

[actas]

IV AULA JUAN DE MAIRENA

Palabra, memoria y pensamiento en Antonio Machado

Sevilla, 22 y 23 de noviembre de 2016



{actas}

IV AULA JUAN DE MAIRENA

PALABRA, MEMORIA Y PENSAMIENTO
EN ANTONIO MACHADO



[actas]

IV AULA JUAN DE MAIRENA

Palabra, memoria y pensamiento en Antonio Machado

Sevilla, 22 y 23 de noviembre de 2016



Las presentes Actas recogen las distintas intervenciones que dieron contenido a la IV edición del «Aula Juan de Mairena», organizada por la Red de Ciudades Machadianas y el ICAS del Ayuntamiento de Sevilla a través de su Casa de los Poetas y las Letras, y celebrada en la sede de ésta en el Espacio Santa Clara los días 22 y 23 de noviembre de 2016, bajo el título general de *Palabra, memoria y pensamiento en Antonio Machado* y con la coordinación adjunta de Alfonso García-Sampedro. El Aula incluyó una sesión de ponencias y una mesa redonda cada día: *Lenguaje, creación y naturaleza humana* y *Juan de Mairena: la mirada machadiana a la sociedad y la cultura* respectivamente el día 22, y *El poeta y sus mundos* y *Machado, boy. Magisterio literario y ejemplo ético* el día 23. Todo ello con las presentaciones del propio Alfonso García-Sampedro, María Fernández-Melero, Pedro Gozálbres y Rocío López-Palanco.

Edición no venal

© de los textos, sus autores, 2017

Edita: Instituto de la Cultura y las Artes del Ayuntamiento de Sevilla, 2017

Publica: Red de Ciudades Machadianas, 2017

Ilustración de cubierta: *Antonio Machado*, óleo sobre lienzo de Joaquín Sorolla
(Hispanic Society of America, Nueva York)

Producción editorial: milhojas. servicios editoriales

Imprime: Gráficas La Paz

ISBN: 978-84-9102-043-1

Dep. legal: SE 557-2017

Índice

Lenguaje, creación y naturaleza humana

De Antonio Machado y Rafael Sánchez Ferlosio (pasando por Juan de Mairena y José Ortega y Gasset)	II
IGNACIO ECHEVARRÍA	

Sobre el tiempo y la poesía en Antonio Machado, o toda la imaginería que ha brotado del río barata bisutería	25
CONCHA GARCÍA	

Sentimiento claro y paisaje nítido en Antonio Machado	43
JOSÉ CARLOS ROSALES	

Juan de Mairena: la mirada machadiana a la sociedad y la cultura

La sociedad a la que mira Juan de Mairena.	55
ANTONIO ZOIDO	

Juan de Mairena o la filosofía para todos	61
ELIACER CANSINO	

Apuntes sobre apuntes. Notas al margen de <i>Juan de Mairena</i>	65
CARMEN CAMACHO	

El poeta y sus mundos

Antonio Machado y La Memoria 75

FANNY RUBIO

Antonio Machado y el «tercer mundo» 91

ENRIQUE BALTANÁS

Los combates de Antonio Machado 103

ÁLVARO RUIZ DE LA PEÑA

Machado, hoy. Magisterio literario y ejemplo ético

Machado, un poeta que nunca se acaba 119

SALVADOR COMPÁN

El Antonio Machado docente de Juan Ramón Jiménez 125

MERCEDES COMELLAS

Machado, hoy: magisterio literario y ejemplo ético 145

JOSÉ LUNA BORGE

Machado, entre la voz y la palabra (de sus heterónimos): poesía,
música y emociones en *Juan de Mairena*. 155

FRANCISCO J. ESCOBAR

Noticia de los autores 169

Índice de ilustraciones 175

*Lenguaje, creación
y naturaleza humana*



De Antonio Machado
y Rafael Sánchez Ferlosio
(pasando por Juan de Mairena
y José Ortega y Gasset)

IGNACIO ECHEVARRÍA

De una atenta y minuciosa lectura de la obra de Ferlosio hace ya mucho que he destilado la convicción de que es, entre todos los escritores de habla española, el que más y mejor ha aprendido de Machado, el que con más provecho ha profundizado en su talante y en su pensamiento. Al lector de Ferlosio, sin embargo, no puede dejar de llamarle la atención la tirria que éste profesa por José Ortega y Gasset, cuya figura se asocia a menudo con Machado, dada la amistad que le profesó y el ascendente que en ocasiones tuvo sobre él.

