedos cristales
se pinta...[21].

Yo voy soñando caminos
de la *tarde*... (XI).

La *tarde* se ha dormido
y las campanas sueñan (XXV).

Pero no es esto lo que interesa señalar[22], sino, justamente, todos aquellos casos en que la palabra está

---

[16] Son los que llevan los números I, IV, V, VII, XI, XIII, XV (vid. las dos notas siguientes), XVII, XIX, XXIV, XXV, XXVII, XXX, XXXII (vid. nota 6), XXXVIII, XLI, XLV, XLVI, XLVIII, XLIX, LI, LIV, LV, LXVI, LXX, LXXIII, LXXIV, LXXVI, LXXVII, LXXIX (vid. nota 4), LXXX, LXXXI, XC, XCI, XCIV. Por otro camino, y con otro ejemplo, Alessandro Finzi había buscado acercamientos semejantes a los que ahora intento (*El análisis numérico como instrumento crítico en el estudio de la poesía de Antonio Machado*, «Prohemio», págs. 203-224, I, 1970).

[17] «Se extinguen lentamente los ecos del *ocaso*» (XV), «¿Qué buscas, / poeta, en el *ocaso?*» (LXXIX), «el sol en el *ocaso* esplende» (XCI).

[18] «Ocultan los altos caserones / el *sol que muere*» (XV).

[19] «Las ascuas de un *crepúsculo* morado» (XXXII).

[20] «Está la plaza sombría; / *muere el día*» (LIV).

[21] *Soledades*, I. De ahora en adelante, un número romano indicará el número del poema en las *Poesías completas*. En todo este apartado sólo aduciré textos de *Soledades, galerías y otros poemas*.

[22] Simples denotaciones hay en XXVII, LV, LXVI, XC y XCIV. Y aun en no pocos de ellos el contexto hace que la *tarde* quede envuelta en una denotación que afecta a todo el verso o a la frase en que está inserta la palabra: «Brilla la tarde en el resol bermejo» (XXX), «Me dijo una tarde / de la primavera» (XLI), «Pregunté a la tarde de abril que moría» (XLIII), «La tarde es polvo y sol» (XLV) y así en LI, LIV, LV, XC.

dotada de una serie de cargas afectivas motivadas por unos modificantes. Sólo así podremos comprender una poesía, sencilla en su apariencia, pero cuyo significado está más allá de una lengua trivializada. En definitiva, entender el texto o, si se prefiere, pasar a un lenguaje neutro todo aquello que el poeta nos da cargado de afectividad. Claro que esto nos plantea el delicado problema de qué es el lenguaje poético o cómo se expresa, pero frente a los versos de Machado –o a los de cualquier poeta– nuestra postura no puede ser la de la máquina de traducir, pues el signo poético trasciende la simple soldadura de significante y significado y está enriquecido con una carga de valores emocionales. La expresión seleccionada por Antonio Machado no es ajena a aquello que quiere comunicarnos; por eso no se muestra extraña al contenido, sino que está fundida con él. La *tarde* es sí 'la tarde' en unos cuantos testimonios –los menos–, pero es muchas otras cosas en los numerosos textos en que aparece. Sólo habremos comprendido el poema si somos capaces de entender correctamente aquello que el poeta nos quiere transmitir, pero la descodificación en la poesía lírica no se reduce a dar una serie de equivalencias funcionales, sino –además– a encontrar el sentido que hay bajo ellas: el poeta quiere ser entendido de algún modo que no es precisamente el funcional, pues para ello emplea la lengua de una determinada manera que no es la del coloquio o la del consumo, y ese modo de comprensión hemos de buscarlo más allá de los enunciados triviales, en un metalenguaje del que –también– tenemos unos indicios para su comprensión.

Machado no emplea la palabra *tarde* como un determinado período de tiempo, sino que la carga de nuevos contenidos: es *horrible* (IV), *clara, triste y soñolienta* (VI), *lenta* (VI), *clara* (XVII, XLVIII), *roja* (XLV), si se trata de las tardes estivales. Pero cada una de esas posibles adjetivaciones modifica el talante de la palabra. Cierto que alguno de estos valores está implícito en la circunstancia: *clara, soñolienta* y aun *roja* son adjetivos consabidos en las tardes de verano. Su valor apenas si modifica el sentido de la denotación, porque es inherente a la propia condición de las tardes veraniegas su claridad,

su duración, el fuego de sus soles, la somnolencia que producen[23]. En algún caso, Antonio Machado había escrito: «No pretendamos ser más originales de lo que somos»[24]. Y no cabe originalidad en el uso de algo que es trivial, pero, entonces, sobra el adjetivo. Sí y no. Pues el adjetivo sirve en estos casos como delimitador entre una serie de posibilidades de definición: la tarde veraniega podría *no ser clara* o la claridad es lo que de ella nos interesa, o la lentitud con que camina hacia la sombra o el brillo refulgente del sol. En la denotación pudieran sobrar los adjetivos; en la connotación, no. En las anotaciones que aparecen en *Los complementarios* hay una que nos interesa en este momento:

> «Cuando Homero dice la *nave hueca*, no describe nave alguna sino que, sencillamente, nos da una definición de la nave, una idea de la nave, que es una visión de la nave y un punto de vista al par, para ver naves, ya se muevan éstas por remo, por vapor o rayos ultravioletas. ¿Está la nave homérica fuera del tiempo y del espacio? Como queráis. Sólo importa a mi propósito hacer constar que todo navegante la reconocerá por suya. Fenicios, griegos, normandos, venecianos, portugueses o españoles han navegado en esa nave hueca a que alude Homero y en ella seguirán navegando todos los pueblos del planeta» (pág. 141).

Pero ¿porqué *horrible* una tarde veraniega? ¿O *triste*? Aquí los problemas son de índole distinta: sobre el mundo circundante, el poeta proyecta su propio estado anímico –la muerte de un amigo, la pena renovada– y no lo desdeñemos, Machado cuando no define busca unas connotaciones de carácter negativo, las mismas que entran en valoraciones del tipo *amplia como el hastío* (XVII) o *triste y polvorienta* (XLVI)[25]. Sin embargo,

---

[23] Lógicamente, en el mismo plano habrá que situar *la tarde parda y fría / de invierno* (V) o las *clara* (VII, XXXVIII), *tibia* (VII), *plácida* (XXXVIII), *luminosa* (LXXVI), *risueña* (LXXVI) de la primavera, o la *luminosa* y *polvorienta* (XIII) del verano.

[24] *Los complementarios*, pág. 141.

[25] *Habla de una noria*: naturalmente, camina en la sequedad del estío.

lo que me interesa señalar es la transposición del mundo espiritual del poeta a una determinada formulación lingüística, sólo así la connotación adquiere su propio valor. En cualquiera de los casos anteriores –definición, motivación externa– difícilmente podríamos hablar de connotación pura; sí cuando nos enfrentemos con un tipo de expresión lírica en que no quepan identificaciones ni metáforas. Cuando Machado habla de *una clara tarde de melancolía* (XLIII), *una tarde de soledad y hastío, / ¡oh tarde como tantas!, el alma mía era!* (XLIX), *tarde tranquila, casi / con placidez de alma* (LXXIV), *Es una tarde cenicienta y mustia, / destartalada, como el alma mía* (LXXVII) nos ha llevado a un plano totalmente distinto: la connotación ha modificado por completo la semántica de esos textos. Un contenido neutro se ha transformado: *tarde* ya no es la referencia cronológica que definen los diccionarios, sino esa especial dependencia que se establece entre el hombre y el cosmos, el misterio que está más allá del mundo sensible y que, sin embargo, nos atrae y nos condiciona. Estamos acercándonos a la esencia de los mitos: de una parte, la explicación en la naturaleza de nuestro propio destino; de otra, la expresión del misterio por un lenguaje simbólico, cuando nos resulta insuficiente el lenguaje de la lógica. Si el mito, se ha dicho, nos explica el significado de la vida, la poesía se convierte en mito tan pronto como nos ayude a entender la metahistoria de nuestra propia existencia. Estos poemas de Antonio Machado intentan bucear en el misterio del hombre; lingüísticamente no pueden alcanzar sino lo que la lengua permite descubrir, esa parcela comunicable con unas pocas palabras sencillas; más allá, hay que recurrir a las acepciones simbólicas, y esto es lo que ha hecho el poeta: dotar a las palabras de unos valores que las enriquecen y las limitan, buscar tras ellos el sentido de la propia vida y transmitirnos el mensaje. Entonces todos estos signos, al tener una determinada intencionalidad poética, se convierten en señales estéticas. Pero el último significado del misterio siempre queda inasequible; poseemos atisbos, intuiciones, adivinaciones, pero nada más. Los místicos llegarían a escuchar la soledad sonora o el no sé qué que queda balbuciendo; quien no está ungido, revira

hacia su interior y escucha su propia voz en la soledad. Machado lo cuenta con un nervioso temblor, camino de *su nueva metamorfosis*:

Me dijo *una tarde*
de la primavera:
Si buscas caminos
en flor en la tierra,
mata tus palabras
y oye tu alma vieja.
[...]
Ama tu alegría
y ama tu tristeza,
si buscas caminos
en flor en la tierra.
Respondí a *la tarde*
de la primavera:
Tú has dicho el secreto
que en mi alma reza:
[...]
Mas antes que pise
tu florida senda,
quisiera traerte
muerta mi alma vieja.
(XLI)

En función de símbolos y mitos, Machado va disponiendo de un léxico que incide sobre el sentido que en él tiene la palabra-clave: el tañido de las campanas (XXXVIII, LIV) y el valor de las lágrimas (XXXVIII), las secretas galerías que llevan hacia la muerte (LXX), las hojas mustias arrancadas por el viento (I, LXXXI), los cipreses negros (XXXII), la iglesia sombría (LXXIII), *la alegría que no vuelve* (XLIII)... La *tarde* cobra en todos estos casos el sentido de tristeza, pena, despedida, soledad. La tarde y el alma del poeta, en unos versos de emocionada identificación:

La tarde está muriendo
como un hogar humilde que se apaga
[...].
¿Lloras?... Entre los álamos de oro,
lejos, la sombra del amor te aguarda.
(LXXX)

Identificada el alma con los significados simbólicos que puede tener la palabra *tarde* y con todas las cargas que sobre ella proyectan mil connotaciones de tipo emotivo, ya no extraña que otras palabras completen un cuadro de intimismo romántico. Viene a crearse así una semántica del texto en la que un léxico heterogéneo, en su hondura significativa, está condicionado por una clara intencionalidad unificadora. Se ha hablado de *fuentes* y *jardines*[26] en esta primera poesía de Machado, pero quisiera ver cómo constituyen un sistema significativo con los valores que acabo de descubrir en la palabra *tarde*.

Rara vez el *agua* y la *fuente* son elementos decorativos. Más allá de la escenografía, trascienden un mundo cargado de significaciones. Machado podrá tomar la nota impresionista y dejarla sin mayor alcance:

sobre la fuente, negro abejorro
pasa volando, zumba al volar.

(LXVI)

El agua de la fuente,
sobre la piedra tosca
y de verdín cubierta,
resbala silenciosa.

(XC)

Pero esto apenas si ocurre. Fuente y agua son elementos de una realidad en la que están incrustados. Por eso no pueden retirarse de un mundo al que pertenecen inesquivablemente y al que conforman con sola su presencia. El agua o la fuente rara vez son agua y fuente: hacen tener sentido a las palabras con las que aparecen en el texto[27], se identifican con el mundo que el poeta

[26] Dámaso Alonso, *art. cit.*, págs. 146-155; Marta Rodríguez, *op. cit.*, pág. 36; Giovanni Caravaggi, *op. cit.*, pág. 43. Véanse, también, Bartolomé Mostaza, *El paisaje en la poesía de Antonio Machado* («Cuadernos Hispanoamericanos», *11-12*, pág. 626, 1949), y Cesare Segre, *Sistema y estructuras en las «Soledades» de Antonio Machado*, apud *Crítica bajo control*, págs. 111-112. Barcelona, 1970.

[27] *Agua rizada* bajo el puente, *agua* que corre para que los arcos de piedra cobren cabal sentido (XIII).

canta (si bello, intensificador de belleza; si hostil, motivo de pena)[28] o son en sí mismos elementos de vida o muerte en la naturaleza que las cerca[29]. Ya no es difícil entender por qué el poeta, un paso adelante, los convierte en elementos con vida propia, autónoma en su realidad material[30]. Pero todo esto quedaría ajeno al poeta. Machado se ha identificado con las connotaciones que dio a la palabra *tarde*; ahora se identifica con esta teoría menor que viene a coincidir con los contenidos íntimos con que la tarde quedó dotada. El borbotar monótono[31] se hace melancolía («el agua en sombra pasaba tan melancólicamente», XIII) o es trasunto de intimidades:

> Adiós para siempre; tu monotonía,
> fuente, es más amarga que la pena mía.
>
> (VI)

No insisto con más testimonios: queden ahí las plazuelas y las campanas viejas, los paredones sombríos

---

[28] Véanse unos poquísimos testimonios, seleccionados entre otros muchos:

> *Tú miras al aire*
> *de la tarde bella,*
> *mientras de agua clara*
> *el cántaro llenas.*
>
> (XIX)

> *¡El jardín y la tarde tranquila!...*
> *suena el agua en la fuente de mármol.*
>
> (XXIV)

> *Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.*
> *Bajo las ramas oscuras caer el agua se oía.*
>
> (XIII)

[29] Cfr.: «En todo el aire en sombra no más que el agua suena» (XCIV), o el sol «yerto y humilde» que «tiembla roto / sobre una fuente helada» (XXXIII).

