ANTONIO MACHADO Y LA «GENERACIÓN POÉTICA DE 1970»

Araceli Iravedra
Universidad de Oviedo

Muchas veces se ha dicho que la excelente fortuna de que ha gozado el modelo machadiano durante los años de la posguerra española cambia su signo con la «generación poética de 1970», cuando el afán demoledor de los llamados «novísimos» trae consigo la destitución del mito que había presidido grandes áreas de la poesía precedente. Ciertamente, el sector estético nuclear de la tercera y última generación de posguerra impone la pauta de una reacción antimachadista, no sólo retirando toda admiración reverencial a don Antonio Machado, sino despachando -durante los años que corresponden al llamado «primer movimiento novísimo» [1]- la calidad o la vigencia de su obra con las más rigurosas descalificaciones. Sin embargo, hay que decir que esta actitud no representa más que a una sola de las orientaciones estéticas de la diversa «generación de los 70» -bien que la más reconocida, por ser la más novedosa y la que goza de mayor promoción editorial-. No se puede soslayar la presencia simultánea de otros tipos de escritura en principio marginales -por constituir, sin duda alguna, una línea continuista respecto de la generación anterior- que no participan en esta negación del magisterio machadiano, sino que, muy al contrario -sin mitificaciones ni beaterías-, se reconocen insertos en una tradición que tiene en él a su más clásico maestro contemporáneo. Por lo demás, debemos reparar también en que hacia estas formas de escritura se irán de algún modo aproximando las trayectorias posteriores de no pocos novísimos, que experimentan sin tardar mucho un cambio de rumbo estético y de actitud ante la tradición que, en mayor o menor medida, los acerca y reconcilia con Machado. Conviene, así, matizar el extendido tópico del masivo descrédito de la figura de Machado entre la última generación poética de posguerra -que, no habría por qué puntualizarlo, no se extingue con esta etapa histórica-, aun aceptando que sea ésta la actitud *dominante* en el momento naciente de la misma. Ensayar una revisión de las sucesivas etapas y diferentes perfiles que conoce la recepción del autor sevillano en esta hornada poética es el objeto de las páginas que siguen.

Si atendemos, en primer lugar, a lo que en un primer momento de manifestación generacional se convierte en una *moda* antimachadista, reconoceremos que las actitudes estéticas que corresponden a las manifestaciones más radicalmente rupturistas de la nueva generación en nada se avienen, ciertamente, con las concepciones poéticas de Antonio Machado. Esta distancia de principios estéticos, abismal en ocasiones, fundamenta intrínsecamente el repudio novísimo. Pero vinculadas y confundidas con este elemento, algunos posicionamientos paradigmáticos de significados miembros de la generación nos muestran que no son ajenas a este rechazo otras razones de no menor peso, como el ansioso afán de ruptura con lo establecido (el habitual disentimiento de los padres) como vía de afirmación estética -lo que determina la desmitificación del que fuera «el gran poeta» de los años de posguerra- o, por emplear la expresión de José Ángel Valente, la equivocada percepción de un «falso apócrifo» [2], al heredar una imagen del poeta notablemente distorsionada, fragmentada y manipulada por sus predecesores.

Comenzando por quien se ha venido considerando el más emblemático representante de la estética novísima, Pere Gimferrer, no faltan en este poeta las proclamaciones antimachadistas, formuladas en el momento de inicial y más rabiosa voluntad de ruptura con la tradición precedente. A la altura de 1969, en unas páginas dedicadas a Antonio Machado por el diario parisino *Le Monde*, reprocha Gimferrer al escritor sevillano su «anacronismo estético» y su condición de «poeta rezagado» [3]. No es de extrañar, ciertamente, que un autor de tan intensa vocación experimental, que encuentra sus referentes en el mundo poético de las vanguardias de preguerra -particularmente en el surrealismo- y en los más modernos ensayos de la «generación del 27», no comparta la voluntaria marginación de Machado respecto a la «novísima poesía» de los años 20, aunque considere lúcidas y esclarecedoras sus intenciones teóricas [4]. Es obvio, por otra parte, que la estética de un poeta que se decanta (frente al prosaísmo de las generaciones anteriores) por la expresión culta y barroca, la brillantez verbal modernista, «la palabra bella y el viejo y querido utillaje retórico» [5], y la imagen como recurso esencial de su poesía, no puede encajar con el gusto estético del más sobrio de nuestros clásicos más recientes, amante de la palabra coloquial y sencilla, enemigo de toda imaginería «innecesaria» y defensor de una expresión antirretórica. El empleo intencionado de un lenguaje irracional, tan habitual en Gimferrer, no contribuye tampoco a la sintonía con un poeta que defendió, como bien se sabe, una práctica de escritura siempre respetuosa con la común estructura lógica del lenguaje: nada más lejos de la intención de Machado que «proceder

por elipsis» [6], por el placer de olvidar «la retórica de lo explícito por la retórica de las alusiones», como propone el catalán en el poema *Dido y Eneas* [7]. Y por fin, tampoco propician esta simpatía su sentido del arte como actividad intrascendente, su actitud íntimamente irresponsable ante cualquier tipo de deber moral en poesía, su ausencia total de compromiso con la realidad inmediata y sí únicamente con el arte o la belleza mismos. Es claro que, como bien señala José Olivio Jiménez, el culto fervoroso a la Belleza como realidad absoluta es algo que aproxima a Gimferrer al ámbito lírico de Juan Ramón Jiménez [8], mucho antes que al de un poeta que no podía concebir el arte más que como un posicionamiento moral ante la realidad.

Por lo que respecta a otro de los novísimos más valiosos, Guillermo Carnero, también este autor valenciano manifiesta un explícito distanciamiento frente a la tradición poética machadiana, y muy particularmente en lo que afecta al lenguaje artístico. En una «Poética» publicada en *Los Cuadernos del Norte*, se refiere Carnero a la situación de la poesía española en los años 60, tachándola de regresiva, y así describe:

> Daban sus últimos coletazos dos códigos caducos. El primero, el del realismo social [...]. El segundo heredaba el vitalismo elemental del existencialismo de los años cuarenta y [...] llegaba a lo sumo a poner en práctica envejecidos y elementales procedimientos simbolizadores aprendidos en don Antonio Machado. [9]

Es evidente, pues, la negación de la vigencia del ejemplo de Machado. Ni en lo que se refiere a su primera expresión simbolista ni, a lo que se deduce de otras afirmaciones suyas, a sus postulaciones teóricas de un lenguaje sencillo, coloquial y antirretórico: la censura de esto último parece advertirse bajo unas palabras de Carnero que califican a Machado de «un autor respetable, pero también responsable de las aberraciones que se cometieron en su nombre» [10]. Es claro que quien piensa que «poetizar es ante todo un problema de estilo» [11], y el suyo es -sobre todo en los primeros libros- una auténtica exhibición de exquisito artificio, no perdona a Machado su provocativa afirmación del «Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», tan reivindicada por los «sociales», sobre su escasa sensibilidad para la forma primorosa, la pulcritud lingüística y todo cuanto en literatura no se recomendase por el contenido [12].

En otro sentido, la aversión hacia la que Prieto de Paula ha llamado «confabulación realista-sentimental» [13], caracterizadora del «primer movimiento novísimo», perdurará siempre como disidente actitud de fondo en Guillermo Carnero, y será la que le impida reconciliarse definitivamente con Machado, don Antonio, y le lleve a reivindicar transgresoramente la compañía frívola de Manuel. Así, a la altura de 1977, con motivo de la reedición de sus poesías completas, Carnero introduce en una breve «Nota del autor» esta significativa declaración de principios estéticos:

> [...] ni hay en mis venas gotas de sangre jacobina ni espero hablar a Dios un día, y a decir verdad no me importa gran cosa de qué modo dejar mi verso, aunque tengo bien claro que no será como deja el capitán la espada; de modo que puedo acusarme de no amar sino muy vagamente una porción de cosas que encantan a la gente, y de ahí que me sorprenda esta edición. A falta de lo cual recibí la flecha que me asignó Jakobson: con orgullo lo digo. [14]

La glosa de los populares versos del *Retrato* machadiano se efectúa aquí desde una actitud de pleno disentimiento. La concepción poética propuesta por Machado en la composición prologal de *Campos de Castilla* es negada casi punto por punto por un Guillermo Carnero que desdeña la poesía de intención revolucionaria (la «sangre jacobina») con la misma rotundidad que el vuelo trascendente del humanismo de posguerra («hablar a Dios un día»); que proclama la intrascendencia de la actividad artística, dado el escepticismo sobre su valor («no me importa gran cosa...»), pero que, en cualquier caso, no justifica como un producto de la espontaneidad expresiva del hombre que la crea, sino como el trabajado oficio del profesional de la palabra (la alusión desdeñosa a la espada del capitán, «famosa por la mano viril que la blandiera, / no por el docto oficio del forjador preciada» [M., p. 492], así lo pone de manifiesto); así pues, la efusión sentimental del individuo nada importa a un poeta que, anteponiendo sintomáticamente a Jakobson sobre Cupido, concibe la creación literaria como un ejercicio de estilo. Asintiendo ahora a unas palabras de *El mal poema*, el novísimo se acusa, como Manuel, «de no amar sino muy vagamente / una porción de cosas que encantan a la gente». La disidencia, pues, continúa servida.