En efecto, Ferlosio nunca pierde la oportunidad de vapulear a Ortega, comentando con acidez no pocos de los que —adoptando una feliz expresión de Carmen Martín Gaité— él llama

«ortegajos», aludiendo con este término a esas campanudas declaraciones, muy subidas de tono, a las que Ortega era tan aficionado y que, bien consideradas, a menudo poco o nada dicen, como no sea una solemne tontería.

Esta tirria de Ferlosio a Ortega, ¿no es hasta cierto punto contradictoria con su devoción por Machado?

Tratar de responder a esta pregunta me servirá para esbozar —sólo esbozar, pues disponemos de muy poco tiempo— el tema que se me ha encomendado en esta mesa.

Empecemos por recordar una carta que en 1928 Antonio Machado le escribe a Guiomar (sobrenombre tras el que se escondía muy probablemente la personalidad de la poeta Pilar de Valderrama). En ella, entre otras cosas, le dice, con una desinhibida rotundidad que sólo empleaba cuando se sentía en confianza: «Ortega tiene indudable talento, pero es, decididamente, un pedante y un cursi. Las dos cosas se dan en él en dosis iguales».

Bastarían estas palabras para responder a la pregunta que he hecho más arriba. Y para responderla del siguiente modo: no, no son contradictorias, ni mucho menos, la tirria que Ferlosio profesa a Ortega y su devoción por Machado, por mucho que éste y Ortega fueron buenos amigos. Lejos de eso, son precisamente los motivos en que se funda su admiración por Machado los mismos que alimentan en Ferlosio su aversión por el estilo «filosófico», vamos a llamarlo así, de Ortega. Veamos rápidamente por qué.

Por un lado, Ortega fue el gran teórico del tipo de poesía que prosperó en España en los años veinte y respecto al que Machado mostró un desapego cada vez más radical. A partir

de 1912, fecha de la publicación de *Campos de Castilla*, Machado empieza a situarse en unas coordenadas poéticas diametralmente distintas a las que van a marcar los rumbos de la poesía española de los años sucesivos; y no sólo los de la española: también los de la poesía en castellano en general. Desde esas particulares coordenadas, Machado observa críticamente la tendencia creciente de los nuevos poetas a incurrir en lo que a él se le antoja un nuevo conceptismo alentado por el indiscriminado culto a las metáforas; un culto que encontrará su legitimación en la célebre definición que hace Ortega en *La deshumanización del arte*: «la poesía es el álgebra superior de las metáforas». En las antípodas de lo que sugiere una definición así, Machado escribe en 1920: «Bajo la abigarrada imagería de los poetas novísimos se adivina un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones. Todo eso será muy nuevo (si lo es) y muy ingenioso, pero no es lírica. El más absurdo fetichismo en que puede incurrir un poeta es el culto a las metáforas». Afirmación ésta que se corresponde con su temprano distanciamiento de los rumbos emprendidos por Juan Ramón Jiménez o su rechazo abierto de una poética como la de Vicente Huidobro.

En su discurso de ingreso a la Academia Española, dedicado a Antonio Machado, Ángel González analizó con lucidez el diálogo indirecto, lleno de convergencias pero también de radicales antagonismos, que sostuvieron Machado y Ortega durante los años veinte, y que cabe reconstruir confrontando los pronunciamientos y los escritos de Machado durante esos años (en particular, sus «Reflexiones sobre la lírica», de 1925) con las ideas volcadas por Ortega en su celeberrimo e influ-

yentísimo ensayo sobre *La deshumanización del arte*, también de 1925.