[30] Así, por ejemplo, el agua que sueña en la fuente verdinosa (XIX), el agua muerta en la taza de mármol (XXXI), el agua de la fuente que sueña lamiendo la piedra con musgo (XCVI).

[31] La idea se repite «[...] La fuente vertía / sobre el blanco mármol su monotonía», «[...] vertía / como hoy sobre el mármol su monotonía» (VI).

y las iglesias arruinadas, los patios con cipreses y el jardín encantado, el rechinar de la llave y el plañido de la copla, los pasos que se extinguen y las ciudades viejas...[32]. Una palabra-clave ha servido para plantear una teoría del comportamiento psíquico del poeta, como otras se disponen en su sistema completándolo y moviéndose según unos principios de coherencia. Machado ha dispuesto un mundo al que vemos con un pleno sentido. Detrás de esos símbolos estaba su alma caminando por las sendas que se describen en la psicología india: la conciencia vigilante *(jagrata)* le hace descubrir un mundo; el subconsciente *(svapna)* actúa en estado de ensueño creando símbolos y mitos; la conciencia de sueño sin ensueño *(suschupti)* conduce al arrobo y al misticismo. Descendemos a nuestras posibilidades: Machado parte de un mundo significativo, lo transforma y se identifica con él. Es el caminar de tantos y tantos espíritus por unas sendas a las que suele llamarse misticismo, pero no induzcamos a error y apartemos cualquier idea religiosa. Bástenos lo que la lengua denuncia: triple ambular de la denotación a la connotación, de la connotación a la identificación ontológica de realidad y palabra y, luego, de vida con poesía. Esta es la lección. Más allá estaría la interpretación esotérica, agua y fuente como símbolos en los que se descubren el origen de la vida y la regeneración corporal y espiritual. Merece la pena recordarlo: entre las leyendas árabes sobre Alejandro hay una que cuenta su peregrinación hacia la Fuente de la Vida. Cuando llegó a ella, su cocinero lavó

---

[32] Cfr. Bousoño, *op. cit.*, págs. 142-146. Aducir textos sería interminable; me conformo con dar uno, que no deja de ser buen espécimen:

A la desierta plaza
conduce un laberinto de callejas.
A un lado, el viejo paredón sombrío
de una ruinosa iglesia;
a otro lado, la tapia blanquecina
de un huerto de cipreses y palmeras,
y, frente a mí, la casa,
y en la casa la reja
ante el cristal que levemente empaña
su figurilla plácida y risueña.

(X)

un pescado en salazón, que, en contacto con el agua, aleteó: ésta fuente está en el País de las Tinieblas, que los mitólogos actuales sitúan como símbolo del inconsciente. Y aquí volvemos a las voces de los poetas: Novalis[33] dirá que el agua es «el elemento del amor y de la unión [...]. El propio sueño no es otra cosa que el flujo de este invisible mar universal y el ensueño, el comienzo de su reflujo.» El agua se convierte en fuente fecundadora del alma, curso de la existencia y espejo de deseos y sentimientos. En una tablilla de oro del Museo Británico hay consignada esta tradición órfica[34]:

> «Cuando desciendas a la morada de Hades, verás a la izquierda de la puerta, cerca de un ciprés blanco, una fuente. Es la fuente del olvido. No bebas su agua. Ve más lejos. Entonces encontrarás un agua clara y fresca que mana del lago de la memoria; aproxímate a los guardianes del atrio y díles: "Soy hijo de la tierra y del cielo, pero mi raza es del cielo." Entonces te darán a beber de esa agua y tú vivirás eternamente entre los héroes.»

Machado también llegó a esos umbrales donde el agua confiere inmortalidad. La logró con sus poemas, por más que él no encontrara sino a los niños que, en la primera fuente, estaban cantando voces de olvido:

> y vierten en coro
> sus almas que sueñan,
> cual vierten sus aguas
> las fuentes de piedra.
> [...].
> Cantaban los niños
> canciones ingenuas,
> de un algo que pasa
> y que nunca llega:
> la historia confusa
> y clara la pena.

---

[33] *Die Lehrlinge zu Sais*, apud *Schriften*, edit. Paul Kluckhohn, t. I, Leipzig, [s. a., 1928?]. pág. 36.

[34] Cito por Marcel Brion, *Un enfant de la terre et du ciel*, págs. 130-131. París, 1943.

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

(VIII)[35]

[35] Un análisis distinto del mío en el libro de Segre, ya citado, páginas 127-128. En cuanto a los problemas de modernismo y noventayocho, vide el imprescindible trabajo de Rafael Ferreres, *Los límites del modernismo*. Madrid, 1964.

Campos de Castilla

La conversión de Machado al noventayochismo tiene lugar cuando las convulsiones de la catástrofe se apagan. Díaz-Plaja ha señalado el año 1907 como inicio de una reacción antimodernista: se busca la «sencillez lírica» y el aflorar de cierto tipo de patriotismo[1]. Machado se incorpora tarde a eso que venimos llamando 98: cuando publica, en 1912, sus *Campos de Castilla* y los amplía en 1917[2]; pero su visión figurará siempre entre las más caracterizadoras y más hondas de la generación. Ahora bien, ¿qué caminos le han llevado? Apenas sí podemos conocer los pasos; no el fervor que los movió.

Ideológicamente, no fue ajena a todo ello la Institución Libre de Enseñanza. La familia Machado había estado en relación con Federico de Castro[3], introductor del krausismo en Sevilla: un abuelo del poeta —don Antonio Machado Núñez— fue colaborador suyo y, al trasladarse a Madrid como catedrático, arrastró a la familia. En la capital, *Demófilo*, padre del escritor, estuvo en íntimo contacto con la Institución (que le ofreció

---

[1] *Modernismo frente a noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*, págs. 124-126. Madrid, 1941.

[2] Cfr. Macrí, *op. cit.*, págs. 74-79. Vid. Rafael Ferreres, *Prólogo* a su edición del libro (Madrid, 1970).

[3] Fue franciscano, capellán de Isabel II y catedrático de Madrid. Rompió con la Iglesia (1870), tras un proceso espiritual hondamente sentido y sufrido; su figura —noble y sincera— recuerda en muchas cosas a Unamuno. Puede encontrarse información sobre él, sobre lo que significó personalmente y dentro de su escuela, en Juan López Morillas, *El krausismo español*, especialmente las páginas 154-159. Méjico-Buenos Aires, 1956.

una cátedra de Folklore) a través de Giner y de Salmerón[4], y en la Institución estudiaron Manuel y Antonio[5]. El marco encuadra toda una postura espiritual. Así, se ha visto una y mil veces y otras tantas se ha repetido. Pero yo quisiera añadir algo: el descubrimiento del paisaje, que tanto debe a los institucionistas, contó entre ellos con teóricos que bien pueden y deben aducirse al hablar de Machado. Giner de los Ríos escribió unas *Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna* (1862), a las que pertenecen estas líneas:

> «Doble, por consiguiente, ha de ser el objeto de la creación artística que aspire a vivir eternamente en la memoria de los pueblos; debe, por un lado, referirse a las leyes necesarias de lo bello; por otro, al carácter de la civilización en que nace: lo inmutable y lo temporal, lo accidental y lo absoluto han de tener en ella representación. Allí donde el espíritu encuentra fundidos ambos términos se une con la obra contemplada y siente el puro goce de lo bello; allí donde uno de ellos falta, el arte no puede pretender más que una existencia efímera, que se borrará con los últimos vestigios de las tendencias que ha halagado»[6].

Como si la presencia viva de estas palabras le hubiera conmovido, Machado cambia su orientación: la «independencia personal» propia de la lírica es abandonada como *leit-motiv* y deja paso a algo que sería la interpretación de un paisaje real, muy concreto y nada literario; el intento de convertirse en colectividad y no encerrarse en la torre de marfil individual; en huir de lo que, directa o indirectamente, pudiera significar Francia. Entonces su poesía cobra un sesgo épico, se hace portavoz de la sociedad a la que pertenece e intenta convertirse

---

[4] Vid. María Dolores Gómez Molleda, *Los reformadores de la España contemporánea*, pág. 290. Madrid, 1966.

[5] Cfr. Joaquín Casalduero, *Machado, poeta institucionista y masón*, en el «Homenaje a A. M.» de la revista *La Torre*, págs. 99-110, XII (1964).

[6] Reproducido por Juan López Morillas en *Krausismo: estética y literatura*, pág. 159. Barcelona, 1973.

en memoria colectiva[7]. (Esto, todo esto es evidente, por más que la muerte de Leonor haga temblar la intimidad más recoleta de Machado.) Estamos ante un nuevo texto de Giner y ante unas palabras harto significativas:

> «El sentimentalismo, el realismo y el individualismo han sido, pues, los tres principales extravíos de la literatura moderna; mas si estas malhadadas adulteraciones de los principios románticos han manchado en los últimos tiempos la historia literaria de casi todos los pueblos europeos, el país donde han predominado, donde han alcanzado más popularidad y brillante aceptación, y donde se han propagado funestamente, ha sido Francia.» (Giner, *op. cit.*, pág. 140.)

Limitemos los textos a su valor y no caigamos en anacronismos. Pero, evidentemente, el primer Machado no era institucionista. Sí, el de *Campos de Castilla*. Y sobre su concepción, como sobre la de todos los hombres del 98, pesó, y no poco, lo que habían soñado, y querido hacer, aquellos españoles que se agruparon en torno a Giner de los Ríos[8]. El 21 de febrero de 1915, Machado signa en Baeza su poema CXXXIX, Giner había muerto tres días antes; el 23 de febrero publica en *Idea Nueva* un comentario necrológico, en el que hay

---

[7] Muchos años después, guerra civil declarada, aún pudo escribir:

«Existe un hombre del pueblo que es, en España al menos, el hombre elemental y fundamental, y el que está más cerca del hombre universal y eterno. El hombre masa no existe; las masas humanas son una invención de la burguesía, una degradación de las muchedumbres de hombres basada en una descalificación del hombre, que pretende dejarle reducido a aquello que el hombre tiene de común con los objetos del mundo físico: la propiedad de poder ser medido con relación a unidad volumen.» (*Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias*, pág. 114. Buenos Aires, 1943.)

[8] Sobre esta cuestión, Alfredo Carballo ha recogido unos textos muy importantes de Manuel Machado (*Alma. Apolo*, págs. 14-15, Madrid, 1967). Bien explícito es el trabajo de Jorge Campos, *Antonio Machado y Giner de los Ríos* («Homenaje a A. M.», en *La Torre*, págs. 59-64, XII, 1964). Véase, también, el artículo de G. Marañón, *Dos poetas de la España liberal*, prólogo a la biografía de los Machado escrita por Pérez Ferrero (apud *Ensayos liberales*, págs. 143-152, Colección Austral, núm. 600).

muchos elementos del poema[9]. El texto poético bien vale como teoría ética:

[...]. Hacedme
un duelo de labores y esperanzas.
Sed buenos y no más, sed lo que he sido
entre vosotros: alma.
Vivid, la vida sigue,
los muertos mueren y las sombras pasan;
lleva quien deja y vive el que ha vivido.
¡Yunques, sonad; enmudeced, campanas!

Y el texto vale también como teoría estética. En él, bellísimos versos para interpretar nuestro paisaje y, algo más profundo, un palpitar de honda esperanza (¿hasta cuándo soñará el hombre español con la esperanza?):

... Oh, sí, llevad, amigos,
su cuerpo a la montaña,
a los azules montes
del ancho Guadarrama.
Allí hay barrancos hondos
de pinos verdes donde el viento canta.
Su corazón repose
bajo una encina casta,
en tierras de tomillos, donde juegan
mariposas doradas...
Allí el maestro un día
soñaba un nuevo florecer de España.

Antonio Machado había aprendido la lección y la puso en práctica. ¿No valdrían esos versos como elegía de sí mismo? Ahí estaba la herencia que él recibía de la Institución, lo que ésta había aprendido del krausismo: un «estilo de vida» en el que metafísica y ética trascendieron[10] y pudieron elaborar, también, una estética.