Dejando aparte las motivaciones de índole puramente estética, no hay que olvidar que el afán de destronamiento del mito que durante tantos años había planeado sobre la cultura española, juega una baza importante en la actitud antimachadista de los novísimos. En relación con esta voluntad rupturista y lo que tal planteamiento acarrea, es muy significativa la siguiente convicción de Pere Gimferrer, expresada hacia 1971: «Toda poesía nueva debe fundarse en la refutación, en la negación de su precedente [...] ya sea por la vía indirecta de acudir a unos maestros postergados o insólitos, ya por la directa de descomponer y barrenar el lenguaje imperante». Y de modo más explícito: cuando en este mismo texto Gimferrer denuncia el carácter solo aparente de las tentativas de renovación que parecía suponer, en los años de posguerra, la «ilusoria sucesión de escuelas» que, a fin de cuentas, encubrían «una misma y falaz realidad», es ilustrativo y confirmador de su idea de renovación el dato que le sirve como aval: «No deja de ser sintomático el hecho de que las sucesivas "escuelas" se apropiaran indefectiblemente, con júbilo totémico, del consabido fetiche machadiano» [15].

Frente a esto, y considerando implícitamente a Machado responsable de la fosilización del lenguaje literario español, el poeta propone su tradición alternativa, que será siempre la de los marginales o los malditos [16].

Si esto escribía Gimferrer en 1971, cuatro años más tarde es capaz de reconocer cierta injusticia en la actitud despectiva de su generación hacia Antonio Machado, que se plasmó en su caso personal en el citado artículo de 1969 para el diario *Le Monde*. Refiriéndose a él, y afirmando no suscribir ya su dureza, el poeta catalán explica este rechazo como producto de la necesidad generacional de rebelarse contra los consagrados, y admite que la depreciación de un autor de primer orden cumplía una función estratégica de iluminación de las corrientes del momento: «Como las revalorizaciones de escritores olvidados, los ataques a consagrados inviolables son siempre reflejos de los cambios de gusto. Cada generación, como de cada escritor se ha dicho, crea sus precursores o, mejor dicho, los elige» [17].

A la altura de 1983, la distancia permite también a Guillermo Carnero ofrecer una explicación objetiva y coherente de la furiosa actitud demoledora, negadora de la cultura establecida que caracterizó a la época «novísima». Se trataba fundamentalmente de restaurar, engarzando con la tradición literaria europea, unos modelos culturales no limitados por la precariedad española de la posguerra: «Aquellos años -escribe- fueron para nosotros una verdadera orgía de libros, un esfuerzo desesperado por adquirir aceleradamente todo lo que nos negaba una tradición española empobrecida por el aislamiento resultado de la conclusión de la Guerra Civil.» Y así, el poeta da cuenta a la vez que justifica la masiva reacción que actuó en perjuicio de Machado como uno de los mitos de la cultura oficial, admitiendo, con todo, que la operación renovadora se produjo en sus primeros momentos acompañada de «rechazos demasiado absolutos y de negaciones totales injustas, que se producían más en manifiestos y proclamas voluntariamente escandalosos que en el interior de las conciencias» [18].

Algunas declaraciones de otros novísimos (de Castellet o posteriores) podrían servirnos para seguir confirmando el peso de esta necesidad rupturista, iconoclasta e irreverente con lo dictado desde la tradición en la actitud antimachadista imperante [19]. Pero por encima de todo, las actitudes negadoras de la obra de don Antonio se comprenden si tenemos en cuenta que los poetas de la nueva generación no alcanzan a ver el verdadero rostro de Machado, empañado por las distintas máscaras del mito construidas por las promociones anteriores, desde intereses en buena parte extraliterarios. La más temprana y una de las más lúcidas explicaciones del fenómeno la debemos a José Ángel Valente en su famoso ensayo «Machado y sus apócrifos», donde, tras advertir que los jóvenes autores a la altura de 1971 «olfatean» a Machado con cierta desconfianza (por cuanto lo asocian con actitudes ajenas respecto de las que desean tomar distancias), sospecha además que, sin saberlo ellos mismos, tal vez no recusan a Machado *en sí*, sino «más bien sucesivas imágenes de éste que ellos ya no quieren llevar [...] en procesiones más o menos heredadas» [20]. Hacia 1972, Joaquín Marco, tras constatar en la nueva poesía un distanciamiento de la obra de Antonio Machado, entiende también que el rechazo de los jóvenes poetas hacia el escritor sevillano tiene que ver con la imagen parcial y deformada que éstos recibieron, ya que su talante humano y literario han sido permanentemente utilizados desde uno u otro ángulo:

> [...] la obra de Antonio Machado es bastante más, mucho más, que la poesía castellanista y posromántica de los poemas a Leonor Izquierdo [...] La parcialidad, la utilización desmedida de su figura y de su obra se han convertido en falsificación sin que se alzaran las voces necesarias para denunciarla. [...] . No es, pues, de extrañar que los jóvenes poetas se sintieran alejados de un Machado que se sirve al gusto de hace treinta años, un Machado que no corresponde a la realidad de su obra, único testimonio válido. [21]

Y también de alguno de los protagonistas de la «generación de los 70» obtenemos, pasado el tiempo, parecidos razonamientos. Así, el poeta José Infante esgrime razones similares a las de Marco para justificar el rechazo del sevillano por los poetas de su generación: desde 1940 a 1970 -denuncia- «Antonio Machado es bandera de unos y de otros, que lo erigen en el supremo santón de sus ideas, sin reparar apenas en su propio y auténtico sentir». La joven generación se levanta, entonces, contra el «santón literario» a que sus propios seguidores habían reducido al autor sevillano, cercenando la integridad del poeta; y más aún: contra el «santón laico y civil» que una cierta tiranía cultural les imponía como el maestro al que admirar e imitar. El rechazo de Machado no sólo tiene que ver, por lo tanto, con la imagen *literaria* recibida, sino que forma parte de esa especie de amotinamiento contra los dictados de una asfixiante tradición. Así fue como -según el testimonio de Infante- «el Dios Machado fue derribado de su pedestal», permaneciendo al fin sólo intactos su bonhomía radical y el ejemplo civil [22].

Habría que señalar, de todas formas, un auténtico caso de excepción en el contexto que estamos describiendo. Y es que, desde el centro del ejercicio poético renovador de la lírica de los 70, se revela nada menos que la voz que con más persistencia y fidelidad ha invocado entre los poetas de su tiempo el ejemplo de Antonio Machado: el leonés Antonio Colinas. Así se lo permite a este poeta su peculiar asunción de la nueva estética, sin la participación del furor rupturista y de la iconoclastia novísima, desde un posicionamiento más próximo siempre a la tradición que a la vanguardia. Por otra parte, aun compartiendo con

los novísimos características como el esteticismo, el culturalismo y el irracionalismo, su vitalismo y humanismo radicales y su intimismo simbolista determinan que la obra coliniana se revele, en alguna de sus parcelas, como la más fecunda beneficiaria de la herencia del autor sevillano en esta hornada poética. Quede sólo apuntado este dato, puesto que el estudio del machadismo de Antonio Colinas exigiría un capítulo aparte imposible de integrar en los límites de este trabajo [23].

La actitud arriba descrita, que ilustra las manifestaciones más radicalmente rupturistas de la joven hornada poética, no representa (como queda dicho) sino a una de las líneas estéticas deslindables en la «generación de los 70». Una revisión atenta de las distintas tendencias generacionales permitiría distinguir, al margen de novísimos y para-novísimos, la presencia simultánea de una serie de caminos alternativos cuya personalidad estética favorece un claro entronque con los presupuestos del viejo maestro, y permite a sus cultivadores reconocer en la obra de Machado uno de los eslabones de su propia identidad. Ya Enrique Martín Pardo, en el estudio preliminar a su antología *Nueva poesía española* (1970), reconoce en la joven generación de poetas dos ramales o líneas diferenciadas: una que arrancaría de Antonio Machado y otra que se entroncaría con la «generación del 27». Aunque el autor antologa exclusivamente a los poetas de esta última tendencia, se refiere a la primera caracterizándola del siguiente modo:

> Ven en el poema el medio más viable de comunicación con el lector [...]. Entroncan muy directamente con las generaciones anteriores [...]. En todos los jóvenes poetas que siguen esta tendencia se advierte el intento de llevar a sus poemas lo que acontece al hombre de la calle, que es, en definitiva, lo que les acontece a ellos. Creen con Cesare Pavese que «el obstáculo, la corteza que hay que romper es ésta: la soledad del hombre, la nuestra y la de ellos». Poesía, pues, solidaria y humana, preocupada más por el tema poético que por el tratamiento del mismo. [24]

Existe, en efecto, en la «generación de los 70» una orientación estética que podríamos considerar heredera del humanismo fraterno y el moralismo machadianos, de su concepto de la poesía como objeto de comunión y de su aplicación poética del principio de la heterogeneidad del ser: en ella se inscribe un conjunto de poetas por entonces un tanto marginal (y la prueba es la antología de Martín Pardo) precisamente por situarse, fuera de la bien promocionada corriente novísima, en una línea continuista que enlaza con los presupuestos estéticos de ciertos poetas de la generación precedente, cultivadores bien de una poesía de compromiso cívico, bien -de forma más mayoritaria- de una poesía temporalista y de reflexión moral en torno a la experiencia.

La línea de poesía civil procedente de la «generación de los 50» encuentra su principal representación en el llamado «Equipo *Claraboya*», constituido por los poetas Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Ángel Fierro y José Antonio Llamas. Este grupo, reunido en torno a la revista que le da nombre, se muestra desde 1971 en franco desacuerdo con el brote poético representado en la antología *Nueve novísimos*, y sus planteamientos se insertan en la línea de un Antonio Machado como no lo hacen los de sus compañeros de generación. Es sintomático que ya en el primer número de *Claraboya*, Agustín Delgado se pregunte si «hemos tenido desde Antonio Machado una voz fuerte, sincera, sabia y profética», y proponga al sevillano como ejemplo de «verdadero cantor». Lo hace en el marco de un artículo titulado «La condición humana del poeta» en el que no faltan resonancias del autor de *Soledades*: por ejemplo, Delgado asume el concepto machadiano de la poesía como comunión -el poeta debe «transcribir lo que le pasa a sabiendas de que en nuestro espíritu, al leerlo, nos está pasando algo parecido»-, y defiende, como Machado, una poesía pasional donde el engarce mental no deje de ser un soporte [25].