Ángel González observa cómo Ortega tiene muy en consideración, al escribir su ensayo, las declaraciones realizadas por Machado en una encuesta realizada por Cipriano Rivas Cherif en 1920 entre varios escritores a los que preguntó «¿Qué es el arte?». En su respuesta, Machado sostiene que el arte «es ante todo creación. No es juego supremo, sino trabajo supremo», y reclama que, lejos de ensimismarse, el artista mire «no tanto al arte realizado como a las otras ramas de la cultura y, sobre todo, a la naturaleza y la vida».

En *La deshumanización del arte* Ortega aborda la cuestión estética partiendo de planteamientos muy pegados a los de Machado en su respuesta a Rivas Cherif, y lo hace —según Ángel González— para «negar una por una» las ideas expresadas allí por el poeta:

Todo lo que Machado descalifica, Ortega lo justifica [...] Si Machado había rechazado el arte como juego por lo que tiene de «actividad superflua», Ortega lo defiende precisamente por lo que ve en él de «pueril». Machado afirmaba que «la gran nobleza del arte» consiste en no despojar a la vida «de su contenido real [...] de la necesidad, del dolor y de la fatiga»; Ortega atribuye «cierta dosis de grandeza» al «nuevo estilo» porque salva al hombre de «la seriedad de la vida». Machado se manifestó en contra del «aristocratismo inutilitario»; Ortega aboga por un «arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva». Machado creía un «deber primordial del arte mirar a la naturaleza»; Ortega afirma un tanto belicosamente que la nueva poesía es «el

arma lírica que se revuelve contra las cosas naturales y las vulnera y asesina».

Ángel González acierta al interpretar las «Reflexiones sobre la lírica» de Machado como una especie de «contrarréplica» a las tesis de Ortega en *La deshumanización del arte*; también cuando lee no pocos de los pasajes del proyectado y nunca leído discurso de Machado para su ingreso en la Real Academia, escrito en 1931, como una prolongación y ampliación de esa contrarréplica emprendida en las «Reflexiones sobre la lírica». En esta ocasión Machado profundiza en su rechazo del elitismo, del aristocratismo que propugna Ortega, defendiendo y justificando «la aspiración de las masas hacia el poder y hacia el disfrute de los bienes del espíritu».

Como escribe Ángel González, «el creciente radicalismo del pensamiento de Machado, con independencia de lo que deba — que no es poco — a sus “gotas de sangre jacobina”, es, en alguna medida, una respuesta a las también cada vez más radicales actitudes elitistas de Ortega», tanto en *La deshumanización del arte* como en *La rebelión de las masas*; «la divergencia de sus respectivos radicalismos obedece, en el fondo, a diferencias de temple anímico y moral, de sensibilidad, como diría Ortega, o de sentimentalidad, que diría Machado: incluso a diferencias de educación primaria. Ese conjunto de condicionamientos es lo que lleva a uno a ver con desconfianza e irritación la “indocilidad de las masas”, y al otro a considerar con simpatía la posibilidad, no ya de una rebelión, sino de una revolución en su sentido más riguroso».

Por aquel año de 1920 en que respondía a la encuesta de Rivas Cherif, Machado hacía tiempo ya que estaba inmerso

en un proceso evolutivo que lo alejará progresivamente de la poesía y lo orientará de manera cada vez más resuelta hacia la prosa. De 1924 son las *Nuevas canciones*, libro constituido en su mayor parte por eso mismo: canciones, proverbios, aires populares a través de los cuales Machado da rienda suelta a su humor (nunca suficientemente subrayado), a su ironía, a la sentenciosidad en que se resuelven sus reflexiones tanto poéticas como filosóficas.

Hacia mediados de los años veinte comienza Machado a trabajar en un «cancionero apócrifo» integrado por un puñado de «poetas que pudieron existir», precedidos de una breve y a menudo disparatada semblanza biográfica de cada uno. El proyecto es consecuente con la convicción de que «toda poesía es apócrifa en el fondo y requiere la creación de un personaje dramático». Se trataba de armar «un cancionero del siglo XIX sin utilizar ninguna poesía auténtica», de «inventar a posteriori ciertos tipos de poetas decimonónicos que España no tuvo, pero debería haber tenido».