---

[9] El documento puede leerse en las *Poesie* de Macri, páginas 1206-1207. Cfr.: Fernando González Ollé, *Antonio Machado: versión en prosa de la elegía a Giner* («Nuestro Tiempo», núm. 102, págs. 696-714, 1962).

[10] Cfr. las conclusiones del libro de López Morillas, *El krausismo español*, ya citado.

Machado fue «en el buen sentido de la palabra, bueno», y su obra, como criatura artística, está aquí, en nuestras manos[11], con un valor perdurable porque ha sabido fundir «lo inmutable y lo temporal, lo accidental y lo absoluto». Pero de esto tendremos que hablar más.

Si en la Institución aprendió el estar en contacto con la naturaleza[12], la sacudida emocional que produjo una visión distinta de las cosas fue su descubrimiento de Castilla. En 1907 ha obtenido la cátedra de francés en el instituto de Soria, ha tomado posesión en mayo y el paisaje ante el que sus ojos se prenden lo ha deslumbrado. De esta primera visita[13] procede un poema definitivo: *Orillas del Duero*. La llegada a las tierras altas fue una violenta sacudida, si el hombre no sabía aún del sesgo de su vida, el poeta bien pronto se sintió zarandeado por unas nuevas e inéditas sensaciones. En mayo escribe el poema[14] y a finales de 1907 ya es-

---

[11] «A la ética por la estética, decía Juan de Mairena, adelantándose a un ilustre paisano suyo.» (*Juan de Mairena*, Colección Austral núm. 1530, pág. 33. Espasa-Calpe, Madrid, 1973.) Cfr. José Luis L. Aranguren, *Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado* («Cuadernos Hispanoamericanos», 11-12, pág. 385, 1949). El paisano ilustre es Juan Ramón Jiménez (Macrì, *op. cit.*, pág. 1267).

[12] Y bastaría recordar un texto que vale por muchos ejemplos:

> «No necesitamos, ciertamente, recordar entonces los servicios que la naturaleza presta a nuestro cuerpo, como tampoco los que ofrece al espíritu, que halla en su comercio paz y consuelo a la opresión del ánimo.» (F. Giner de los Ríos, *El arte y las artes*, apud *Krausismo: estética y literatura*, de J. López Morillas, págs. 102-103.)

[13] Así, sostiene Macrì (*Poesie*, pág. 1139) y confirma Pilar Palomo con buenas razones en su excelente *Prólogo* a la *Poesía* de A. Machado (pág. 22, nota 33, Madrid, 1971).

[14] Es evidente: habla de cigüeñas y del invierno ya pasado, de la primavera en los chopos, del campo adolescente, de las humildes flores que han nacido, etc. Nada de ello conviene al otoño. Si hiciera falta, recordaría un poema con muchos de estos elementos y en el que la Primavera está explícitamente aducida:

> [...] *Primavera, como un escalofrío*
> *irá a cruzar el alto solar del romancero,*
> *ya verdearán de chopos las márgenes del río.*
> *¿Dará sus verdes hojas el olmo aquel del Duero?*
> *Tendrán los campanarios de Soria sus cigüeñas,*
> *y la roqueda parda más de un zarzal en flor.*
>
> (CXVI)

taba incluído en *Soledades*. Es en este momento cuando vira en redondo: todos los cambios que descubríamos en sus versos se iniciaron —y arraigaron para siempre— en una fecha definitiva: 1 de mayo de 1907. A la poesía española le nacían nuevos temas y nuevos modos. Sin pensar, el recuerdo vuela hacia un día de 1525, cuando por el Generalife granadino paseaban Boscán y Navagero. También entonces se mudó el destino de nuestra poesía.

Este primer poema noventayochista[15] es un añadido —¿hace falta decir que bellísimo?— en un libro romántico. Cierto que otros arrastres románticos aparecerán, ten con ten, en un libro de pasión española. Sin salir de algo analizado, pienso en la *tarde* con su declinar sobre los alcores (XCIX) o la huida del sol orillas del Duero (CII), con su tibieza (CXVIII) y con su tristeza otoñales (CVI) o su adormecimiento dorado (CVII), con sus arreboles (CXIII, III) o sus sombras agigantadas (*ibíd.*, IV), con su oscurecer (CXVII) o su silencio (CXVIII). Apenas nada más[16] y todo esto es bien poco. Comparando los testimonios con cuanto hemos leído en *Soledades. Galerías*, hemos de reconocer que la *tarde* no pasa de ser en este momento un elemento que necesita definiciones, pero que por sí mismo, no alcanza ninguna complejidad simbólica. Conste la situación de un léxico —y habría que repetir la cala con más elementos— que se arrastra desde el primer libro, pero que ahora se reduce mucho en sus contenidos, espejo fiel de lo que se ha modificado también el alma del poeta.

Orillas del Duero —y será título más tarde repetido— es un poema de intensión y no de extensión. O dicho con otras palabras: la retórica no tiene mucha cabida en él. No quiero sino apoyarme en lo que al analizar éste y otros poemas han dicho los críticos: «sencillez expresiva», «penuria de imágenes», «ingredientes tan sencillos y hasta vulgares»[17]. Añadiría, por mi parte,

---

[15] Lo ha estudiado con sagacidad Gregorio Salvador, «*Orillas del Duero*», *de Antonio Machado*, apud *El comentario de textos*, págs. 271-284. Madrid, 2.ª ed., 1973.

[16] Una referencia escasamente caracterizadora: *tardes de Soria* (CXIII, VII).

[17] Al trabajo recién aducido de Gregorio Salvador, añádase lo que

el repudio de Machado hacia la metáfora o su hostilidad hacia el barroco[18], porque «la metáfora está contra la poesía directa y sencilla, desnuda y humana de la que Machado gustó». Y en ello está la clave del quehacer machadiano:

> «Lo clásico —habla Mairena a sus alumnos— es el empleo del sustantivo, acompañado de un adjetivo definidor [...]. Lo barroco no añade nada a lo clásico, pero perturba su equilibrio, exaltando la importancia del adjetivo definidor hasta hacerle asumir la propia función del sustantivo»[19].

Cierto que si nos atuviéramos a esto sólo, podríamos caer fácilmente en la vulgaridad. El escollo fue visto por el propio Juan de Mairena que supo franquearlo y aun reducirlo a sistema. El adjetivo vale más que la metáfora, porque mientras ésta se queda en una «forma breve de la comparación», según quería Quintiliano, el adjetivo tal como lo usa Machado es una auténtica definición; no una similitud, como en aquélla, sino la identificación absoluta con la cosa. La metáfora es ornato que cae sin mucho esfuerzo en el conceptismo, en la ruina de la poesía para Machado[20], mientras que el adjetivo es la esencia misma de la cosa en cada momento determinado. Una *tarde*, y vuelvo a lo que he comentado desde otras perspectivas, se repite en cada ocaso, aunque cada tarde es distinta de las demás e idéntica a sí misma: la lengua no posee sino una palabra para designar a todas y cada una de ellas, pero el adjetivo da la identidad inalienable de cada singularización: la *tarde clara* no es lo mismo que la *tarde triste*, ni que la *tarde soñolienta*,

---

en el mismo sentido dice Luis Felipe Vivanco, *Comentario a unos pocos poemas de Antonio Machado* («Cuadernos Hispanoamericanos», 11-12, pág. 563, por ejemplo; 1949).

[18] Véase *La teoría poética de «Los complementarios»* con que encabezo una edición de esta obra, actualmente en prensa.

[19] *Juan de Mairena*, Colección Austral, núm. 1530, pág. 28. Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

[20] *Los complementarios*, págs. 69-78. Cfr. Pablo de A. Cobos, *El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena*, pág. 171 (Madrid, 1971), y comentarios al pasaje.

ni que la *tarde roja*, por más que todas se refieran a distintas posibilidades del estío. Entonces, cada uno de esos adjetivos potencia al término neutro que asomaba en el sustantivo, pero no es ni una elipsis ni una comparación, es un estado físico de la realidad e incluso un estado espiritual del poeta, que se identifica con el mundo que le rodea. Los retóricos han hablado, y no poco, de los puntos de contacto que hay entre semejanza y metáfora: ambas hacen intervenir en su formulación una representación mental extraña al objeto que motiva el enunciado[21], pero esto queda muy lejos del quehacer de nuestro autor. Cuando había alcanzado (1931) la incondicional admiración de todos, decía que el poeta debe enfrentarse con «dos imperativos, en cierto modo contradictorios: esencialidad y temporalidad»[22]. Contra la esencialidad pugna la metáfora que impone una ruptura con la lógica habitual, no es informativa, sino de-formativa; elemento —entre tanto otros— del lenguaje poético considerado como desvío del lenguaje funcional[23].

Campos de Castilla no son una descripción, sino una interpretación. Interpretar significa seleccionar y elegir lo significativo y no lo mostrenco. La maestría de Machado está en haber sabido poner ante nuestros ojos una realidad a la que él ha convertido en fuente de belleza. Y esto es inobjetable: el paisaje de Soria estaba ahí, pero quienes nos lo han hecho criatura de arte han sido esos hombres (Bécquer, Antonio Machado, Gerardo Diego, Dionisio Ridruejo) que han sabido superar la circunstancia fotográfica. Son ellos quienes han dado virtualidad a la afirmación de Malraux: «Le style est un sentiment du monde, tout vrai style est la réduction à une perspective humaine du monde éternel»[24]. Junto a Antonio Machado sentimos vibrar ese «sentimiento del mundo» que se ha convertido en su propia voz, en

---

[21] Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, pág. 53. París, 1973.

[22] Palabras que se leen en la *Poética*, con que encabeza la selección de sus versos en la *Poesía española. (Contemporáneos)*, de Gerardo Diego (pág. 152. Madrid, 2.ª ed., 1934).

[23] Por eso, creo muy dudoso todo lo que dice Le Guern en la página 76 de su obra recién aducida.

[24] *Les Voix du silence*. París, 1968, pág. 424.

los signos descodificados con que nos transmite su mensaje, poético, personal, español. Todo reducido a esa perspectiva humana que es el hombre que habla consigo mismo en la esperanza de «hablar a Dios un día». Así se entiende que los críticos se detengan atónitos ante una obra desnuda, de tan simple e incomparable en la lírica española, acaso, de todos los tiempos. Y es que las cosas han sido quintaesenciadas, extraído el nódulo que pueda caracterizarlas, transmitidas con «unas pocas palabras verdaderas». Permítaseme aducir un solo testimonio: por su brevedad, fácilmente abarcable; por su intensión, buena muestra de cuanto he dicho; por la escasez de verbos, camino hacia una nominalización absoluta. Poema en el que las cosas no sólo son, sino que están, recortadas en sus límites inesquivables; palabras que no son símbolos o fantasmas de las cosas, sino esencias intransferibles (¿haría falta pensar en San Juan de la Cruz? ¿Tendríamos que recordar a Jorge Guillén o a Vicente Aleixandre?):

¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, oscuros encinares,
ariscos pedregales, calvas sierras,
caminos blancos y álamos del río,
tardes de Soria, mística y guerrera,
hoy siento por vosotros, en el fondo
del corazón, tristeza,
tristeza que es amor! ¡Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan,
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas!...

(CXIII, VII)

Si el adjetivo individualizaba al sustantivo en lo que tiene de intransferiblemente ocasional (y ocasional podría ser vívido o vital), este arte es un arte impresionista. Porque igual que los pintores impresionistas, Machado ve a la naturaleza en su realidad, no en las elaboraciones

de taller: si unos pintan al aire libre, él, en contacto con la naturaleza, saca esos matices *plateados, grises, cárdenos, oscuros, blancos,* que aparecen en el poema. Como si Manet le hubiera prestado una paleta en la que dominaran unos tonos claros y fuera el temblar de la luz, cambiante, a cada hora del día *(tarde clara, cenicienta, mustia, polvorienta...)* y las sombras azules, violetas, malvas[25]. Los poemas de *Campos de Castilla* suelen ser breves; si alguno se alarga es porque en él *(A orillas del Duero,* XCVIII, por ejemplo) entran elementos que ya no son estrictamente líricos, sino que pertenecen a un relato que no dudo en llamar épico. Pero cuando Machado se enfrenta con la realidad que sus ojos contemplan *(Por tierras de España, El hospicio, ¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo, En abril, las aguas mil,* etc.) sus poemas no se alargan. Pienso en la técnica de los maestros impresionistas: al pintar ante la naturaleza, sus obras tomaban un aire muy simple, copiaban lo que veían en un momento determinado y no podían ni componer ni elegir, lo momentáneo pasaba a ser obra definitiva. La validez estética de la obra no estaba en una «belleza» elaborada, sino en la sensación –y valga la redundancia si la refiero a estética– que era capaz de herir en un momento. Esto en pintura fue una revolución: se había roto con las formas canónicas para representar lo que estaba imprevisto y presentarlo con pincelada autónoma y contornos fugaces[26]. ¿No es éste el arte de Machado?[27]. Ante un paisaje cualquiera, y si hablo de *Campos de*

---

[25] Permítaseme ejemplificar con una cancioncilla posterior:

¡Oh montes lejanos
de malva y violeta!
En el aire en sombra
sólo el río suena.