No menos cierta se muestra la tutela de Machado en la introducción de José Ángel Lubina al número 13 de *Claraboya*, cuando, al ensayar un estudio de la trayectoria del grupo, escribe el crítico que la finalidad ideológica de la revista era también renovar la poesía española, pero «humanizarla, darle fuerza, arrancársela al monstruo de la belleza [...], volverla a sacar de paseo por los pueblos y las ciudades, meterla en las tabernas y en el casino provinciano...» [26]. La filiación machadiana del planteamiento -y aun de los mismos términos con que se formula- no necesita mayor demostración.

En el prólogo-poética de la antología *Equipo Claraboya* (1971), los redactores citan unas palabras del pensador checo K. Kosik -a quien siguen para su propuesta de una «poesía dialéctica»- en las que resuena de nuevo la voz del escritor sevillano: «La supratemporalidad de la obra artística reside en su temporalidad». Pero lo realmente significativo no es ya aquí el paralelismo, sino que ellos mismos lo reconozcan y lo reciban con satisfacción: «Es posible que algunos crean oír aquí [...] las aseveraciones teóricas de Antonio Machado. No es extraño. Machado entra en nuestro tiempo como uno de los más lúcidos analistas del fenómeno artístico» [27]. Y ciertamente, no son insignificantes las ocasiones en que las postulaciones del «Equipo *Claraboya*» confluyen con las ideas de Machado. Aunque el poeta sevillano no constituye para ellos un modelo directo de escritura (sus maestros más significados fueron otros más recientes), la poética vitalista, la «voluntad cordial y comunicante» [28], el compromiso histórico con la realidad desde la conciencia individual, la sencillez y transparencia verbal de todos ellos, rayana al coloquialismo y la poesía popular (a fin de lograr la comprensión de

una mayoría lectora), son elementos que sitúan a estos autores en el centro de la filosofía poética de Antonio Machado.

Junto a la convergencia de planteamientos poéticos, el hecho, por una parte, de que los miembros de *Claraboya* no participen de la agresividad rupturista de sus compañeros de generación, y sobre todo sean, como los definió Pedro Provencio, una suerte de «novísimos sociales» [29], determina que sigamos reconociendo en el discurso de estos poetas homenajes a la figura de Machado similares a los que fueron habituales en el ámbito de la poesía social precedente. Y así, no nos sorprende encontrar en el segundo de los libros del más destacado miembro poético del «Equipo», Agustín Delgado, la composición *Otra vez más*, donde el poeta rinde, como su título indica, *una vez más* reverencial tributo al que fue durante tantos años aclamado como modelo de civismo y símbolo de las víctimas del Régimen. El poema, de clara intencionalidad política (bajo el homenaje, la reivindicación de la libertad), reitera acusatoriamente, como tantas veces este tipo de textos, la circunstancia de la muerte de Machado en el exilio: «lo más triste es morirse de hambre / y sin chaqueta y lejos de la patria», «porque es febrero / tantas veces cuajado de nieve / pero tan pocas de copos de libertad», «en el Mediterráneo / llamean las aguas que te vieron morir»... Y concluye con un plagio asimilador del último verso del *Retrato*, donde el personaje poético se dirige al maestro con un tratamiento que vindica la filiación: «[...] sobre todo, padre mío / porque estoy desnudo como los hijos de la mar» [30].

Paralelamente a esta corriente de poesía civil constituida por el «Equipo *Claraboya*», van abriéndose paso algunas individualidades que podemos situar en esa línea continuadora de la poesía temporalista y «de la experiencia» de la generación anterior. Se trata de una serie de poetas arrumbados por el éxito novísimo que, como señala José Luis García Martín, formarían *constelación* con la «generación de los 50» (Diego Jesús Jiménez, Antonio Hernández, Lázaro Santana...), y algunos continuarían «la línea meditativa, temporalista y neorromántica representada en la generación anterior por Francisco Brines» (Juan Luis Panero, Alfonso López Gradolí, Justo Jorge Padrón...) [31]. Los referentes inmediatos de estos autores son los poetas del 50 y, cómo no, el que fue también maestro de todos ellos: Luis Cernuda. Sin embargo, y remontándose más atrás en el tiempo, todos se reconocen deudores de una tradición de poesía temporalista, de talante ético y meditativo que, en nuestro siglo, tiene su más clásico representante en Antonio Machado. Véase, por ejemplo, el siguiente testimonio de Justo Jorge Padrón:

> Si tuviera que identificarme con una corriente histórica de la poesía española, quisiera aportar algo a esa línea sustantiva que con tanta claridad ha ido enriqueciendo a nuestra lírica. Me refiero concretamente al proceso que arranca en Jorge Manrique y que alcanza sus principales hitos en Garcilaso, San Juan de la Cruz, Quevedo, Antonio Machado, Jiménez, algunas cumbres de la generación del 27, Panero, Rosales, Otero, Hierro, Biedma, Valente, Brines... [32]

Las razones de la estimación machadista por parte de estos poetas son en buena parte coincidentes con las que tuvieron los autores del 50, si excluimos -en estos últimos- ese primer momento de invocación marcadamente política y de lectura reductoramente social emblematizado en la primera antología de Castellet [33]. El Machado de la reflexión moral colectiva desde la indagación en la problemática individual, el Machado de la expresión sobria y transparente y aun del coloquialismo y de la ironía, y -en los más líricos y elegíacos- el hondo poeta intimista de las inquietantes incursiones en la memoria, es el que va a prevalecer en los herederos del 50. Aunque Antonio Machado no sea tampoco en ningún caso referente inmediato de escritura, no parece irrelevante este parentesco en el contexto de una generación que, en su línea dominante, dirige sus afanes creativos por muy otros derroteros. De hecho, esta filiación viene ratificada en ocasiones a través de citas u homenajes evocadores de su obra o su figura, significativos en un contexto generacional en que las alusiones a Antonio Machado se perciben, prejuiciosamente, como gestos obsoletos de una edad poética que se pretende combatir y superar.

Con un poema *Homenaje a don Antonio Machado* cuenta en su libro *Coro de ánimas* (1968) Diego Jesús Jiménez. La composición, precedida del epígrafe «Estos cielos azules y este sol de la infancia» -el último mítico verso de Machado levemente modificado- gira nuevamente en torno al tópico de la muerte del poeta en el exilio. El citado verso le sirve de pretexto a Jiménez para lamentar aquella muerte solitaria, fuera de la patria y lejos de su hogar. Pero, recreando el mismo manido motivo, el poema parece constituir una réplica a la actitud de los viejos poetas sociales, que se creyeron y proclamaron dignos herederos del legado machadiano, e invocaron al maestro con fáciles consignas. Diego Jesús Jiménez, reivindicando una actitud más humilde, protesta: «Con el calor de un himno / no se puede invocar / a tanta muerte...». Y es que no bastan enardecidas proclamas para merecer llevar el legado de tan alto ejemplo moral; tal vez, si acaso, la ejemplar trayectoria de una vida: «No sé / si con mi vida / puedo llamarte amigo; con el ejemplo / de mi vida, alzar tu sol, / dejar tranquilo el chopo, deshacer / tanto entuerto». Pero, al fin, el *leit-motiv* del poema vuelve a reiterarse como broche de la composición, realzando la altura moral del homenajeado: «Definitivamente, sí: / *Renuncio al testamento / de don Antonio*». [34]

Juan Luis Panero incluye en su libro *Antes que llegue la noche* (1985) una composición -*Cervià de Ter*- que constituye, como el subtítulo indica, una «Relectura de Antonio Machado»: relectura que se alza -en la línea de la pieza recién comentada- contra la burda instrumentalización política de que el poeta fue objeto en las décadas precedentes. Una vez más, el poema se construye en torno al motivo del exilio de Machado, evocado desde el pueblecito leridano de Cervià de Ter, hipotético punto de inicio de la peregrinación. El cuadro se adereza con pinceladas actualizadoras de los motivos machadianos: «Cerca, en el río, húmedos chopos, arcos de álamos, / -Soria tan cerca y lejos-». Viene después la evocación de la marcha hacia el exilio-muerte entre cientos de españoles, y la denuncia de la inoportuna hojarasca de huera retórica con que se quiso honrar a Machado después de su muerte, en gesto infiel a su memoria: «...hueca palabrería, / torpes discursos, aburridas canciones, / todo lo que él odió, el falso decorado, / la retórica inútil...». Frente a todo esto, el poeta, despojado de la grandilocuencia de los gestos, rinde un íntimo homenaje a su memoria, recordando sus obsesiones (el tiempo, la muerte) y sus símbolos (el río, la mar), y rescatando -fiel a su esencia- las *palabras verdaderas* que fueron su legado:

Junto a este río que, contaminado, sigue
[pasando
hacia la mar, hacia la nada,
le despido y le nombro, recordando,
repitiendo, unas pocas palabras
[verdaderas. [35]

En fecha tan poco propicia como 1966, Lázaro Santana tiene aún el gesto -poco frecuente en su generación- de encabezar uno de sus poemas con un epígrafe machadiano. Al frente de la composición *El espejo*, de *El hilo no tiene fin*, aparecen los primeros versos de un proverbio de *Nuevas canciones*: «Con el tú de mi canción / no te aludo, compañero» (M., p. 636). El poeta juega aquí, en un poema de intención moral, con un desdoblamiento de su personalidad (recuérdese la continuación del poema de Machado: «ese tú soy yo»), que se debate entre el inconformismo y la cómoda aceptación de lo establecido, y recuerda a este propósito la teoría martiniana de la esencial heterogeneidad del ser: «Y así / sigue, / o más claramente, así / sigo, ante / mí, que también / soy el otro» [36]. La composición de Santana habría que inscribirla en el marco de la disidencia, puesto que las glosas de los versos o ideas de Machado, a que nos tenían acostumbrados las dos primeras generaciones de posguerra, comienzan a parecer trasnochadas en un momento en que los modelos extranjeros y algunos nombres del 27 desplazan vertiginosamente el magisterio machadiano del escaparate a la trastienda del mercado literario.