De este «cancionero apócrifo» apenas quedan vestigios, la mayoría de corte más bien humorístico: un muestrario de ocurrencias, de pastiches, también de aires populares en la línea de los que integran *Nuevas canciones*. Los trabajos relativos a este proyecto muy pronto quedaron absorbidos por la personalidad de Abel Martín, «poeta y filósofo» cuyo pensamiento glosa Machado en un extenso texto publicado en 1926 y salpicado de presuntas muestras de su poesía. De Abel Martín seguiría ocupándose Machado en lo sucesivo a través ahora de la figura de su supuesto discípulo, Juan de Mairena, «profesor de gimnasia y retórica» al que Machado describe

como «un filósofo cortés, un poco poeta y un poco escéptico», al que le gusta, dice, «combatir el esnobismo de las modas en todos los terrenos». Entre los heterónimos de Machado, Juan de Mairena será el que alcance un mayor desarrollo, hasta el extremo de acaparar buena parte de la abundante producción tanto literaria como periodística del poeta durante los años treinta. Por boca de Mairena formulará Machado las versiones más decantadas de su «arte poética», con su insistencia en la esencialidad y en la temporalidad (la poesía es «palabra en el tiempo»); pero él también será el portavoz de la visión del mundo y de los hombres alcanzada por Machado a la puertas de su vejez, de sus ideas sobre cultura y política. Como dice Mairena, «todo poeta supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya —implícita, claro está, nunca explícita—, y el poeta tiene el deber de exponerla por separado, en conceptos claros». El mismo Mairena cumple por Machado ese deber.

A su vez, Mairena protagoniza el gran giro de Machado hacia la prosa, el nuevo terreno en el que éste emprende su particular batalla con la tradición literaria española, a la que reprocha su creciente artificiosidad.

Como ha escrito José María Valverde, «Antonio Machado, tan madrugadoramente receloso ante el “nuevo estilo” poético, tenía que extender forzosamente su recelo hasta la prosa en que, en buena medida, se basaba esa “nueva poesía”. Pues, en efecto, ya nos empieza a resultar claro que la poesía española de los años veinte tenía sus premisas formales, aun antes que en el viraje juanramoniano, en el estilo de dos prosistas, surgidos casi simultáneamente: José Ortega y Gasset y Ra-

món Gómez de la Serna. Ellos, evidentemente, desarrollaron en su expresión los recursos, gracias, luces e invenciones que luego los poetas del 27 potenciarían en verso, ya con más libertad formal que aquellos dos maestros».

La discrepancia que mantuvieron Machado y Ortega en relación a la poesía encuentra una replica, como se ve, en la prosa, que Machado adoptó como estrategia.

Este que acabo de describir tan someramente es el trasfondo en el que resuenan los calificativos de «pedante» y de «cursi» que Machado adjudica a Ortega en su carta de 1928 a Guiomar, nombre tras el que se oculta el de la poeta Pilar de Valderrama, con la que Machado, como es sabido, mantuvo un prolongado amorío entre 1928 y 1935.

Vuelvo ahora a Ferlosio y su tirria hacia Ortega, que a estas alturas ya está claro que, lejos de disonante, es perfectamente consecuente con la admiración que Machado adoptó tardíamente como herramienta con que contribuir a las ideas que entretanto se había hecho de la cultura a la que había que aspirar.