(CLVIII, IV)

[26] Vid. Theodore Duret, *Historia de los pintores impresionistas.* Buenos Aires, 1943.

[27] Pienso en el *Art poétique* (1874, apud *Jadis et naguère*) que Verlaine dedica al poeta simbolista Charles Morice. Allí se dice:

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Castilla es porque en este libro todo cobra una concreción mayor, nos enseña todo lo que ve, no lo que pudiera ser una selección embellecedora: el roquedal abierto, la vuelta umbría, el sudor del caminante, el hierbajo humilde... No podremos decir que en el cuadro hay composición; sin embargo, sí, la impresión de un momento, y al aducirla pienso en Claude Manet: a la exposición del boulevard de los Capuchinos (1874), había enviado una tela, *Impresión, salida del sol.* Precisamente, *impresión;* precisamente, *sol.* Como en el poema de Machado, aunque uno fuera un lienzo con mar al fondo y otro un canto a la montaña:

Mediaba el mes de julio. Era un hermoso día.
Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,
buscando los recodos de sombra, lentamente.
A trechos me paraba para enjugar mi frente
y dar algún respiro al pecho jadeante;
o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia adelante
y hacia la mano diestra vencido y apoyado
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,
trepaba por los cerros que habitan las rapaces
aves de altura, hollando las hierbas montaraces
de fuerte olor —romero, tomillo, salvia, espliego—.
Sobre los agrios campos caía un sol de fuego.

(XCVIII)

Cuando Machado canta, cada elemento es en su verso una pincelada autónoma, independiente de cuanto la rodea. Pero el conjunto de esos elementos aislados hace una criatura superior inconfundible e inolvidable. De ahí también el predominio del nombre sobre cualquier otro componente del discurso: no se trata de descubrir acciones sino de presentar realidades; de hacernos ver el desarrollo de procesos, sino de mostrarnos criaturas existentes; de narrar, sino de nombrar[28]. Por eso, una y

[28] Bástenos el testimonio de *A orillas del Duero* (XCVIII):

[...] *¡Oh tierra triste y noble*
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas;

otra vez repetirá idéntica realidad, porque idénticas son las presencias con que se tropieza: álamos verdes, márgenes del río, zarzales florecidos, humildes violetas, ciruelos blanqueados o cigüeñas[29]. Todo ello alcanzará una vibración de calofrío cuando evoca a Leonor muerta: cada elemento es una pincelada que no puede borrarse sin que el cuadro desaparezca, todo palabras sencillas para designar a cosas sencillas, pero el conjunto, un manojo de presencias eternizadas en su esencialidad. Luis Felipe Vivanco habla de un «poema esencial de palabras buenas, sin una sola metáfora, sin una sola idea». No, un brazado de voces repristinadas en una circunstancia que sólo a ellas pertenece, que les hace ser criaturas perdurables, porque ellas y no otras pueden definir la realidad, porque la metáfora es un elemento perturbador de la intimidad. ¿Ideas? Gracias a esta autenticidad no es necesario expresar ideas: es el alma del poeta que florece con la llegada de la primavera,

decrépitas ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones,
que aún van, abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!

O de otro poema cuasi homónimo *(Orillas del Duero)*:

¡Castilla varonil, adusta tierra,
Castilla del desdén contra la suerte,
Castilla del dolor y de la guerra,
tierra inmortal, Castilla de la muerte!

(CII)

Cfr. Heliodoro Carpintero, *Soria en la vida y en la obra de Antonio Machado* («Escorial», VII, págs. 111-127, 1943).

[29] Son bien próximos en la forma de su expresión algún fragmento de *La tierra de Alvargonzález (Otros días*, § 1) y otros de *Al borrarse la nieve, se alejaron* (CXXIV), de *A José María Palacio* (CXXVI) o de *Campos de Soria* (CXIII). Me parece oportuno traer a colación un texto, en el que puede justificarse la selección que hace Machado para convertir en bellos motivos a elementos de la más insigne modestia. Un krausista, Francisco Fernández y González, escribió (1873) un estudio *Naturaleza, fantasía y arte*, en cuyo primer artículo *(Lo bello y la Naturaleza)* se lee:

> «Procede de aquí que no sea fácil hallar lo plenamente hermoso en la naturaleza, donde el contemplador, poniendo de suyo por ilusión extraordinaria de los sentidos o de la imaginación relaciones positivas, o dejando de advertir las negativas, construye en mucha parte los elementos de la hermosura.»

cuando la muerte la había ya desgarrado. Efusión de amor hacia la naturaleza («¡Oh, sí! Conmigo vais, campos de Soria, / me habéis llegado al alma, / ¿o acaso estabais en el fondo de ella?»), efusión para confundirse con ella y ser –de nuevo– cuerpo de Leonor en el alto Espino:

¿Está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
[...]
¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
[...].
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?

(CXXVI)

Campos de Castilla no permiten que agotemos fácilmente su contenido. El descubrimiento de estas tierras trajo el tenerse que enfrentar con la realidad de España. Aquí es donde afloró la visión institucionista de Machado y el hallazgo de unos paisajes –técnica, contenido– que estarían para siempre entre los más bellos de la generación del 98. El prodigio lo consiguió el poeta utilizando muy poca retórica y mucho de sinceridad. No ha embellecido según el uso, sino que ha identificado la hermosura con la verdad, y al entregarnos estas palabras sinceras ha ido brotando –como al santo de Berceo– la belleza desde el fondo del corazón. En *La tierra de Alvargonzález* (CXIV) hizo trascender la parvedad hasta lindes evangélicas: el alma está en la pobreza y no en la opulencia («¡Tierras pobres, tierras tristes, / tan tristes que tienen alma!»), del mismo modo que la falta de bienes hace ser desasido al hombre que es rico de espíritu:

Tan pobre me estoy quedando
que ya ni siquiera estoy
conmigo, ni sé si voy
conmigo a solas viajando.

(CXXVII)

Sin embargo, el hombre, es un perturbador del paisaje, como sañaló Laín Entralgo[30]. Machado, igual que sus compañeros de generación, formula contra este espíritu mezquino los más acerbos juicios[31], pero en él hasta la aspereza se convertía en criatura estética. Conoce las tierras, sabe del hombre y estudia su propia lengua. Machado, al descubrir la gramática del texto[32], se ejercita en su propia práctica; al frente de los *Campos de Castilla*, escribe:

> «Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde *La tierra de Alvargonzález*. Muy lejos estaba yo de pretender resucitar el género en su sentido tradicional [...], pero mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se contaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla.»

Y sobre este romance vienen a coincidir todos esos caminos que hemos ido descubriendo[33]: el impresionismo, la consideración del paisaje, el desvío por el hombre, la realidad y, también, la historia. Cada época exige, y da, al romancero un tributo en sazón. El 98, por Machado, crea esta historia brutal y desgarrada, de crímenes horrendos y de maldiciones bíblicas. Machado había

---

[30] *La generación del noventa y ocho*, Colección Austral, núm. 784, págs. 133-148. Lo que pueda deber este motivo a Unamuno es considerado por Aurora de Albornoz, *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, págs. 181-225. Madrid, 1968.

[31] Vid., por ejemplo, *Por tierras de España* (XCIX), *Un loco* (CVI), *Coplas por la muerte de don Guido* (CXXXIII), *El mañana efímero* (CXXXV).

[32] Trato de ello en mi prólogo a *Los complementarios*.

[33] Hubo, previamente, un relato en prosa que publicó en París en el *Mundial Magazine*, que dirigía Rubén Darío (1912). La historia de los textos (prioridad del romance, prosificación, nueva redacción del poema) ha sido estudiada por Carlos Beceiro, *La tierra de Alvargonzález. Un poema prosificado* («Clavileño», núm. 41, págs. 36-46, 1956). Añadamos: H. F. Grant, *Antonio Machado and «La tierra de Alvargonzález»* («Atlante», II, 1954); P. Darmangeat, *A propos de «La tierra de Alvargonzález»* («Bulletin des Langues Néolatines», XLIX, 1955), y Allen W. Phillips, *La tierra de Alvargonzález: verso y prosa* («Nueva Revista de Filología Hispánica», IX, 1955).

encontrado el venero que alimentaba otra tradición: la vulgar y plebeya de los pliegos de cordel. Vulgar y plebeya, pero sustento espiritual de generaciones y generaciones. Hecho sociológico que no puede ignorarse porque estaba ahí —aún languidece por los mercados de España—, operaba sobre la sensibilidad de la gente y se escuchaba. El ciego colgaba el telón toscamente ilustrado y sobre los cuadros iba salmodiando truculencias. Machado salvó y dignificó esta veta vulgar y plebeya. Ahora, cuando hacemos sociología de la literatura, hemos vuelto a lo que estos romances significaron[34] y sabemos que Machado no estuvo solo. En *Los cuernos de don Friolera*, Valle-Inclán los indultó: «el romance de ciego, hiperbólico, truculento y sanguinario, es una forma popular»[35]. Después, Fernando Villalón los recrearía: *Romances del 800* (Málaga, 1929)[36]. Eran caminos diferentes: Valle-Inclán en el esperpento, Villalón en el cromo costumbrista, Machado en la voz bronca y auténtica de la tierra. Tres quehaceres bien distintos, pero, éticamente, uno solo verdadero: Machado fue fiel en todo su proceso y escribió un relato veraz. Pero la verdad, una vez más, se había identificado con la belleza de las cosas y había condenado a la maldad del hombre.

Sin embargo Machado no podía quedarse aquí. Su corazón de hombre bueno no podía estar cerrado a la esperanza. Su formación en la escuela de Giner y de Cossío le había dado fe en el porvenir de España. Tras los días amargos del desastre, la luz debía llegar. Junto a todos estos poemas, dentro de ellos mismos, el regeneracionismo estaba llamando —como en Unamuno, como en *Azorín*—. Laín Entralgo dedicó unas bellas páginas a la esperanza del poeta, casi diría yo de los poetas, como problema antropológico[37]. Yo me estoy refiriendo a una parcela de ella,

---

[34] Julio Caro Baroja, *Ensayos sobre la literatura de cordel*. Madrid, 1969.

[35] Cito por la edición de Madrid, 1925, pág. 34.

[36] Véase el prólogo a mi edición facsimilar *Romances en pliegos de cordel (siglo XVIII)*. Málaga, 1974.

[37] Dice en la página 85 de su discurso académico (*La memoria y la esperanza. San Agustín, San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Miguel de Unamuno*. Madrid, 1954): «Antonio Machado no se limita a una afirmación poética y antropológica de la esperanza. Además de afirmarla, sus versos la sitúan y ordenan en la realidad del hombre.»

la que nos hace ver a Machado con arraigo en su patria y en su tiempo: esperanza de cara al futuro de España, esperanza de la colectividad, esperanza para aquellas tierras desoladas y para aquellos hombres cainitas. Vino el vendaval y Machado fue arrastrado por él y en él murió. Ante la faz de Dios con el que pensó hablar algún día, ¿tendría tiempo de recordar su esperanza cuando ya había encontrado la eterna Esperanza?

¡Qué importa un día! Está el ayer alerto
al mañana, mañana al infinito,
hombre de España: ni el pasado ha muerto,
ni está el mañana –ni el ayer– escrito.
¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?
Mi corazón aguarda
al hombre ibero de la recia mano,
que tallará en el roble castellano
el Dios adusto de la tierra parda.

(CI)

Su amado don Francisco Giner de los Ríos había escrito palabras que parecen resonar en todos los poemas patrióticos de Machado. También en esos últimos versos de los que dedica al dios ibero:

> «La originalidad de un pueblo se determina, pues, principalmente en virtud de dos elementos esenciales, a saber: la continuidad de la tradición en cada momento de su historia y la firmeza para mantener la vocación que la inspira y hacerla efectiva en el organismo de la sociedad humana.» (*Op. cit.*, pág. 118.)

El 1 de agosto de 1912 muere Leonor. A sus manos llegaron los *Campos de Castilla* salidos en junio, pero que Machado no recibió hasta el 24 de julio. Con Leonor muerta, la vida del poeta cambia y cambia su quehacer poético. A la segunda edición del libro llegó un texto fundamental *(Recuerdos)*. El poema se fechó en abril de 1913 (primera edición) y abril de 1912 (la segunda). Evidentemente, no es de 1912: desde los naranjales

del Guadalquivir evoca cada uno de sus «tópicos» sorianos, mientras el tren lo lleva hacia Sevilla. Se trata de una remembranza, no de una realidad inmediata. Antonio y Leonor estuvieron en París y regresaron a Soria con la ayuda económica de Rubén[38]; la esposa venía enferma de tuberculosis y no puede pensarse en abandonos con despedidas. El poema CXXVII bis *(Adiós)*[39] es, evidentemente, otra despedida de la tierra de Soria, pero... textual: «escrito en Baeza, 1915», y la segunda versión, de «Córdoba, 1919. Copiado, 1924». Resuelto este minúsculo problema, volvamos al texto:

En la desesperanza y en la melancolía
de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva.
Tierra del alma, toda, hacia la tierra mía,
por los floridos valles, mi corazón te lleva.