En cualquier caso, esta situación, que caracterizó al primer movimiento de la novísima generación, va a modificarse con el paso de los años, puesto que el grupo nuclear de la «generación de los 70» no tarda en conocer un cambio de rumbo estético que afecta de forma decisiva a la recepción del poeta sevillano. Existe un cierto acuerdo crítico en que es en torno a 1973-75 cuando se produce un punto de inflexión en que el modelo estético que había dominado en los primeros tiempos de manifestación generacional comienza a perder su vigencia, al mitigarse o desaparecer algunos rasgos y afianzarse otros que se habían desarrollado al margen de ese modelo [37]. Pues bien: los poetas que participan de esta evolución se aproximan a la poética machadiana en medida inversamente proporcional al distanciamiento primero del sector dominante de la generación. Si en los momentos de irrupción de la nueva estética había primado la voluntad de romper con la referencialidad realista y con la orientación romántica, la restauración de los vínculos entre el texto y el mundo y entre texto y autor suponen ahora la recuperación de lo que Bousoño ha llamado «yo en el mundo» o «yo social» [38], eje que había vertebrado hasta entonces la poesía de posguerra y que constituía también la «verdadera realidad» de la escritura machadiana, cuya máxima aspiración había sido la conciliación equilibrada de ambos extremos -individuo y sociedad-. Por lo demás, el decrecimiento del alarde culturalista o la aproximación entre vida y cultura, la disminución del afán experimental y la afición vanguardista para retornar al lenguaje poético tradicional, el abandono de la retórica preciosista o hermética en favor de la palabra común y transparente, no pueden sino contribuir a restaurar una corriente de simpatía hacia la obra del sevillano perdida o notablemente adelgazada en el primer momento generacional. A ello contribuye, finalmente, la desaparición o importante atenuación de la fiebre extranjerizante que había afectado a temas, escenarios y modelos, con los consiguientes dogmáticos pronunciamientos en contra de la tradición española dictados por la inicial iconoclastia novísima.

Para ilustrar las implicaciones de este vuelco literario en una nueva receptividad hacia Antonio Machado puede servirnos la actitud poética de Antonio Martínez Sarrión, viejo novísimo castelletiano que, en los tiempos de irrupción de la generación, constituye uno de los paradigmas de la estética dominante: se forma en un ambiente de apasionada curiosidad por las vanguardias mundiales, cita a los surrealistas como una de sus influencias más seguras [39], y cuenta entre las características más notorias de su escritura con una expresión fragmentaria -de ruptura con la lógica del poema- que bordea a veces el hermetismo, un antisentimentalismo logrado a través de una voz poética distanciada, el recurso al elemento culturalista y la presencia de la mitología *camp*. En la poesía publicada con posterioridad a 1975 late, sin embargo, cada vez con menor ambigüedad (ya sin el enmascaramiento de la sentimentalidad de sus

primeras obras), una pulsión vital partidaria de dar cuenta de una realidad conflictiva, a través de un discurso que contradice algunos de los caracteres de la estética novísima y permite a Sarrión reivindicar al escritor sevillano. Y así, en efecto, en el texto «Para una poética de vuelo corto y por exclusiones» (1986), señala el poeta como una de las exclusiones anunciadas en el título «esa escritura actual» proclive a empozarse en «un tal e innecesario rebuscamiento y del todo prescindible hermetismo [...] y una sequedad y mineralización sentimentales que siegan de raíz cualquier comunión con el poema». Las razones de tal «exclusión» son muy similares a las que esgrimía Machado para rechazar la joven poesía de los años 20, y Sarrión no desconoce la filiación de sus planteamientos: esa escritura actual contradecía, «para no ofrecer sino nadería a cambio, el para mí del todo vigente dictamen de Antonio Machado, acerca de las esenciales temporalidad y cordialidad de la lírica». Añade además el poeta, como registro deseable para su escritura, «determinado tropismo [...] hacia la claridad y tersura, incluso hacia la llaneza, las cuales están en la base de la literatura que menos ha sufrido a lo largo de las épocas la usura del tiempo y los vaivenes de las modas» [40]. Aunque no vuelva ahora a invocarlo, bien podría Martínez Sarrión, con toda justeza, remitirse de nuevo al ejemplo de Antonio Machado (pese a que «los vaivenes de las modas» sí hayan perjudicado, durante casi cuarenta años, su escritura poética [41]).

Sabemos, por lo demás, que en la confabulación antimachadista de los novísimos influyó de forma decisiva el afán rupturista y polémico que, por razones tácticas, se constituyó en uno de los rasgos definidores del «primer movimiento novísimo». Y si también Martínez Sarrión había dejado entrever en su momento ciertas reservas contra la herencia de Antonio Machado (aunque muy matizadas y ocasionales) que el propio poeta no dudó en calificar de oportunistas [42], ya en 1976 encontramos en sus versos una evocación del escritor, incorporada a modo de homenaje junto a otras presencias literarias y artísticas, en la *Canción triste para una parva de heterodoxos.* Se trata del tributo de reconocimiento a un poeta que, según confesión del viejo novísimo, se constituyó desde su temprana lectura en la adolescencia en un persistente referente tanto en el plano ético como en el estético [43]. Recuerda aquí Sarrión, de todos modos, al hombre antes que al poeta: como un homenaje a su impecable coherencia cívica (muy en la línea de los poetas sociales en la intención, aunque no en el tono), los versos representan la patética imagen del hombre caduco cruzando la frontera hacia el exilio -un Machado anónimo confundido con la penosa masa gris de perdedores-, sin que falten las inevitables evocaciones de motivos recurrentes de su mundo poético:

> [...] *el moribundo*
> *con la barba crecida de semanas*
> *pues ya ni barberías ni barberos,*
> *ni Leonor, ni paramera, ni álamos,*
> *sino una procesión de perdedores,*
> *sino un hotel maldito en la frontera*
> *y allá la muerte trova, agazapada,*
> *un remoto poema provenzal que habla de*
> *[exilio y duelos* [44]

A la altura de 1989, unas categóricas palabras de Martínez Sarrión dirigidas a proclamar la cuestionada estatura del autor sevillano no dejan duda alguna sobre su devoción machadiana. Este poeta que, íntimamente, nunca dejó de admirar a don Antonio Machado, se desmarca de las desdeñosas actitudes novísimas, y dirigiendo contra ellas sus más afilados dardos, escribe con contundencia reverencial que nos recuerda a otras épocas:

> Las torpes pellas contra la inmensa estatura de Machado hace muchísimo tiempo que se secaron [...] sin tocar una sola fibra de su altísima condición de poeta y de hombre [...]. Y cuando las minúsculas deposiciones lírico-metafísicas [...] de los sedicentes patricios [...] sean un chusco y prescindible episodio de las letras [...], Antonio Machado, fallecido y sepulto en el exilio hace 50 años y fresco hoy en su obra como rosa de abril, no precisará ni de una aspirina en el agua para seguir conservando la lozanía. [45]

Lo cierto es que, junto al cambio de rumbo estético del núcleo generacional -más perceptible en unos que en otros-, la maduración poética de los autores novísimos les va a permitir, en todo caso, deponer los gestos iconoclastas y las poses negadoras para rectificar sus apresurados juicios sobre la tradición vigente, lo que repercutirá naturalmente de forma positiva en la nueva recepción de Antonio Machado. El sector dominante de esta generación evoluciona hacia la asunción de una actitud más transigente y abierta, más sabiamente asimiladora de cualquier enseñanza que pudiera ofrecerle una tradición considerada ahora en su totalidad y sin exclusiones. Machado es entonces reconocido, cuando menos, como una estimable presencia clásica de nuestra literatura, merecedora de ser por muchas razones revalorada.

Así, no faltan, por ejemplo, en Pere Gimferrer, en tiempos de mayor serenidad y madurez, los juicios rectificadores y más ponderados al respecto del escritor sevillano. En un interesante artículo publicado en 1975 con ocasión del centenario machadiano -«Antonio Machado nos sigue mostrando su camino»-, el novísimo confiesa que sus iniciales reservas hacia el poeta sevillano derivaron en la más absoluta admiración y respeto por la obra del escritor. Recuerda Gimferrer sus juicios sobre la obra de Machado vertidos en el periódico *Le Monde*, que, como sabemos, ya no suscribe en los mismos términos con que allí los formulaba. Sigue creyendo, como entonces

afirmaba, que la obra poética de Antonio Machado produce, al confrontarla con autores anteriores o contemporáneos suyos como Arthur Rimbaud, Lautréamont, Yeats o Rilke, una impresión de cierto anacronismo estético. Por otra parte -añade- tampoco se retracta de su afirmación sobre la nefasta influencia que la poesía del sevillano ejerció sobre muchos de sus pretendidos continuadores. Ahora bien, si en 1969 se confundían en Gimferrer esta suerte de juicios con la valoración intrínseca de la obra machadiana, seis años más tarde el joven escritor es capaz de ver que ni la novedad de una obra es determinante de su valor ni, mucho menos, un autor es responsable de «la necedad de algunos de sus epígonos» (algo que, como hemos visto, no parece opinar Carnero). Pese a ellos, Antonio Machado no es, como algunos percibieron -como él mismo llegó a declarar- «ni un costumbrista rural y folklórico ni un moralista casero». Piensa además el poeta catalán que lo más admirable en Antonio Machado es precisamente su independencia estética -si bien nos fijamos, la responsable de su anacronismo-, que lejos de proceder de una actitud conservadora o conformista, es el resultado de un posicionamiento teórico muy conscientemente asumido. Queda así atenuada la tacha del anacronismo estético, e igualmente disculpa Gimferrer los ocasionales desfallecimientos poéticos de un autor que no siempre supo llevar a la práctica su teoría, pero que cuenta en su repertorio con «algunos de los más admirables poemas que se hayan escrito nunca en castellanos». (Se refiere el poeta catalán al Machado interiorizante y metafísico de *Soledades* y de los ciclos de Abel Martín y Juan de Mairena [46]).

También Luis Antonio de Villena, uno de los mayores representantes del antimachadismo de los años 70 y defensor incondicional, por contra, de la poesía de Manuel, entonará su palinodia al respecto de la obra de don Antonio. Reconociendo lo que hubo de injusticia en las valoraciones de su poesía -categóricamente despreciativas-, se retracta en parte del absoluto repudio de años anteriores y matiza:

> Pasadas estas algarabías injustas y saludables [...] releí a Antonio Machado. Sigo diciendo (uno es, inevitablemente, hijo de su tiempo, o de su adolescencia) que no halla mi entusiasmo. Pero leo con placer muchos poemas de *Soledades* -libro simbolista- y de *Campos de Castilla*, cuya crítica nacional y su castellanismo encuentran mi fuerte asentimiento [...]. No soy antoniomachadiano. Pero he aprendido [...] que poetas que no nos entusiasman pueden ser buenos e incluso altos poetas. [47]

Sorprende, ciertamente, este confesado asentimiento a la poesía castellanista y de crítica social; ya no sólo en un poeta de la línea de Villena, sino casi en cualquier autor de la «generación de los 70», que, si llegó a valorar a Antonio Machado, rara vez pudo digerir su deuda noventayochista ni la *ganga retórica* de sus poemas de «tema de España».

Algunos, sin embargo, no se han retractado (públicamente al menos) o, a lo sumo -como Carnero-, han llegado a ver en Machado a un autor «respetable». Pero, en general, los poetas novísimos, poco tolerantes con la inmediata tradición y enjuiciadores del sevillano como el iniciador de la depauperación del lenguaje poético contemporáneo, acabaron distinguiendo la verdadera realidad de la obra machadiana de las «deficiencias» o deformaciones debidas a sus discípulos [48]. A mi juicio, la actitud del grupo nuclear de la «generación de los 70» ante la obra de Antonio Machado queda lúcidamente resumida en estas palabras de uno de sus integrantes -el ya citado José Infante- que no escatimaré por su absoluta precisión documental:

> Lo que un día injustamente rechazamos, hoy se nos presenta como una obra que nos habla, como pocas, de cosas [...] que sí nos importan y nos atañen. Leímos a Machado y dejamos melancólicamente el libro sobre la mesa, porque no podíamos soportar el peso de su mito. Queríamos un horizonte más abierto y diáfano que los paisajes de chopos y álamos que él nos ofrecía. Queríamos el ignoto bosque de misteriosos árboles desconocidos, que nos conducía a la morada del lujo y el exceso. [...] Rechazamos la realidad porque creímos en otra. Pero ésta estaba también en la otra. Hemos aprendido finalmente la complejidad de los mundos desconocidos [...] en la complejidad del mundo que nos rodeaba [49].

Y así es como, en líneas generales, el grueso de la última generación de la posguerra reencuentra el camino que le permite reconciliarse con Machado. Tiene que ver, como revelan estas palabras y queda señalado, con que la relectura del poeta se haga en un momento en que la estética dominante de la generación va evolucionando desde la vanguardia hacia la tradición y desde el culturalismo hacia la vida; o, como describe Infante, desde el más extremoso y superfluo esteticismo a una búsqueda de lo esencial, del derroche de imaginación y fantasía a la reconcentrada concisión, en una actitud de meditada vuelta al clasicismo. Y es en esta revuelta del camino donde se encontraba Machado: al menos, el único Machado a sus ojos recuperable.

Sin participar de esta evolución, los reconocimientos y homenajes a Antonio Machado en el contexto de la «generación de los 70» llegan también de la mano de ciertos autores *rezagados* que se incorporan a la misma cuando el cambio estético ya ha comenzado a fraguarse, y no encuentran por tanto motivos estéticos (ni tampoco estratégicos) para repudiar al poeta sevillano. El caso más significativo tal vez sea el del gallego Miguel d'Ors, que en 1972 irrumpe en el panorama poético español con una obra que en nada se aviene ya con la primera producción de los novísimos: muy al contrario de aquéllos, se decanta por la tradición frente a la ruptura -«sólo

desde la tradición es posible la innovación»-, está muy lejos de concebir la poesía como una construcción lingüística autónoma (puesto que «en la misma naturaleza del lenguaje está [...] el remitir a la realidad»), cultiva un lenguaje extremadamente sobrio y coloquial que tiene por referente la realidad cotidiana, y muy lejos del enmascaramiento emocional, tiende a una abierta expresión del sentimiento. Él mismo se define, por lo demás, como un poeta intimista, elegíaco, especialmente propenso al recuerdo y a la compenetración con la naturaleza, más emocional que sensorial y conceptual, y dueño de una técnica que busca principalmente la ilusión de sencillez [50]. Desde todos estos rasgos, la personalísima poesía de D'Ors es, ciertamente, una de las que mejor resiste en el marco de su generación el parentesco con la obra de Machado. Y así, no puede extrañarnos que el poeta revele la importancia del autor sevillano en su formación literaria, y -desmarcándose de las filias novísimas- señale entre aquellos poetas que no sólo le gustan, sino de los que espera haber recibido alguna influencia, al Antonio Machado anterior a *Campos de Castilla* [51].

En cualquier caso, el influjo de este poeta admirado en su parcela simbolista no se proyecta más que de forma muy diluida, puesto que, como el mismo D'Ors explica, reside en un aprendizaje técnico que tiene que ver con el manejo de las connotaciones de las palabras [52]. Otra cosa es que, contra lo que suele suceder, los versos de D'Ors sean generosos en abiertas evocaciones de la obra o la figura de Machado, señal de que debe de ocupar un lugar no menor en su mundo de referencias estéticas. Apuntemos como datos significativos que el poeta gallego elige para encabezar el primero de sus libros -*Del amor, del olvido*- una concurrida sentencia de Juan de Mairena: «Se canta lo que se pierde» (anuncio de la incesante actividad evocadora que atraviesa toda su obra), y titula su último trabajo con un verso del elogio «A don Francisco Giner de los Ríos»: *Hacia otra luz más pura*, que retiene la esencia elegíaca del poema machadiano, largamente desplegada en unos versos serena pero agudamente conscientes de los estragos del tiempo. Entre ambos episodios, la alusión, la cita o el recuerdo de Machado reaparecen en varias ocasiones; y es que, no en vano -como revela el personaje autobiográfico de uno de los poemas- el rostro amigo del escritor sevillano le hace compañía en la pared de su estudio [53].

En 1979 fecha D'Ors la pieza *Fatum*, que desarrolla el tema de la Providencia divina tomando como pretexto la vida de don Antonio: desde su feliz infancia sevillana hasta la muerte en Collioure, acontecimiento al que se dirigen irremisiblemente todos los actos de su existencia [54]. Aunque el poeta explica que la presencia de Machado es aquí más bien accidental, pues se trataba de que el protagonista del poema fuese un personaje de biografía muy conocida [55], el hecho de que no tema acudir a un desprestigiado *topos*, ignorando el prejuicio antimachadiano, parece de por sí un gesto sintomático. Aunque habrá que decir que, en este caso, el desafío se debe más a una irreductible independencia intelectual que a la acrítica admiración de la personalidad humana del escritor, que Miguel d'Ors, haciendo gala de su confesada impermeabilidad a los tópicos, se atreve a poner desvergonzadamente en solfa [56].

Al margen de este poema -que no deja, pese a la supuesta accidentalidad, de presentarse como un homenaje-, se encuentran en los versos de D'Ors algunas abiertas alusiones intertextuales, citas o directas menciones del poeta sevillano. Así, la pieza *In memoriam (Fragmento)*, comienza con la alusión a unos conocidísimos versos del *Retrato*, preámbulo de una evocación de la vida del protagonista poemático configurada como réplica a la mitificada existencia del poeta andaluz: «Ni patio de Sevilla ni sangre jacobina: / Mi infancia fue una lluvia con campanadas dentro...» [57]. En una composición titulada *Donde el poeta se despide definitivamente del cotarro* -afilada crítica del andamiaje comercial que condiciona y atenaza la creación literaria-, el personaje poético cita, ahora desde el asentimiento, otras palabras del *Retrato* machadiano que le sirven para proclamar su independencia de modas y otras servidumbres: «Para ser comunista me falta la langosta / (que no es poco faltar) / y como Don Antonio, tampoco soy un ave / de ésas (menudos pájaros) del nuevo gay trinar» [58]. La actualización del famoso verso de Machado vale aquí por todo un posicionamiento estético, puesto que, al alinearse con un autor que desoyó los cantos de sirena del esteticismo al uso, escribiendo a contrapelo de las modas de su tiempo, el poeta sugiere eficazmente su paralelo distanciamiento de la estética culturalista dominante. En una de sus últimas composiciones, *N-2*, es una casi inevitable asociación metonímica la que conduce a D'Ors, a la hora de captar poéticamente la Meseta castellana -para siempre ya ligada a la memoria de Machado- a la cita de su antecesor: «[...] que la Meseta existe / con sus cielos Cifesa, sus ríos escoltados / por el rumor rizado de los álamos, / sus cerros con castillos y tractores, / sus *cárdenas roquedas*» [59].