(CXVI)

Siete días después de dejar a Leonor en el alto Espino, Machado marcha de Soria. Ha pensado en suicidarse; su hermano Manuel ha pedido a Giner que les ayude: un instituto en Madrid tal vez pudiera salvar a Antonio de soledad; respuesta negativa[40] y el poeta acaba en Baeza, donde vivirá hasta 1919.

Esos meses posteriores a la muerte de Leonor son, a mi ver, los que crean lo que es un *Cancionero* «in morte». La segunda edición de *Campos de Castilla* agrupa nueve poemas. Los dos últimos fechados en 1913; de 1913 son *Recuerdos* y *Al maestro «Azorín»*, textos que les preceden. Habida cuenta de la cronología datada, habida cuenta de la ordenación de estas composiciones y habida cuenta de su común talante, no será aventurado fechar los poemas entre la muerte de Leonor y finales de abril de 1913. Más aún, el 1 de noviembre de 1912 tomó posesión de su cátedra de Baeza y en el primer poema del cancionero se dice que:

---

[38] En «Arbor», LXVI (1967), Ginés de Albareda ha publicado la carta de don Antonio.

[39] En la edición de Macrì figura en la página 1018, pues no se incluye en *Campos de Castilla*.

[40] Vid. Alfonso Armas Ayala, *Epistolario de Manuel Machado* («Índice de Artes y Letras», núm. 50, abril de 1952).

el río va corriendo,
entre sombrías huertas
y grises olivares,
por los alegres campos de Baeza.
Tienen las vides pámpanos dorados
sobre las rojas cepas.
Guadalquivir, como un alfanje roto
y disperso, reluce y espejea.
[...]
en esta tibia tarde de noviembre,
tarde piadosa, cárdena y violeta.

Podría ser una fecha *ad quem*. Las canciones a Leonor muerta se escribieron entre el 1 de noviembre de 1912 y el 29 de abril de 1913. Decir que estos poemas, tan pocos, son de los más intensos de nuestra lírica es decir, sí, unas pocas palabras verdaderas, pero sólo eso. Y, sin embargo, en ellos está todo el proceso espiritual de un alma: el Machado desesperado ha dejado paso al Machado de la resignación (CXIX) y de la esperanza (CXX, CXXII, CXXIV, CXXV), el Machado de las realidades impresionistas se retira ante el Machado de la nostalgia (CXXI, CXXII, CXXIII, CXXXVI), el Machado de los recuerdos sevillanos se perdió ante el Machado que se desarraigaba de cuanto no fuera Leonor (CXXV). Todo un ciclo se ha cumplido: para la vida y para el arte. El recuerdo se atenaza como un garfio hiriente a un pasado que no quiere ser pasado, la amada está viva, pero el poeta ha envejecido definitivamente. La muchachita sigue hablando con voz de niña (CXXII), paseando de la mano del esposo (CXXI), que confía encontrarla en la orilla (CXXV). Todo el recuerdo de los paisajes vividos en compañía, todo el Machado soriano, «extranjero en los campos de mi tierra», con los ojos abiertos a los llanos altos de Soria por donde cruza el Duero:

¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos.

(CXXI)

No sólo vital, estéticamente una etapa se ha clausurado. Aún durará el noventayochismo en unos cuantos poemas. Aún irá su pensamiento hacia esos hombres a los que elogia y en los que buscaba a la España moderna, pero ésta era una parcela —bellísima, desde luego— de literatura; no toda la literatura y, mucho menos, la poesía lírica que había empezado siendo romántica, que se hizo epopeya y que, caída de nuevo en el lirismo, había roto con la literatura por culpa de un sutil y quebradizo hilillo. El recuerdo se le iba de la realidad para evadirse al ensueño:

¿Por qué, decísme, hacia los altos llanos
huye mi corazón de esta ribera,
y en tierra labradora y marinera
suspiro por los yermos castellanos?

(Los sueños dialogados.)

El recuerdo acentúa, aún más, el sentido del tiempo. Y el poeta, ajeno a su propio paisaje, ajeno a su propia realidad, ajeno a toda la literatura que ha escrito, rompe con el pasado y comienza una nueva etapa de su creación: *Proverbios y cantares*. Después, también, se rompe con ella y, lo dice en un verso impresionante, «las almas huyen para dar canciones» (CXXVII bis). Sí, canciones. *Las nuevas canciones* (1917-1930), su tercer libro de versos y su nuevo quehacer poético[41].

[41] En 1920, dice que ya no hace sino folklore, autofolklore que lo identifique con el alma del pueblo (José María Valverde, *Introducción* a las *Nuevas canciones*. Madrid, 1971, pág. 94).

NUEVAS CANCIONES

Soria dio al poeta la visión de la epopeya. El ritmo de las gestas, el paisaje de los héroes. Pero Soria es, ya, una entrañada evocación, y la epopeya sobre tierras de Jaén tiene muy otros caracteres, totalmente alejados del poeta («la confección de nuevos romances viejos –caballerescos o moriscos– no fue nunca de mi agrado, y toda simulación de arcaísmo me parece ridícula»[1]). Ahora Machado intenta una nueva épica: la de enraizamiento clásico, no nacionalista; la acrónica, no la temporal; la de los frutos, no la de la tierra. El poeta («Ya habrá cigüeñas al sol, / mirando la tarde roja, / entre Moncayo y Urbión», CLVIII, II) lucha contra los recuerdos pertinaces y quiere, bajo el amparo de Virgilio, escribir una geórgica de su tierra. El libro se abre: *Olivo del camino*, pero aunque hay un arraigo local e histórico (CLIII, I), el contrapunto suena castellano:

Hoy, a tu sombra, quiero
ver estos campos de mi Andalucía,
como a la vera ayer del alto Duero
la hermosa tierra de encinar veía[2].

Arraigo local que se transplantará a las tierras del mito; arraigo histórico que se vaciará de tiempo en la

[1] Prólogo a la edición (1917) de *Campos de Castilla*. A poco que se piense, se encontrará en estas palabras la repulsa a las «recreaciones arqueológicas» de Rubén o de Manuel Machado.

[2] El poema está escrito en 1920, cuando Machado era catedrático de Segovia, pero en un viaje a Andalucía, según permite deducir la localización expresa.

acronía que el mito exige. (¿No pensaría Fernando Villalón en este Machado cuando escribe *La Toriada?*)

Machado conoce la mitología griega. Si nos acompañamos de la de W. H. Roscher[3], podríamos completar lo que el poema hace ser deliberadamente ambiguo o incompleto: la castración de Uranos en el país de los feacios y el nacimiento de Venus de la sangre caída al mar; la falta de servicios a Ceres en el Lacio y éstos totalmente helenizados; la cruel historia de Demofón y Masturio, victimario éste de la hija del rey cuya sangre bebió Demofón, padre de la doncella; el himno homérico que cuenta cómo Deméter encontró refugio en el palacio de Keleos, viejo rey de Eleusis. Y podíamos buscar otras informaciones, que Roscher no trae, para poder ilustrar el poema de Machado: en el Museo Británico hay algún vaso griego, en el que unos braceros varean y apañan aceitunas. No extraña: el olivo es un árbol clásico y además rico en símbolos (paz, fecundidad, purificación, fuerza, victoria, recompensa); estaba consagrado a Atenea, porque el primero nació de una querella que tuvo con Poseidón y sus retoños aún creen verse en la Acrópolis. Se sabe también —y añádase a la exactitud de nuestro poeta— que abundaba en la llanura de Eleusis, donde se le protegía hasta el extremo de ser entregados a la justicia quienes le producían algún daño; no extraña, pues, que llegaran incluso a estar divinizados en el himno a Deméter, introductor de las iniciaciones en Eleusis. Todos los pueblos han visto en el olivo símbolos preciosos: los chinos, le dan valor tutelar; los japoneses, de victoria en toda clase de empresas; cristianos y judíos, de paz; musulmanes, de hombre universal y fuente de la luz[4]. Machado da vida nueva al viejo mito y conserva toda la sabiduría —experiencia, enseñanza— que encierra, pero hace ser, al mito, un valor actual, eficaz para su pueblo y para su tiempo, como Virgilio transmitiendo enseñanzas a las gentes del Lacio:

Que tu ramaje luzca, árbol sagrado,
bajo la luna llena,

[3] *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie* (seis volúmenes). Leipzig, 1884-1924.

[4] Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, t. III, s. v. *olivier*. París, 1974.

el ojo encandilado
del búho insomne de la sabia Atena.
Y que la diosa de la hoz bruñida
y de la adusta frente
materna sed y angustia de uranida
traiga a tu sombra, olivo de la fuente.
Y con tus ramas de divina hoguera
encienda en un hogar del campo mío,
por donde tuerce perezoso un río
que toda la campiña hace ribera
antes que un pueblo, hacia la mar, navío.

(CLIII, VII)

Al final de *Campos de Castilla* había unos *Proverbios y cantares* que significaban la aparición de un nuevo Machado, el que se logrará definitivamente en las *Nuevas canciones*. Pero conviene aclararlo inmediatamente: la continuidad no lo es en cuanto al espíritu, sino en cuanto a la forma. Los *cantares* no son lo mismo que las *canciones*. Esta es la cuestión. Por más que cantares (¿hace falta recordar a Manuel?) fueran el alma de Andalucía, en tierras de Andalucía, Antonio escribe –a la manera castellana– canciones. Y como ocurre en casi todas sus decisiones, poéticas incluidas, podríamos ahora amparar su nuevo sesgo lírico en un texto de Giner:

> «Divorcio funesto es siempre el de las literaturas popular y reflexiva; y cuando en vez de marchar unidas y alimentadas por unos mismos principios se apartan y contradicen, degenera ésta en insípida y convencional, perdiendo cuanto puede hacerla duradera e interesante en todos tiempos, y se aísla aquélla en una esfera reducida y menospreciada, tuerce el curso natural de su vida y engendra a lo sumo groseras producciones que no pueden aspirar a influir sino en las últimas clases de la sociedad.» *(Op. cit.*, pág. 124.)

No aventuro que Machado conociera estos textos, pero de algún modo, incluida la transmisión oral[5], pudieron

[5] «Me eduqué en la Institución Libre de Enseñanza. A sus maestros guardo vivo afecto y profunda gratitud», escribía en 1917.

llegar hasta él. Aunque llovía sobre mojado. Don Antonio Machado padre, *Demófilo*, había sido folklorista insigne: ahí siguen sus *Cantes flamencos*[6] sobre los que el gran Hugo Schuchardt escribió una insuperable monografía[7]. Esos *Cantes* que habían de inspirar alguna obra teatral de los dos hijos poetas:

A Sebiya ba la Lola,
Consolasión se ba ar Puerto,
La Nena la ejan sola[8].

En la colección de *Demófilo* está la tendencia popularista que luego cultivarán Antonio y Manuel y Fernando Villalón[9]. Pero no ignoremos algo fundamental: el abuelo paterno, don Antonio Machado Núñez, catedrático, político, alcalde de Sevilla, etc., había sido trasladado a Madrid (1883); siguiendo sus pasos marchó toda la familia. Las cosas no rodaron bien y *Demófilo* fue a parar a Puerto Rico como registrador de la propiedad. Regresó (1893) con el tiempo justo para morir en Sevilla, donde había ido a recogerlo su mujer: contaba cuarenta y cinco años. El recuerdo paterno dejó un emocionante testimonio en la obra de su hijo Antonio: un día, exactamente el 13 de marzo de 1916, el poeta escribe *En el tiempo*, versos llenos de emoción, que se quedan en poco más que bosquejo; después pasan a las *Nuevas canciones* en un soneto admirable (CLXV, IV)[10]: el recuerdo de Sevilla, la casa donde

---

[6] Se publicaron en la Colección Austral (núm. 745), suprimidas las notas, con un prólogo de Manuel Machado. De 1974 es la pulcra impresión de Ediciones Demófilo, S. A. Colección: ¿Llegaremos pronto a Sevilla?

[7] *Die Cantes Flamencos*, en «Zeitschrift für romanische Philologie», V, págs. 249-322, 1881.

[8] Anota *Demófilo:* «La Lola era una cantadora célebre de la Isla: ignoramos si en esta copla se alude a ella» (ed. 1974, pág. 32, n. 20). Una variante de la soleá del texto es la soleariya bien conocida (*ibíd.*, pág. 91):

La Lola,
La Lola se ba a los puertos
la Isla se quea sola.