Por lo demás, en el poema titulado *El tema de España*, la palabra de Machado es mencionada, junto a la de Cervantes y Garcilaso, como uno de los valores positivos que ha dado la patria [60]. Y *Blues de la tarde de domingo* actualiza el recuerdo del poeta a través del nombre de uno de sus libros: «explicaba unos versos de *Soledades* bajo / la nieve de Wyoming» [61]. Teniendo en cuenta que Wyoming es el lugar que Miguel d'Ors reitera en sus poemas con el significado de soñado territorio paradisíaco, que a él aparezca vinculado el acto de explicación de unos versos de *Soledades* -calificados por el poeta de «maravillosos» [62]- no deja de ser sintomático. No se olvide, por otra parte, que la aparente insignificancia de estas presencias cobra su justo valor en el contexto de una generación en la que el escritor sevillano ha perdido, por lo pronto, todo su prestigio como autoridad poética.

La «desvergüenza intelectual» y la «impermeabilidad a los tópicos» permiten a Miguel d'Ors disentir sin reparos de la jamás cuestionada ejemplaridad humana de Antonio Machado, pero también hacer caso omiso de modas pasajeras que imponen y censuran modelos literarios. Merece ser destacado el caso de auténtica excepción de este poeta, que, frente a la inderrocable mitificación llevada a cabo con el talante humano de don Antonio, ni siquiera cuestionado por la irreverente generación a la que pertenece, realza ahora -a contracorriente de todas las modas- la obra al margen y *a pesar* del hombre.

Disuelta definitivamente la aparente homogeneidad primera de la «generación de los 70», y cuando el arrumbamiento de una nueva generación ha traído consigo cambios importantes en las referencias de autoridad, es posible encontrar incluso sorpresivas invocaciones de Machado desde sectores poéticos tradicionalmente caracterizados por su barroquismo y su tendencia culturalista. El caso más llamativo es seguramente el de Antonio Carvajal, autor que representa en el frente renovador de la poesía de los 70 el retorno a un virtuoso formalismo de gusto clásico que tiene en Góngora a uno de sus principales referentes. En principio, en esta poesía de técnica claramente barroquizante (aunque atenuada con el tiempo), pocas o ninguna huella esperaríamos descubrir de la voz machadiana. Sin embargo, en más de una ocasión el poeta granadino ha reconocido en Antonio Machado un maestro en el que educó su mirada poética de lo que le rodea, una «presencia cotidiana» admirada sobre todo por su «artística "dicción natural"» y por su compromiso cívico [63]. Y en efecto, aunque la asimilación del escritor sevillano se muestre muy endeble e insegura, sí es posible distinguir en la poesía de Carvajal la presencia de algunos signos externos que confirman esa confesada admiración hacia el autor de *Campos de Castilla*. Eso sí: como queda anunciado, este tipo de homenajes son rendidos en un tiempo generacional ya alejado del extremado manierismo de los primeros años, cuando tal vez la inclinación barroca del poeta generaba otras filias bien distintas.

El propio Antonio Carvajal ha señalado la importancia que la figura de Antonio Machado cobra en su libro *Testimonio de invierno* (1990). Y, en efecto, es esta serie poética la que acumula en su mayor parte, seguida de los libros *Columbario de estío* (1999) y *Alma región luciente* (1997), los gestos de homenaje que el granadino tributa al sevillano. No parece casual, ciertamente, que la presencia de Machado se haga visible a la altura de un libro que, como ha notado la crítica [64], representa en la trayectoria de Antonio Carvajal el principio de una nueva dirección poética meditativa, de mayor sobriedad expresiva, que da entrada a elementos referenciales de su inmediata experiencia vital y que tiñe de desolación -el mismo título es ya sintomático- la mayoría de los poemas.

En la composición *Una figura herida* (título también de la sección en que se inserta), Carvajal traza una evocación trágica de la existencia de Machado, cuya identidad se nos va descubriendo a través de una serie de indicios cada vez más abiertamente reveladores: desde las notas que configuran el problemático universo emocional del personaje de los versos de Machado (hastío, angustia, dolor, inquietud esencial...), hasta la presencia de motivos característicos del universo físico de *Campos de Castilla* (los campos, las colinas, las cumbres...), pasando por las alusiones actualizadoras de pasajes concretos de sus poemas («...los ojos de su padre vio en su frente / posarse con piedad», «Se le vio caminar entre exiliados...» [65]). Se trata de una entrañable, intimista recreación de la figura de don Antonio, que concluye con una reflexión certeramente caracterizadora de la personalidad machadiana: «Ni duende, ni ángel, ni gracia tuvo, / pero estuvo habitado de verdad / con la desolación del hombre bueno...» [66].

A esta misma sección pertenece la composición *Los labios que soñara*, nuevo homenaje al sevillano donde el protagonista poemático, situado ante el papel en blanco, reconoce proyectada sobre su emoción aún informulada «la boca / de otro poeta amado que decía mi silencio». En los últimos versos, las palabras «Rosa de fuego», título de un soneto de Machado (M., p. 676), nos dan la clave inequívoca de la identidad del inspirador: «Rosa de fuego / florida ante colinas aún nevadas, / hecha con la emoción de otras palabras / que ya puedo repetir como mías» [67]. También en esta sección se incluye, finalmente, la pieza *Testimonio de invierno*, poema de nostálgica evocación cuyos últimos versos glosan un conocido pasaje de *Campos de Soria*, con alguna innovación metafórica que imprime al cuadro paisajístico originario una grave dimensión existencial: «Colinas plateadas, / grises alcores, cárdenas roquedas, / por donde traza un río, / nuestra vida, / su curva de ballesta / en torno a otro dolor, otra esperanza...» [68].

Alma región luciente, libro de profunda meditación poética en el que A. Chicharro ha visto un machadiano «brotar de manantial sereno» [69], incorpora esta vez, junto a algún motivo o símbolo de probable filiación machadiana -el azul de los montes, o el canto del agua en la acequia [70]-, una evidente alusión a una reflexión en prosa de Antonio Machado, formulada en su prólogo a *Campos de Castilla:*

> 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 (M., p. 1594).

Estas palabras son significativamente recreadas por Carvajal en sus *Reflexiones de un español perplejo*, poema de meditación sobre la identidad histórica donde el protagonista poemático, que trata de definirse por relación a lo real, concluye con una sintética paráfrasis de ese doble espejismo de la mirada que frustra el conocimiento de que nos hablaba Antonio Machado: «No me puedo afirmar si miro fuera, / no me sé definir si toco dentro» [71].

Pero sobre todo, en su último libro *Columbario de estío*, recupera Carvajal una composición -fechada en 1964- que es a la vez homenaje, glosa y mímesis de la escritura de Machado. Titulada *Diferencias sobre el verso de Antonio Machado*, que no es otro que el último que escribió el poeta y que aparece presidiendo la pieza de Carvajal, ésta construye sobre el pretexto de esas «diferencias» un discurso de intención crítica sobre la España del momento [72]. El sol machadiano de la infancia se aparece ahora a los ojos del personaje poético profanado por «la peor de las Españas» -alusión a la pieza LIII de *Campos de Castilla*, que viene precedida de una cascada de alusiones a poemas machadianos de tema patriótico [73]-. Emulando el tono discursivo de estos poemas, Carvajal pasa a dar cuenta de la realidad actual de la sociedad española, muy distinta a la soñada por el ciudadano liberal de formación institucionista. Su *Sevilla infantil, tan sevillana* (plagio del soneto VI de la serie de la guerra), lejos de atender al mensaje del maestro Giner, continúa echando la «Campana al viento, el yunque silenciado», como sigue también rindiéndose a las mismas (o parecidas) tradiciones-devociones censuradas por Antonio Machado en *El mañana efímero:* «no a Chicuelo, / ni a Frascuelo, / sí al Betis Balompié, a Paco Camino / y a Romero se entrega/ (igual canción que ayer, el mismo vino, / la misma triste brega)» [74]. El poeta ejerce también crítica política e, incidiendo en las correspondencias, si el autor sevillano temía entonces por la identidad de su patria infantil amenazada por el Eje fascista [75], Carvajal acusa a la Sevilla de hoy de venderse igualmente a intereses extranjeros, aunque sean otros los beneficiarios: «Y hoy se despierta base americana / sabiendo que será de otro mañana / inane el genio y el talante horro». Finalmente, será el soneto VIII de la misma serie de la guerra, dedicado «A otro Conde D. Julián» -cuya leyenda nos habla de la traición a la patria por razón del interés económico- el que sirva al poeta para afilar aún más la crítica [76].

Carvajal vuelve reiterativamente sobre el verso de Machado que preside el poema para negar una y otra vez -acudiendo a sus mismas palabras- el espejismo del sueño con el contraste de una realidad doliente y prosaica. El lugar idealizado de la infancia del poeta ha perdido toda su esencia de paraíso para convertirse en un espacio inhabitable, y el poema no termina sin una última advertencia, que es también una última alusión a otra pieza del Machado de la guerra: «¿Te fías / del azul de estos días, / del áureo sol? / El enemigo acecha, / ¡alerta! / ¡alerta! / ¡alerta!». Se trata del *Himno para las juventudes deportivas y militares*, una de las composiciones más circunstanciales y *urgentes* del poeta sevillano que, sin embargo, no duda Carvajal en aludir y plagiar en algunos pasajes [77].

Este poema carvajaliano de decidida voluntad crítica, alusivo y emulador del discurso comprometido de Antonio Machado, se presenta como un raro gesto de homenaje -raro, naturalmente, en el contexto de la generación que tratamos- a esta parcela poética del sevillano. Ciertamente, no debe sorprendernos mucho el interés por tal registro en un autor que desde temprana fecha ha reivindicado el compromiso ético de su escritura, ignorado por cierta crítica que, despistada por el exigente formalismo de un poeta plenamente integrado en el ejercicio renovador de su generación y por su jubiloso canto a la belleza de la vida, no supo atender a lo que no era sino palabra proclamadora de «la esperanza común» y del «hombre nuevo [...] que hemos de hacer cantando» [78]. Parece evidente, en este sentido, que cuando Carvajal se interesa por el compromiso cívico de Machado, no apunta solamente a su actuación como ciudadano, sino a sus aportaciones en calidad de poeta: no en balde *Campos de Castilla* es concebido por el autor granadino como el libro anudador donde se funden para ya no separarse arte y compromiso [79].

En cualquier caso, el machadismo de Antonio Carvajal, que cuenta con una obra de muy dudosa vinculación con la tradición machadiana, parece un indicio significativo de que nos encontramos en la actualidad, y desde hace ya algunos años, en un momento propicio de revalorización de la imagen de Machado, al que los poetas de la «generación de los 70» contribuyen sumándose a las nuevas filias de la hornada siguiente. Junto a Antonio Carvajal, otros viejos novísimos no sólo formulan hoy opiniones favorables al poeta sevillano, sino que aseguran, a veces con sorprendente rotundidad, influencias -hay que reconocerlo- ciertamente dudosas o difícilmente perceptibles. Tal es el caso de J. Talens, que a pesar del escaso (durante unos años nulo) parentesco entre su poesía y la del autor sevillano, muy recientemente declaraba haber aprendido mucho de la extraordinaria riqueza técnica del verso machadiano -la «difícil sencillez»-, y manifestaba un largo interés por el ejercicio de su escritura que afectaba a la técnica, a la ética y a la teoría [80] -algo sorprendente, cuando la poesía de Talens se destacó durante tantos años por una fuerte abstracción experimental y el exasperado cultivo de la expresión metapoética-. No cabe duda de que en el nuevo rebrote del culto a don Antonio, capitalizado por ciertos sectores de las promociones más jóvenes tras el bache que supuso el desarrollo del «primer movimiento novísimo», participan hoy de forma activa los poetas de los 70.

En síntesis: el apretado rastreo efectuado en estas páginas nos permite afirmar que, si el gusto y la estética dominantes en la «generación de los 70» -al menos en su fase de mayor coherencia- en nada favorecen una entusiasta recepción del que fuera gran maestro de la poesía de posguerra, no puede proclamarse con la rotundidad y ligereza que a menudo se ha venido haciendo una absoluta y radical destitución del referente machadiano en esta hornada poética. Por una parte, hemos identificado en la generación tendencias creativas, grupos o individualidades poéticas cuya personalidad estética (traducida, por lo general, en un discurso de intención moral e incluso civil, caracterizado por la referencialidad realista y fraguado en un tono menor) hace posible su inserción en una tradición instaurada en nuestro siglo por Antonio Machado, en la que ellos mismos a menudo se reconocen. Por otro lado, la actitud de rebelde negación del modelo machadiano que, en el «primer movimiento novísimo», alcanzó casi categoría de gesto ritual, fue con el tiempo y por muchos de los propios protagonistas rectificada, denunciada su injusticia y reconocidas las motivaciones extraestéticas de la maniobra negadora. Incluso, la evolución estética de estos autores les permite a algunos de ellos llegar a contemplar al sevillano como una referencia insoslayable, aunque no sea en ningún caso modelo directo de escritura y, en consecuencia, las filiaciones que pueden detectarse se traduzcan, casi siempre, en una *actitud* ante el hecho poético que alcanza rara vez repercusiones (muy difusas, en todo caso) en el plano estilístico. No olvidemos, finalmente, que el caso singular de Antonio Colinas nos brinda la posibilidad de afirmar la existencia, aun en el seno del «primer movimiento novísimo», de voces no marginales a la estética dominante que siguen reivindicando de forma pertinaz el magisterio de Antonio Machado. Como queda dicho, el machadismo de este novísimo atípico, que cobra entidad propia y se presenta como un auténtico caso de excepción en su contexto generacional, merecería un capítulo autónomo que estas páginas no pueden acoger.

NOTAS

1. Luis Antonio de Villena: «Enlaces entre vanguardia y tradición (Una aproximación a la estética "novísima")», *Los Cuadernos del Norte (El estado de las poesías)*, monografías núm. 3, 1986, p. 35.

2. José Ángel Valente: «Machado y sus apócrifos» en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI de España, 1971, pp. 102-108.

3. Pedro Gimferrer: «Dieu inamovible et exemple humain», *Le Monde*, Supplement au núm. 7500, 22 février 1969, [p.v.]

4. —— : «Antonio Machado nos sigue mostrando su camino», *Informaciones de las Artes y las Letras*, Suplemento núm. 36, 24 de julio de 1975, p. 11.

5. —— : «Poética» en José María Castellet (ed.): *Nueve novísimos*, Barcelona, Barral, 1970, p. 157.

6. En la citada «Poética» en *Nueve novísimos* aclara Gimferrer: «Suelo proceder por elipsis; es decir, que de una primera redacción más extensa de mis poemas elimino los nexos de asociación de ideas». *Ib.*

7. Pedro Gimferrer: «De "Extraña fruta" y otros poemas» en *Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor, 1988, p. 145.

8. José Olivio Jiménez: «Una poética según Pedro Gimferrer: sobre *Arde el mar*» en *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972, p. 372.

9. Guillermo Carnero: «Poética», *Los Cuadernos del Norte*, cit., pp. 39-40.

10. Así opina Carnero tras denunciar la utilización del poeta sevillano para diversas negaciones y justificaciones: «Machado sirvió para censurar al Modernismo, a la vanguardia y a la generación del 27, y ya en la posguerra, amparándose en la bandera de Machado, se pusieron en marcha las peores retóricas». (Cit. en Amalia Iglesias: «Hombre y poeta», suplemento *Culturas* de *Diario 16*, 197, 18 de febrero de 1989, p. XIV).

11. Guillermo Carnero: «Poética» en *Nueve novísimos*, cit., p. 203.

12. Antonio Machado: «Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua» en *Poesía y prosa*. Edición de Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989, III, p. 1779. Citaré siempre por esta edición: en lo sucesivo se indicará únicamente en el texto la referencia de página, precedida de la inicial M.

13. Ángel L. Prieto de Paula: *Musa del 68*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 112.

14. Guillermo Carnero: *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 71.

15. Pere Gimferrer: «Notas parciales sobre poesía española de posguerra» en *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós, 1971, pp. 93-94.

16. En efecto, es bien sintomático que el único ensayo sobre literatura castellana que el poeta escribe por este tiempo, incorporado al libro arriba citado, lleve el título de «Tres heterodoxos» y esté dedicado a las obras de Juan Larrea, Carlos Edmundo de Ory y Leopoldo M.ª Panero.

17. Pere Gimferrer: «Antonio Machado nos sigue mostrando su camino», art. cit., p. 11.

18. Guillermo Carnero: «La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano», *Revista de Occidente*, 23, 1983, p. 48.

19. *Vid.* Vicente Molina Foix: «Poética» en *Nueve novísimos*, cit., p. 187; Luis Antonio de Villena, art. cit., p. 34; y José M.ª Álvarez: «Las rayas del tigre: Introducción a la actual poesía española», *Zurgai*, diciembre 1989, p. 17.

20. José Ángel Valente: «Machado y sus apócrifos», cap. cit., pp. 102-103.

21. Joaquín Marco: «El otro Antonio Machado» en *Nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen, 1972, pp. 42-43.

22. José Infante: «Presencia de Antonio Machado en la generación de los 70» en Pablo Luis Ávila (ed.): *Antonio Machado hacia Europa*, Madrid, Visor, 1993, p. 254.

23. *Vid.* a este propósito mi artículo: «Antonio Machado en la poesía de Antonio Colinas: noticia de una disidencia», que saldrá próximamente publicado en el núm. 3 de la revista *Grama y Cal* (Universidad de las Islas Baleares).

24. Enrique Martín Pardo: «Prólogo» a *Nueva poesía española (1970)*, Madrid, Hiperión, 1990, pp. 13-14.

25. Agustín Delgado: «La condición humana del poeta», *Claraboya*, 1, septiembre-octubre,1963, pp. 45-47. *Cf.*, de Antonio Machado: «Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua» (M., pp. 1777-1798) y sus «Reflexiones sobre la lírica» (M., pp. 1649-1662).

26. José Ángel Lubina: Introducción a *Claraboya*, 13, enero-febrero 1967, p. 6.

27. Delgado, Díez, Fierro, Llamas: *«Equipo Claraboya». Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo, 1971, p. 32.

28. *Vid.* Agustín Delgado: «Introducción» a su *Antología*, Madrid, Taranto (Col. «Nos queda la palabra»), 1979.

29. Pedro Provencio: *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1988, p. 51.

30. Agustín Delgado: *De la diversidad (Poesía 1965-1980)*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 93. Utilizo el término «plagio» con el sentido que lo entiende Gérard Genette en su libro *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989: estrictamente, como una cita no demarcada.

31. José Luis García Martín: «Introducción» a *Las voces y los ecos*, Madrid-Gijón, Júcar, 1980, pp. 58-60.

32. Respuestas al cuestionario que precede a los poemas en José Luis García Martín, *op. cit.*, p. 72.

33. *Vid.* Carme Riera: *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 176-182.

34. Diego Jesús Jiménez: *Coro de ánimas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, p. 52.

35. Juan Luis Panero: *Antes que llegue la noche* en *Poesía completa (1968-1996)*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 244. «Unas pocas palabras verdaderas» es, como se sabe, el verso que cierra el poema LXXXVIII de *Soledades*.

36. Lázaro Santana: *El hilo no tiene fin*, Barcelona, El Bardo, 1966, p. 35.

37. *Vid.* Luis Antonio de Villena, art. cit., p. 35, y el coloquio que sigue a esta ponencia recogido en *Los Cuadernos del Norte*, cit., pp. 36-37.