[9] Cfr. *Dialectalismos en la poesía del siglo XX*, apud *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, págs. 331-337, especialmente. Madrid, 1971.

[10] Para el proceso de elaboración, vid. mi prólogo a *Los complementarios*.

nació y, ya, la presencia del padre, «aún joven», que lee, escribe, hojea sus libros y, desde su tiempo intemporal, contempla al hijo envejecido. 1916 es el año del borrador, cuando se publica la segunda edición de *Campos de Castilla;* el soneto no debía estar listo, pues hubiera cabido entre los *Elogios*. Lo creo posterior. 1916, 1917 significan un nuevo sesgo en la poesía de Machado, la incorporación definitiva de lo popular. Y entonces se produce el recuerdo poético hacia el padre muerto, hacia aquel hombre de letra diminuta con la que estaba creando el folklore como disciplina científica entre nosotros: *Juegos infantiles españoles, Colección de enigmas y adivinanzas, Estudios sobre literatura popular...*

Y está la otra veta, la de los cancioneros musicales, que inició Barbieri en 1890, que fueron despojados en una obra riquísima de Cejador[11], que divulgó Menéndez Pidal[12], que motivaron una célebre tesis de Henríquez Ureña[13], que habían de crear la tendencia neopopular de Moreno Villa, de Alberti, de Lorca.

Todo son caminos que llevaban por los años 1916-1924 hacia el redescubrimiento de la poesía popular y, con ella o antes de ella, a lo que *Demófilo* encontró en el folklore. Por eso, Antonio Machado, desdoblado en Juan de Mairena, había de decir «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»[14], y completaría muchas páginas después: «si vais para poetas, cuidad vuestro

---

[11] Me refiero a la *Verdadera poesía castellana* (1921-1924). No creo que Machado ignorara la existencia de esta obra. A Cejador dedicó su poema CXXVII, y acaso haya en ello un pecadillo de don Antonio (¿por qué borró las palabras en todas las demás ediciones?). En septiembre de 1917 se examinó de latín con don Julio y, previamente, le escribió rogándole benevolencia (Macrì, *op. cit.*, pág. 44). El poema es de 1915 (Macrì, pág. 1194) y la dedicatoria al latinista aparece sólo en las *Poesías escogidas* de 1917 (no en *La lectura*, 1916, donde se había publicado el poema, ni en las *Poesías completas*, también de 1917).

[12] Sobre todo, en la lección inaugural del curso 1919-1920 del Ateneo: *La primitiva poesía lírica española* (ahora en los *Estudios literarios*, Colección Austral, núm. 28).

[13] *La versificación española irregular*. Madrid, 2.ª ed., 1933. La obra se escribió entre 1916 y 1920, según se dice en la página VII.

[14] *Juan de Mairena*, Colección Austral, núm. 1530, pág. 66. Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es, o que, en último término, podemos ignorar quien sea, sin el menor detrimento de la poesía»[15].

He aquí las posibles sendas. ¿Hasta dónde llegan? De una parte, la voz de la estirpe. Son esos cantos que oye al pueblo y con los que él se identifica hasta fundirse. Cancioncillas de geografía, entrañadas como coplas oídas al volver una cantonada. Enumeración de nombres que en su propio enunciado –desde Mena hasta Neruda– crean un manadero de emociones[16]:

Desde mi ventana,
¡campo de Baeza,
a la luna clara!
¡Montes de Cazorla,
Aznaitín y Mágina!
¡De luna y de piedra
también los cachorros
de Sierra Morena!

(CLIV, I)

Y en esta tierra nuevamente descubierta, en estos olivares de releje plateado por la luna, en los cortijos blancos de la loma de Úbeda, el recuerdo lacerante. El poeta no ve aquella tierra, oscura como un vinagre espeso, ni la exacta geometría de los olivares, ni las manchas doradas del trigal. El poeta no quiere ver. ¡El que había convertido en una inigualable criatura de arte a las pobres tierras sorianas! Sabemos que paseaba, que iba a Úbeda. Úbeda con su plaza grande, portento de emociones y de equilibrios: Ayuntamiento labrado por Vandelvira, palacio del Condestable, iglesia del Salvador (allí se apagó la voz de San Juan de la Cruz, la más pura y cálida de nuestra lírica), colegiata de Santa María, por donde pasaron los castellanos de la

[15] *Juan de Mairena*, Colección Austral, núm. 1530, pág. 233. Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

[16] Vid. Francisco Ynduráin, *Una nota a «Poesía y estilo» de Pablo Neruda, de Amado Alonso* («Archivum», IV, págs. 238-246, 1954).

reconquista, y el pretil abierto sobre un paisaje: suaves colinas y llanuras dilatadas, tierra bermejeante y arbolado oscuro, cielos transparentes como vidrieras y aire terso. El poeta no quiere ver, sino que hace vivir su propio recuerdo. Muchos años antes había dicho:

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

(LXXXIX)

Y ahora, sobre esta tierra, que ya no quiere como suya, busca el hilo que le ensarte los recuerdos. El tiempo se ha concitado contra su encariñamiento y va desdibujando los días sorianos. Por eso no quiere ver la circunstancia en la que está sumergido, porque también ella había de colaborar con el olvido. Ahora sólo anécdotas —y a poder ser negativas—, sólo lo que la superficie brinda sin descubrir esencias, sólo voluntad de no querer. La última de las canciones es clave para el entendimiento de cuanto apunto:

Los olivos grises,
los caminos blancos.
El sol ha sorbido
la calor del campo;
y hasta tu recuerdo
me lo va secando
este alma de polvo
de los días malos.

(CLIV, IX)[17]

Desde la noluntad, como diría Unamuno, creo que se explican las palabras de Julián Marías dedicadas a estos poemas: «La visión de Andalucía no es, como antes la de Castilla, personal, individualista e *histórica*, sino popular. No ve Andalucía con sus ojos [...], sino

[17] Esta evidencia sigue siéndolo para mí en otro bellísimo poema, *Parergon*. Todo, tono, léxico, sentimiento, parece aludir a Leonor; al temor de que el olvido borre a Leonor. Se ha dado alguna otra interpretación —el poema no ha llamado mucho la atención de los críticos— que me parece sin fundamento.

con los del pueblo, a través de sus canciones, de lo que se dice y se canta»[18]. Y es que el corazón seguía estando en el alto Duero. ¡Cuán distintas las *Canciones de tierras altas!* Evocación de cosas concretas (nieve menuda, cigüeñas recién llegadas, la encina parda, los yermos pedregosos), de experiencias vividas (el camino borrado por la nieve, el río descubierto cuando sale el sol, Soria en los límites de la tierra y la luna), nombres repetidamente evocados como en una letanía apasionada (Urbión y Moncayo, Moncayo y Urbión). Y el recuerdo de los días felices, con las propias palabras entristecidas:

¡Alta paramera
donde corre el Duero niño,
tierra donde está su tierra!

(CLVIII, VII)

Hasta llegar al temblor estremecido:

El río despierta.
En el aire oscuro,
sólo el río suena.
¡Oh canción amarga
del agua en la piedra!
... Hacia el alto Espino,
bajo las estrellas.
Sólo suena el río
al fondo del valle,
bajo el alto Espino.

(*Ibíd.*, VIII)

Esta tierra de Soria, pertinaz en el recuerdo, le hace descubrir la belleza sutil de los viejos cancioneros: el poeta recupera los temas de la tradición. Son canciones de molineros, de pastores, de colmeneros, de leñadores, de hortelanos o las primaverales de doncellas que danzan. Orillas del Duero, voz nueva, el mismo temblor inci-

[18] *Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas* («Cuadernos Hispanoamericanos», 11-12, pág. 314, 1949). Cfr. Dámaso Alonso, *Cuatro poetas españoles*, Madrid, 1962, págs. 150-151.

piente que en una enumeración sin fin: *Delfín de música* (Luis de Narváez, 1538), *Tres libros* (Mudarra, 1546), *Villancicos y canciones* (Juan Vásquez, 1551), *Libro de música de vihuela* (Diego Pisador, 1552), *Orphénica lyra* (M. de Fuenllana, 1554), *Recopilación* (Vásquez, 1560), *El cortesano* (Luis Milán, 1561), *Libro de música en cifras para vihuela* (Esteban Daza, 1576), *De música* (Francisco Salinas, 1577). Y Juan del Encina, Gil Vicente, Lope, Tirso. El noventayocho se había adelgazado con nuevos descubrimientos, pero –dentro de ellos– el poeta seguía siendo fiel a esa dolencia llamada España.

Las nuevas canciones no añaden demasiados valores absolutos a lo que sabemos de Machado. Son, sí, la presencia activa del pueblo en su quehacer. Esto nos lleva a comprender mejor su último libro y, también tal vez, a entender los compromisos del poeta en años que fueron definitivos. Pero, además, en los *Proverbios y cantares* (no se descuide: dedicados a Ortega) el planteamiento de una nueva forma de poesía: el aforismo filosófico, que vendría a vincularse con la larga serie de apócrifos. Pero esto nos lleva a otras cuestiones.

---

[19] En la obra de Dámaso Alonso aducida en la nota anterior, llega a escribirse: «Machado cambió por cobre filosófico buena parte de su oro poético de ayer» (pág. 176).

De un cancionero inédito

Como una reacción contra Saint Beuve, suele decirse desde Proust que la poesía es obra de otro yo. Todos somos no otro, sino muchos yo. Verdad es que Whitman andaba en lo cierto cuando decía que dentro del hombre había multitudes. Y mucho más si ese hombre es poeta. Estoy tratando de presentar la obra lírica de Machado y lo que voy haciendo son cortes: el romántico, el noventayochista, el intimista, el impresionista, el mitólogo, el folklorista, el gnómico, el...

> Con el tú de mi canción
> no te aludo, compañero;
> ese tú soy yo.

Machado realiza el viejo problema de multiplicarse en una serie de poetas distintos[1] por más que sea muy difícil saber los linderos de la propia y la ajena personalidad. *¿Tú* es 'yo' o *tú* es una criatura separada de su propio creador? El problema es largo. Bástenos aducir un testimonio insigne —ni mejor ni peor, insigne—, gracias al cual sabemos de este proceso. Pero lo sabemos en un hombre, no en otro ni en otros[2]. En marzo de 1914, Fernando Pessoa comienza un poema, *O guardador de rebanhos*, y ya sin descanso salen más de treinta: ha nacido Alberto Caeiro, de quien hace discípulos a Ricardo

---

[1] Vid. Giovanni Caravaggi, *Sulla genesi degli «apocrifi» di A. Machado* («Studi e problemi di critica testuale», núm. 10, págs. 183-215, 1975). También, Aurora de Albornoz, *op. cit.*, págs. 227-310.

[2] Como planteamiento general, sigue siendo útil la obra (publicada en «Les documents bleus») de A. Borel y G. Robin, *Les Rêveurs Éveillés*.

Reis y Alvaro de Campos[3]. Y tenemos aquí un planteamiento dramático: cada uno de esos hombres, Caeiro, Reis, Campos, es un drama individual y otro Fernando Pessoa, y el conjunto de todos un drama distinto de cada uno de ellos. Pessoa, en el número 17 de *Presença*, al que me he referido, publicó estas líneas:

> «O que Fernando Pessoa escreve pertenece a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são anónimas e pseudónimas, porque deveras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo o nome que assina; a heterónima é do autor fora da sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por êle, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.»

No es de mi incumbencia ahora discutir estos problemas[4], sí decir que no estoy muy de acuerdo con las posibilidades de que cada criatura se haga totalmente independiente de su creador. Menos, mucho menos en el caso de Antonio Machado, transparente en tantas circunstancias de las que rodean a Abel Martín y a Juan de Mairena. Como casual azar en las coincidencias del poeta español y el portugués, no sólo el inventar apócrifos, sino el hacerlos nacer y morir en fechas precisas y el establecer entre ellos dependencia intelectual. Pessoa (1888-1935) inventó sus heterónimos antes de

---

[3] «Escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza nao conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um titulo, "O Guardador de Rebanhos". E o que se seguiu foi o aparecimento de algém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro.» (Carta a Adolfo Casais Monteiro, inserta como apéndice de la *Antología* preparada por el propio Monteiro.) Para todo esto es importante la *Tábua bibliográfica* que el mismo Pessoa redactó para la revista «Presença», núm. 17. Aunque de su veracidad, no muy exacta siempre, habría que pensar con indulgencia: «o poeta é um fingidor».

[4] Vid., por ejemplo, Ildefonso Manuel Gil, *La poesía de Fernando Pessoa*, apud *Ensayos sobre poesía portuguesa* (Zaragoza, 1948); João Mendes, *Pessoa e seus heterónimos* («Brotéria», XLVII, págs. 328-348, 1948), y Jacinto de Prado Coello, *Diversidade e unidade en Fernando Pessoa*. Lisboa, 1963.

que don Antonio hiciera nacer a los suyos, pero su poesía era totalmente ignorada en España; sin embargo, Machado venía rellenando desde 1912 unos cuadernos que acabaron siendo *Los complementarios*.