38. Carlos Bousoño: «La poesía de Francisco Brines» en *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid-Gijón, Júcar, 1985, p. 25.

39. Antonio Martínez Sarrión: «Poética» en *Nueve novísimos*, cit., p. 91.

40. Antonio Martínez Sarrión: «Para una poética de vuelo corto y por exclusiones», *Los Cuadernos del Norte*, cit., p. 44. Aunque, en este último punto, el poeta asegure «no tener más remedio que tentarse la ropa», la crítica ha reconocido en la poesía de Sarrión un voluntario empobrecimiento del léxico a partir de *El centro inaccesible* (1981). Y ciertamente, confirmadora de esto es la cita del *Quijote* que preside *Horizonte desde la rada* (1983): «Aquí alzó otra vez la voz Maese Pedro, y dijo: -Llaneza, muchacho: no te encumbres; que toda afectación es mala».

41. *Vid.* mi tesis doctoral inédita *Antonio Machado y la poesía española de posguerra*, Universidad de Oviedo, 2000.

42. Así lo hace en sus respuestas a un cuestionario recogido en el Apéndice de la citada tesis doctoral (p. 762), al referirse al «cierto despego» que hacia Antonio Machado (junto a todo el 98) traslucía algún fragmento de su poética para *Nueve novísimos*. En realidad, Sarrión se limitaba aquí a observar que en los planteamientos de la poesía social había «un buen componente de noventayochismo pasado» («Poética» en *Nueve novísimos*, p. 90).

43. Respuestas al cuestionario citado, p. 762.

44. Antonio Martínez Sarrión: *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, Madrid, Hiperión, 1981, p. 190.

45. *Id.*, «Ni una aspirina para estar lozano», suplemento *Extra* de *El País*, 22 de febrero de 1989, p. 2.

46. Pere Gimferrer, art. cit., p. 11.

47. Cit. en José Infante, art. cit., p. 252.

48. En este sentido, pueden sumarse al ya conocido testimonio de Pere Gimferrer las declaraciones de Jaime Siles en respuesta a la encuesta formulada en los números 569-570 de *La Estafeta Literaria* en agosto de 1975, sobre «¿Qué valor, qué importancia tiene para usted hoy, la poesía de Antonio Machado?» (p. 43), o las de Jenaro Talens en el cuestionario reproducido en el Apéndice de la citada tesis doctoral: «Yo no creo que Machado pueda ser considerado responsabe de tantas tonterías como se han dicho en su nombre» (p. 772).

49. José Infante, art. cit., p. 260.

50. Respuestas al cuestionario reproducido en José Luis García Martín, *op. cit.*, pp. 131-137.

51. *Ib.*

52. Respuestas al cuestionario incorporado a la tesis doctoral citada, pp. 766-767. Ciertamente, sólo de forma muy ocasional se registran algunos versos con reminiscencias del lenguaje machadiano de *Soledades*, bien por la acumulación de ciertos motivos y léxico -«Estos versos que tienen *recuerdos*, [...] marcas de haber vivido, *voces / infantiles* que vienen de la *tarde /* que *amarillece lenta* en el *pasado*...» (*Punto y aparte*, Granada, Comares [«La veleta»], 1992, p. 71)-, bien por la presencia de alusiones casuales, como ésta que apunta al conocido *Recuerdo infantil* (M., p. 430): «se eterniza *la lluvia / tras los cristales* grises» (*Ib.*, p. 86). La cursiva es mía.

53. Miguel d'Ors: «Apunte demográfico» en *Hacia otra luz más pura*, Sevilla, Renacimiento, 1999, p. 69.

54. Miguel d'Ors: *Punto y aparte*, cit., p. 51.

55. *Ib.*, p. 211.

56. En efecto, en sus respuestas al cuestionario que acaba de citarse manifestaba D'Ors su escasa simpatía por la personalidad humana de don Antonio, «liberal, masón, republicano, socialista y, aunque caminante empedernido, hombre de costumbres poco higiénicas» (p. 766).

57. Miguel d'Ors: *Punto y aparte*, cit., p. 99.

58. *Ib.*, p. 110.

59. *Id.*, *Hacia otra luz más pura*, p. 58. La cursiva demarca un famoso sintagma de *Campos de Soria*.

60. *Id.*, *Punto y aparte*, cit., p. 150.

61. *Ib.*, p. 168.

62. Respuestas al cuestionario citado, p. 766.

63. Así lo manifestaba el poeta en un recital de poesía ofrecido en el curso «Antonio Machado: pasado y presente de un poeta ejemplar» (*Universidad Internacional de Andalucía*, 21-25 de abril de 1997), y en unas declaraciones formuladas en octubre de 1999, en respuesta al cuestionario reproducido en la tesis doctoral citada (pp. 769-770).

64. *Vid.* Antonio Chicharro: «Estudio previo» a Antonio Carvajal: *Una perdida estrella* (antología), Madrid, Hiperión, 1999, p. 33.

65. Si los primeros versos nos remiten al soneto de *Nuevas canciones* «Esta luz de Sevilla...» (donde los ojos del padre «Ya escapan de su ayer a su mañana; / ya miran en el tiempo, ¡padre mío!, / piadosamente mi cabeza cana» [M., p. 666]), el endecasílabo «Se le vio caminar entre exiliados» se construye sobre el primer verso de la elegía machadiana a Federico García Lorca («Se le vio, caminando entre fusiles» [M., p. 828]), con la sola variante que lo adapta a la biografía del poeta sevillano.

66. Antonio Carvajal: *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión, 1990, p. 45.

67. *Ib.*, pp. 50-51.

68. *Ib.*, p. 55. Reproduzco el pasaje original de Antonio Machado, por lo demás bien reconocible: «Colinas plateadas, / grises alcores, cárdenas roquedas / por donde traza el Duero / su curva de ballesta / en torno a Soria...» (M., p. 515).

69. Antonio Chicharro: «De un manantial sereno: Acerca de *Alma región luciente* de Antonio Carvajal», *Diálogo de la lengua*, 3, verano 1998, pp. 144-149.

70. Antonio Carvajal: *Alma región luciente*, Madrid, Hiperión, 1997, pp. 71 y 81. En efecto, el recurso a los tonos azules para la pintura de los montes es una marcada característica de la escritura machadiana -«lomas azuladas» (M., p. 544), «azul de las sierras» (M., p. 547), «montes azules» (M., p. 547)-, así como la presencia del murmullo del agua como elemento evocador de temporalidad y de pasado: «Me dijo el agua clara que reía, / bajo el sol, sobre el mármol de la fuente: / si te inquieta el enigma del presente / aprende el son de la salmodia mía». (M., p. 743).

71. *Ib.*, p. 66.

72. Antonio Carvajal: *Columbario de estío*, Granada, Diputación Provincial, 1999, pp. 43-45.

73. En efecto, si de la pieza LIII de «Proverbios y cantares» toma Carvajal el muy glosado tópico de las dos Españas (M., p. 582), de «Una España joven» asume la imagen de la patria malherida en un tiempo de infamia («A España toda, / la malherida España, de Carnaval vestida / nos la pusieron...» [M., p. 594]) y, sobre todo, recrea el soneto VI de la serie «Poesías de la guerra», que desarrolla la obsesión machadiana de los años bélicos de la venta de España a las potencias extranjeras: «Alguien vendió la piedra de los lares / al pesado teutón, al hambre mora, y al ítalo las puertas de los mares» (M., p. 825). Reproduzco el pasaje de Carvajal que alude a estos versos: «Al pobre sol, de carnaval vestido, / al pesado teutón hipotecado, / al sajón displicente malvendido, / al hambre mora antes entregado / que al hijo desnutrido, / le alzaron aras, asolando lares, / encenagando mares, / desventrando montañas, / y hoy, por marcos, por libras, por dinares, / lo mancha la peor de las Españas».

74. Nótese la contrafactura del famoso verso del elogio a don Francisco Giner de los Ríos: «¡Yunques, sonad; enmudeced, campanas!» (M., p. 587), así como la alusión a esa España «devota de Frascuelo y de María» de *El mañana efímero*, que cumpliendo la profecía machadiana, se prolonga hoy en el mismo «vino malo» que ya anunciaba en el poema de Machado un mañana estomagante (M., pp. 567-568).

75. *Vid.* el mismo soneto VI de la serie de la guerra: «No sabemos de quién va a ser mañana» (M., p. 825).

76. Las alusiones son abundantes y transparentes; pero si el poeta de *Campos de Castilla* deseaba al traidor «Que trepe a un alto pino en la alta cima, / y en él ahorcado, que su crimen vea, / y el horror de su crimen lo redima» (M., p. 826), el hablante del poema de Carvajal resta todo sentido de elevación trágica a la conducta del antihéroe, cuando el crimen es realidad prosaica de su acontecer cotidiano: «No subirá hasta el pino en la alta cumbre. / El crimen, ya costumbre, / quieta muerte le augura en prócer lecho, / no bala hacia la sien ni faca al pecho».

77. Nótese, en efecto, la asimilación de estos versos: «En las encrucijadas del camino / crueles enemigos nos acechan», y «hay que velar. ¡Alerta, alerta, alerta!» (M., pp. 832-833).

78. *Vid.* la composición *Corónica angélica*, de *Siesta en el mirador* (1979), a la que pertenecen estas citas, o el poema *Sextina* (de *Sol que se alude*, 1983), en que se afirma la esperanza en un futuro auroral donde sean «unos los hombres y una la alegría», esperanza que no debe fundarse en el sueño sino en la lucha. Este discurso resulta, sin duda, familiar al lector del Machado de *Campos de Castilla* en la vertiente de sus poemas programáticos.

79. Respuestas al cuestionario citado, p. 769.

80. *Ib.*, p. 772.