(Busca a tu complementario,
que marcha siempre contigo,
y suele ser tu contrario.)

De ellos pasaron muchas cosas al *Cancionero apócrifo*, que ya vio la luz en las *Poesías completas* de 1928. La independencia de ambos –y tan distintos– poetas me parece fuera de duda.

De un cancionero apócrifo se fue incorporando a las sucesivas ediciones de las *Poesías completas* (a partir de la ya mencionada de 1928) y plantea numerosos problemas de índole muy diversa, pues en él no sólo son versos lo que se incluye, y aun éstos van teñidos de muchas precisiones filosóficas[5]. Se trata de ensayos críticos, a veces de cierta extensión, de breves apostillas, de teoría literaria[6]; si tuviera que dar en pocas palabras una referencia aprovechable, diría que estas prosas recuerdan al *Glosario* de D'Ors[7]. Quedan en nuestro objeto de hoy los poemas: unos filosóficos, otros de «geografía emotiva», otros de humor sarcástico. Tal vez no añaden mucho al aprecio que tenemos a una obra

---

[5] No en vano, Mairena había dicho: «Algún día [...] se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos.» (*Juan de Mairena*, I, pág. 70.) Véanse las muy valiosas páginas de José María Valverde, en su edición de las *Nuevas canciones* y *De un nuevo cancionero apócrifo*, págs. 52-65 (Madrid, 1971). Como recuerdo a la filiación bergsoniana de Machado, me permito aducir un recuerdo autobiográfico de *Los complementarios* (pág. 24):

> «Durante el curso de 1910 a 1911 asistí a las lecciones de Henri Bergson. El aula donde daba su clase era la mayor del Colegio de Francia y estaba siempre rebosante de oyentes. Bergson es un hombre frío, de ojos muy vivos. Su cráneo es muy bello. Su palabra es perfecta, pero no añade nada a su obra escrita. Entre los oyentes hay mujeres.»

[6] De esto me ocupo en mi edición de *Los complementarios*. Cfr.: Carlos Clavería, *Notas sobre la poética de Antonio Machado*, apud *Cinco estudios de literatura española moderna*, págs. 93-118 (Salamanca, 1945); Zubiría, *op. cit.*, págs. 137-146.

[7] En 1921 le dedicó Machado un espléndido soneto. Cfr. Pablo de A. Cobos, *Machado en Juan de Mairena*, ya citado.

que es portentosa. Guardemos, sin embargo, los poemas de Guiomar[8]: *Canciones, Otras canciones.* Machado vuelve a ser Machado. No con capacidad de inventar nuevos modos (poco afortunado incrustar filosofía en el lirismo), sí para hacer retoñar su maestría poética. A veces un simbolismo que diríamos modernista *(Por ti la mar ensaya olas y espumas)*, otras el trasunto de situaciones que nos hacen pensar en algún bello poema a Leonor *(Tu poeta / piensa en ti)* o la nostalgia con que quedó transida —para siempre— su alma *(Hoy te escribo en mi celda de viajero).* Guiomar pasa como una lucecita:

¡Sólo tu figura,
como una centella blanca,
en mi noche oscura!

Mientras, Machado es una pura renuncia. Su vida ya no puede remontar la corriente («reo de haberte creado, / ya no te puedo olvidar») y el poeta escribe su propio desengaño. Las cancioncillas no llevan sino la amargura y el dolor del poeta. Después, la guerra dio el corte definitivo. Un soneto lleno de belleza y de nostalgia, y un velo discreto, que lastima levantar:

De mar a mar entre los dos la guerra,
más honda que la mar. En mi parterre,
miro a la mar que el horizonte cierra.
Tú, asomada, Guiomar, a un finisterre,
miras hacia otro mar, la mar de España
que Camoens cantara, tenebrosa.
Acaso a ti mi asusencia te acompaña.
A mí me duele tu recuerdo, diosa.
La guerra dio al amor el tajo fuerte.
Y es la total angustia de la muerte,
con la sombra infecunda de tu llama
y la soñada miel de amor tardío,
y la flor imposible de la rama
que ha sentido del hacha el corte frío.

[8] Macri (págs. 1249-1250) da antecedentes literarios del nombre de Guiomar. Sin embargo, no cita el que puede haber tenido más eco en el recuerdo de Machado: Guiomar era la esposa de Jorge Manrique, el poeta bien amado por Antonio (vid. Macri, págs. 208-209).

Guiomar había querido ser entrevista de algún poema (el CLV, el CLXII, el III de los *Sueños dialogados, etc.*). Para mí, son –unos– anécdotas líricas que más bien traen el recuerdo de Leonor; otros por falta de emoción, literatura; por último, sí, Guiomar[9]. En 1928, Machado conoció a Guiomar en Segovia, con ella siguió viéndose en Madrid; era la escritora Pilar de Valderrama, a la que elogió en *Los Lunes del Imparcial*[10], y a la que Manuel Machado dedicó un soneto, *Eco Prólogo*[11].

Después vinieron otras poesías –¿de circunstancias diría Goethe?–, pero los ciclos ya no podían modificarse. Estaban cerrados años atrás. Se llamaron *Soledades* y *Galerías*, *Campos de Castilla* y *Nuevas canciones*. También, Abel Martín y Juan de Mairena. Entre esos títulos, años y años de emoción y tristeza, de soledad y amor a España[12], de retazos de vida y de fluir nacional. Nosotros ahora podemos reconstruir muchos de esos pasos, los que sustentaron la vida de un hombre bueno, y esa vida nos dejó la lección de su poesía y el ejemplo de su conducta.

(Contra la flecha que el tahúr tiraba
al cielo, creo en la palabra buena.)

---

[9] Vid. Concha Espina, *De Antonio Machado a su grande y secreto amor* (Madrid, 1950), cartas incompletas para evitar la identificación de la mujer amada; Zubiría, *op. cit.*, págs. 119-126.

[10] José Luis Cano, *Poesía española del siglo XX: de Unamuno a Blas de Otero*, págs. 63-130 (Madrid, 1960); Justina Ruiz de Conde, *Antonio Machado y Guiomar* (Madrid, 1964); Macrì, *op. cit.*, págs. 51-52.

[11] Valverde, *ed. cit.*, pág. 86.

[12] En *El porvenir castellano* (Soria, 10 de marzo de 1913), don Antonio publicó un artículo (sobre *pedagogía*) muy lleno del espíritu de la Institución. Estas son sus últimas palabras: «Si las escuelas no han de ser ineficaces –y bien pudieran serlo aun duplicando su número– han de servir para formar españoles. Pero ¿sabemos nosotros lo que es o puede ser un español?» (cito por Rodrigo Álvarez Molina, *Variaciones sobre Antonio Machado: el hombre y su lenguaje*, pág. 105; Madrid, 1973).

Que van a dar en la mar

La imaginación simbólica, dice Virgilio Melchiorre, tiene su forma más alta en el ámbito de la expresión artística, pero el papel de la imaginación será tanto más esencial cuanto no pueda reducirse a la parcialidad de un dominio, por privilegiado y noble que en sí mismo lo consideremos[1]. Nosotros podemos transportar esa capacidad imaginativa hasta los límites del símbolo o del mito y entonces podemos convertir la anécdota en un oscuro y misterioso anticipar, que cobrará sentido en el decurso del tiempo. He intentado presentar a un poeta cercano a nosotros: cercano cronológicamente, cercano por la validez de su menaje lírico, cercano por sus lecciones íntima y civil. Antonio Machado ya va siendo historia (más de treinta y cinco años hace que calló su «corazón sonoro»), pero próxima para que aún tengamos testimonios de quienes vivieron con él. Por eso podemos acercarnos al hombre y a la obra; no hacer arqueología, ni gacetilla cotidiana: es un pedazo de nuestra historia cultural más próxima, pero historia –la de Machado– cerrada ya. Las anécdotas, desde el principio hasta el fin, las vemos con un sentido que la demasiada cercanía lo hubiera convertido en trivialidad y, sin embargo, las poseemos vivas, trabadas, condicionadas y condicionantes, no como silva de varia lección, heterogénea y dispersa.

En la literatura simbólica, el mar es lugar de nacimiento, de transformación y de renacer; es el vientre

---

[1] *L'immaginazione simbolica*, pág. 10. Bolonia, 1972.

materno del que se surge hacia la luz. Pero en las aguas, la presencia de delfines hablan de regeneración, sabiduría y prudencia. No en vano, delfines había –y el símbolo no cesa– cerca del trípode de Apolo en Delfos. Pero también el mar podía dar testimonio de luchas y pasiones, de muerte si no se sabía surcar: por eso los cretenses cabalgaban sobre delfines para alcanzar la morada de la eterna quietud. El origen remoto de Machado estuvo signado por aguas y delfines; su fin, a la orilla del mar, cerca de unas barcas de pescadores. Y, entre medio, el tiempo que lo torturó. Pero dejemos la palabra a Juan de Mairena; para que valga el símbolo, el tiempo preciso no cuenta: algo así como el retablo folklórico anclado en unos años en que fueron posibles todos los prodigios:

> «Otro acontecimiento, también importante, de mi vida es anterior a mi nacimiento. Y fue que unos delfines, equivocando su camino y a favor de marea, se habían adentrado por el Guadalquivir, llegando hasta Sevilla. De toda la ciudad acudió mucha gente, atraída por el insólito espectáculo, a la orilla del río, damitas y galanes, entre ellos los que fueron mis padres, que allí se vieron por vez primera. Fue una tarde de sol, que yo he creído o he soñado recordar alguna vez»[2].

Y el mar vuelve a aparecer. Con el ejército republicano en retirada, el 27 de enero de 1939, van unas sombras humanas. Aún dura la de aquella muchachita que se casó en 1873, pero ahora es una pobre mujer huyendo en una ambulancia. Los fugitivos quedan abandonados en la frontera, diluvia, los papeles del hijo se dejan en el vehículo. («La madre de don Antonio, de ochenta y cinco años, con los cabellos mojados, era una belleza trágica.») Les dan pan blanco y queso. En un coche puede entrar el poeta enfermo; sobre sus rodillas se acomoda la madre. Los dos van hacia la morada de la eterna quietud; no sobre delfines, sino a través de fun-

---

[2] *Juan de Mairena*, Colección Austral, núm. 1530, págs. 216-217. Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

cionarios burocráticos. Cerbère, Colliure. Ya era el 28 de enero. Una sola vez salió el poeta de la pensión; viendo las barcas de pescadores, dice a su hermano Pepe: «¡Si pudiera vivir detrás de una de estas ventanas, libre de todas preocupaciones!» El 19 de febrero empeoró[3] y moría una semana después. Los símbolos vuelven: era un miércoles de ceniza, frente quedaba el mar. La madre, tierra, mar, soledad desde 1893, ya no hacía falta para más desamparos; era la lamparilla que se extinguía cuando falta el aceite. Dos días después, el 25 de febrero, iba en busca del hueco recién abierto para el hijo[4]. Entre aquel jubiloso salto de delfines y este mar gris de febrero había vivido un grandísimo poeta. Eran unos años —¿muchos, pocos?— en los que el tiempo no se detuvo, pero que ahora, al contemplar una obra sin límites, se nos antojan muchísimos, o muy pocos para lo que quisiéramos tener. El último verso del poeta, solo, aislado, reza simplemente: «Estos días azules y este sol de la infancia.» Volvía el tiempo, el gran tema de Machado, pero buscando premoniciones en sus versos

[3] Vid. Macrì, pág. 60.

[4] Ana Ruiz y Antonio Machado se casaron el 22 de mayo de 1873. Manuel les nació en agosto del 74 y Antonio el 26 de julio del 75. En el palacio de Las Dueñas, que el poeta había de evocar bellísima y emocionadamente. Después los hijos aumentan, hay dificultades económicas, viajes. Traslado familiar a Madrid (1883), estudios en la Institución Libre de Enseñanza. Muere el padre el 93. Antonio hace teatro con Fernando Díaz de Mendoza. En junio del 99, París; regresa en octubre. Vida literaria en Madrid (Villaespesa, Rubén, Juan Ramón, *Azorín*, Valle-Inclán). Catedrático de francés en Soria (1907-12); conoce a Leonor Izquierdo Cuevas el 21 de septiembre de 1907 (la niña tenía trece años) y se casan el 30 de julio de 1909. La Junta de Ampliación de Estudios lo envía a seguir un curso con Bédier, pero deja la filología por la filosofía: asiste a las clases de Bergson. Leonor tiene un hemoptisis y Rubén ayuda económicamente al matrimonio para que pueda regresar a Soria; muere la esposa el 1 de agosto de 1912. Machado se traslada a Baeza (1912-1919) y se licencia en Letras (1917) En 1919 marcha a Segovia, donde permanece hasta 1932. Colabora con su hermano Manuel en varias obras teatrales (1926-1932). Conoce a Guiomar en Segovia (1928); es elegido académico (1927) y, aunque en 1931 tenía escrito parcialmente su discurso de ingreso, nunca llegó a leerlo. Se traslada al Instituto Calderón de la Barca de Madrid (1932) y luego al Cervantes (1935). Durante la guerra manifestó su adhesión a la república, a cuya causa sirvió. El fin, ha quedado transcrito. (Para la biografía de Machado véase Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Antonio y Manuel Machado*, Colección Austral, núm. 1135, Madrid, 1973; José Machado, *Últimas soledades del poeta Antonio Machado*, 1940.)

—¿cuántas veces se recordó el *Autorretrato?*—, la mañana del 24 de febrero había sido entrevista y, fatal, se había cumplido.

(Y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera, XXI).

ORACIÓN POR ANTONIO MACHADO

Misterioso y silencioso
iba una y otra vez.
Su mirada era tan profunda
que apenas se podía ver.
Cuando hablaba tenía un dejo
de timidez y de altivez.
Y la luz de sus pensamientos
casi siempre se veía arder.
Era luminoso y profundo
como era hombre de buena fe.
Fuera pastor de mil leones
y de corderos a la vez.
Conduciría tempestades
o traería un panal de miel.
Las maravillas de la vida
y del amor y del placer,
cantaba en versos profundos
cuyo secreto era de él.
Montado en un raro Pegaso,
un día al imposible fue.
Ruego por Antonio a mis dioses,
ellos le salven siempre. Amén.

RUBÉN DARÍO

VIDA, PRÓLOGOS, POÉTICA

VIDA

Nací en Sevilla una noche de julio de 1875, en el célebre palacio de las Dueñas, sito en la calle del mismo nombre.

Mis recuerdos de la ciudad natal son todos infantiles, porque a los ocho años pasé a Madrid, adonde mis padres se trasladaron, y me eduqué en la Institución Libre de Enseñanza. A sus maestros guardo vivo afecto y profunda gratitud. Mi adolescencia y mi juventud son madrileños. He viajado algo por Francia y por España. En 1907 obtuve cátedra de Lengua francesa, que profesé durante cinco años en Soria. Allí me casé: allí murió mi esposa, cuyo recuerdo me acompaña siempre. Me trasladé a Baeza, donde hoy resido. Mis aficiones son pasear y leer.

1917.

De Madrid a París a los veinticuatro años (1899). París era todavía la ciudad del "affaire Dreyfus" en política, del simbolismo en poesía, del impresionismo en pintura, del escepticismo elegante en crítica. Conocí personalmente a Óscar Wilde y a Jean Moréas. La gran figura literaria, el gran consagrado, era Anatole France.

De Madrid a París (1902). En este año conocí en París a Rubén Darío.

De 1903 a 1910, diversos viajes por España: Granada, Córdoba, tierras de Soria, las fuentes del Duero, ciudades de Castilla, Valencia, Aragón.

De Soria a París (1910). Asistí a un curso de Henri Bergson en el Colegio de Francia.

De 1912 a 1919, desde Baeza a las fuentes del Guadalquivir y a casi todas las ciudades de Andalucía.

Desde 1919 paso la mitad de mi tiempo en Segovia y en Madrid la otra mitad, aproximadamente. Mis últimas excursiones han sido a Ávila, León, Palencia y Barcelona (1928).

1931.

PRÓLOGOS

A "PÁGINAS ESCOGIDAS"

Mi costumbre de no volver nunca sobre lo hecho y de no leer nada de cuanto escribo, una vez dado a la imprenta, ha sido causa en esta ocasión de no poco embarazo para mí. El presentar un tomo de *Páginas escogidas* me obligó no sólo a releer, sino a elegir, lo que supone juzgar. ¡Triste labor! Porque un poeta, aunque desbarre, mientras produce sus rimas está siempre de acuerdo consigo mismo; pero, pasados los años, el hombre que juzga su propia obra dista mucho del que la produjo. Y puede ser injusto para consigo mismo: si, por amor de padre, con exceso indulgente, también a veces ingrato por olvido, pues la página escrita nunca recuerda todo lo que se ha intentado, sino lo poco que se ha conseguido.

Si un libro nuestro fuera una sombra de nosotros mismos, sería bastante; porque francamente es mucho menos: la ceniza de un fuego que se ha apagado y que tal vez no ha de encenderse más. Y en el caso mejor, cuando nuestro libro nos evoca nuestra alma de ayer con la viveza de algunos sueños que actualizan lo pasado, echamos de ver que, entonces, llevábamos a la espalda un copioso haz de flechas que no recordamos haber disparado y que han debido caérsenos por el camino. La tristeza de volver sobre nuestra obra no proviene de la conciencia de lo poco logrado, sino de lo mucho que renunciamos a acometer. Nuestra incapacidad para fallar con justicia en causa propia estriba también en la merma de simpatía por nuestra obra y en la enorme distancia que media entre el momento creador y el crítico. En el

primero coincidíamos con la corriente de la vida, cargada de realidades virtuales que acaso no llegan nunca a actualizarse, pero que sentimos como infinitamente posibles; en el segundo estamos fuera de esta misma corriente, y aun fuera de nosotros, obligados a juzgar, a encerrar y distribuir las vivas aguas en los rígidos cangilones de las ideas ómnibus, a avaluar en moneda corriente lo más ajeno a toda mercadería. Es muy frecuente —casi la regla— que el poeta eche a perder su obra al corregirla. La explicación es fácil: se crea por intuiciones; se corrige por juicios, por relaciones entre conceptos. Los conceptos son de todos y se nos imponen desde fuera en el lenguaje aprendido; las intuiciones son siempre nuestras. Juzgarnos o corregirnos supone aplicar la medida ajena al paño propio. Y al par que entramos en razón y nos ponemos de acuerdo con los demás, nos apartamos de nosotros mismos; cuantas líneas enmendamos para afuera son otras tantas deformaciones de lo íntimo, de lo original, de lo que brotó espontáneo en nosotros.

El poeta debe escuchar con respeto la crítica ajena, porque el libro lanzado a la publicidad ya no le pertenece. Él lo entregó al juicio de los hombres, sin que nadie le obligase a ello. Asístele, sin embargo, el derecho de no ser demasiado dócil a admoniciones y consejos, y le conviene, sobre todo, desconfiar aun de sus propias definiciones. No se define en arte, sino en matemática —allí donde lo definido y la definición son una misma cosa—. Ante la crítica dogmática y doctrinera, aun la propia inepcia puede sonreír desdeñosa.

Cabe, no obstante, pedir al hombre de un libro un juicio voluntario de su obra, un precio de su propia labor; cabe preguntarle: "¿En cuánto estima usted esto que nos ofrece en demanda de nuestra simpatía y de nuestro aplauso?" Responderé brevemente. Como valor absoluto, bien poco tendrá mi obra, si alguno tiene; pero creo —y en esto estriba su valor relativo— haber contribuido con ella, y al par de otros poetas de mi promoción, a la poda de ramas superfluas en el árbol de la lírica española, y haber trabajado con sincero amor para futuras y más robustas primaveras.

Baeza, 20 de abril de 1917.

A "SOLEDADES".

Las composiciones de este primer libro, publicado en enero de 1903, fueron escritas entre 1899 y 1902. Por aquellos años, Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*. Pero yo pretendí —y reparad 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 al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento. No fue mi libro la realización sistemática de este propósito; mas tal era mi estética de entonces.

Esta obra fue refundida en 1907, con adición de nuevas composiciones que no añadían nada sustancial a las primeras, en *Soledades, galerías y otros poemas*. Ambos volúmenes constituyen en realidad un solo libro.

1917.

A "CAMPOS DE CASTILLA"

En un tercer volumen publiqué mi segundo libro, *Campos de Castilla* (1912). Cinco años en la tierra de Soria, hoy para mí sagrada —allí me casé, allí perdí a mi esposa, a quien adoraba—, orientaron mis ojos y mi corazón hacia lo esencial castellano. Ya era, además, muy otra mi ideología. Somos víctimas —pensaba yo— de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a

creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. ¿Qué hacer entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos obrar el milagro de la generación. Un hombre atento a sí mismo y procurando auscultarse ahoga la única voz que podría escuchar: la suya; pero le aturden los ruidos extraños. ¿Seremos, pues, meros espectadores del mundo? Pero nuestros ojos están cargados de razón y la razón analiza y disuelve. Pronto veremos el teatro en ruinas, y, al cabo, nuestra sola sombra proyectada en la escena. Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas. Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde *La tierra de Alvargonzález*. Muy lejos estaba yo de pretender resucitar el género en su sentido tradicional. La confección de nuevos romances viejos —caballerescos o moriscos— no fue nunca de mi agrado, y toda simulación de arcaísmo me parece ridícula. Cierto que yo aprendí a leer en el Romancero general que compiló mi buen tío don Agustín Durán; pero mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al libro primero de Moisés, llamado *Génesis*.

Muchas composiciones encontraréis ajenas a estos propósitos que os declaro. A una preocupación patriótica responden muchas de ellas; otras, al simple amor a la Naturaleza, que en mí supera infinitamente al del Arte. Por último, algunas rimas revelan las muchas horas de mi vida gastadas —alguien dirá: perdidas— en meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo.

1917.

A SEGUNDA EDICIÓN DE "SOLEDADES, GALERÍAS Y OTROS POEMAS"

El libro que hoy reedita la Colección Universal se publicó en 1907, y era no más que una segunda edición, con adiciones poco esenciales, del libro *Soledades*, dado a la estampa en 1903, y que contenía rimas escritas y aun publicadas muchas de ellas en años anteriores.

Ningún alma sincera podía entonces aspirar al clasicismo, si por clasicismo ha de entenderse algo más que el diletantismo helenista de los parnasianos. Nuevos epígonos de Protágoras (nietzschianos, pragmatistas, humanistas, bergsonianos) militaban contra toda labor constructora, coherente, lógica. La ideología dominante era esencialmente subjetivista; el arte se atomizaba, y el poeta, en cantos más o menos enérgicos –recordad al gran Whitman entonando su "mind cure", el himno triunfal de la propia cenestesia–, sólo pretendía cantarse a sí mismo, o cantar, cuando más, el humor de su raza. Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofística, buen antídoto para el culto sin fe de los viejos dioses, representados ya en nuestra patria por una imaginería de cartón piedra.

Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir, cuando una tarea común apasione las almas. Cierto que la guerra no ha creado ideas nuevas –no pueden las ideas brotar de los puños–, pero ¿quién duda que el árbol humano comienza a renovarse por la raíz, y de que una nueva oleada de vida camina hacia la luz? Los defensores de una economía social definitivamente rota seguirán echando sus viejas cuentas, y soñarán con toda suerte de restauraciones; les conviene ignorar que la vida no se restaura ni se compone como los productos de la industria humana, sino que se renueva o perece. 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.

Toledo, 12 de abril de 1919.

POÉTICA

En este año de su *Antología* –1931–[1] pienso, como en los años de modernismo literario (los de mi juventud), que la poesía es la palabra esencial en el tiempo. La poesía moderna, que, a mi entender, arranca, en parte al menos, de Edgardo Poe, viene siendo hasta nuestros días la historia del gran problema que al poeta plantean estos dos imperativos, en cierto modo contradictorios: esencialidad y temporalidad.

El pensamiento lógico, que se adueña de las ideas y capta lo esencial, es una actividad destemporalizadora. Pensar lógicamente es abolir el tiempo, suponer que no existe, crear un movimiento ajeno al cambio, discurrir entre razones inmutables. El principio de identidad –nada hay que no sea igual a sí mismo– nos permite anclar en el río de Heráclito, de ningún modo aprisionar su onda fugitiva. Pero al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada.

Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos proceden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes más en función conceptual que emotiva. Muy de acuerdo, en cambio, con los poetas futuros de mi *Antología*, que daré a la estampa, cultivadores de una lírica, otra vez inmergida en "las mesmas vivas aguas de la vida", dicho sea con frase de la pobre Teresa de Jesús[2]. Ellos devolverán su honor a los románticos, sin serlo ellos mismos; a los poetas del siglo lírico, que acentuó con un adverbio temporal su mejor poema, al par que ponía en el tiempo, con el principio de Carnot, la ley más general de la Naturaleza.

Entretanto se habla de un nuevo clasicismo, y hasta de una poesía del intelecto. El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión. Sirve, no obstante, a la poesía,

---

[1] Se refiere a la *Antología* de poetas españoles contemporáneos de Gerardo Diego, a quien manda su Poética.

[2] La llamo pobre porque recuerdo sus comentaristas.

señalándole el imperativo de su esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial. Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos acrónicos existencialistas, en las cuales el tiempo alcanza un valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo y, al par, revelaciones del ser en la conciencia humana.

1931.