Por las décadas de los cincuenta y sesenta, no sólo Ferlosio, también otros miembros de su misma generación, la de «los niños de la guerra» o «generación de medio siglo», se plantearon, con más radicalidad aún que, años antes, los miembros de la generación del 98, y en una línea continuadora de las inquietudes de Machado, el problema de la prosa. Los términos en que se la plantearon quedaron formulados de manera inmejorable en un pasaje del ensayo que, en 1977, dedicó Jaime Gil de Biedma a «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa». Gil de Biedma expresa allí su aprensión y sus suspicacias respecto a las modalidades de prosa más o menos infectada de lirismo

que prosperaron en España durante los años veinte y treinta y que ampararon no pocas de las barbaridades ideológicas que colaboraron en el estallido de la Guerra Civil, dotando luego de su fraseología al franquismo triunfante. Impugnando esa «prosa infectada de intención poética» en que, siguiendo el magisterio de Ortega y Gómez de la Serna, incurrieron tantos escritores de la época, de uno y otro signo político, Gil de Biedma recuerda que «la prosa, además de un medio de arte, es un bien utilitario, un instrumento social de comunicación y de precisión racionalizadora, y no se puede jugar con ella impunemente a la poesía, durante años y años, sin enrarecer aún más la cultura del país y sin que la vida intelectual y moral de sus clases ilustradas se deteriore».

Desde este supuesto, no es de extrañar que un escritor como Ferlosio, particularmente sensible a esa «infección» poética, en cuanto hijo de un destacado representante de la literatura a que dio lugar, Rafael Sánchez Mazas, adoptara a Antonio Machado, y más en particular a Mairena, como contramodelo.

En los años treinta, sirviéndose de su heterónimo Juan de Mairena, y adoptando la prensa como vehículo, Machado, estimulado por el ejemplo de Eugenio d'Ors, habría de ensayar una prosa llana y conversacional a la contra de la que prosperaba entre la mayor parte de los jóvenes escritores. La prosa periodística de Machado incorporaba en los años de la Segunda República todo un programa de saneamiento estilístico que proponía, en el plano de las ideas, una especie de desnudamiento radical, afín hasta cierto punto al que por las mismas fechas planteaban, desde la trinchera del periodismo

puro y duro, Manuel Chaves Nogales o Ramón J. Sender (el Sender de *Imán*, 1930).

La Guerra Civil abortó de cuajo la necesaria depuración que comportaba dicho programa y que no apuntaba tanto a la renovación de la lengua literaria como a la de la prosa en general, entendida —valga insistir en ello— como «un bien utilitario, un instrumento social de comunicación y de precisión racionalizadora».

La generación de Ferlosio retomó ese programa, que en su caso da lugar a una importante trayectoria cuyo desarrollo él mismo ha descrito cómo tuvo tres fases: en la primera, Ferlosio, sensible aún a las seducciones de la prosa lírica, incurrió en lo que él llama la «bella página», y de ella queda como testimonio ese primer librito, *Industrias y andanzas de Alfambuí*, que tan lejos queda ya del Ferlosio más tardío; en la segunda, quiso divertirse con el habla, y escribió para eso la novela que lo catapultó a la fama, *El farama*; en la tercera y última fase, a la que llegó después de muchos años de dedicación a la gramática, encontró la lengua, poderosa herramienta a través de la cual contribuir a abrir camino a la razón, que en el caso de Ferlosio, también en esto fiel discípulo de Mairena, viene a contraponerse a la verdad, esa verdad que el mismo Mairena ponía en solfa al comienzo mismo del libro que en 1936 reunía sus «sentencias, donaires, apuntes y recuerdos», donde se lee aquello de:

La verdad es la verdad, dígala Agamenón o el porquero.

Agamenón. — Conforme.

El porquero. — No me convence.

Es en una glosa a este célebre pasaje de Juan de Mairena donde Ferlosio declara que «la verdad no es la verdad ni aunque la diga el porquero de los dioses o el dios de los porqueros. Será siempre una servil invención de mandarines».

Toda la obra de Ferlosio —cuyos pecios, recientemente reunidos en *Campo de retamas*, admiten ser descritos, al igual que el *Juan de Mairena* de Machado, como un puñado de «sentencias, donaires, apuntes y recuerdos»— profundiza en esta convicción, constituyendo, por otro lado, la más ejemplar encarnación de esa actitud que profesaba Mairena cuando decía que «casi siempre, la única manera de pensar algo» es pensarlo «en contra de lo que se dice».

No es únicamente en esta actitud, ni en sus suspicacias con respecto a la verdad en la que Ferlosio sigue el rastro de Juan de Mairena, de algunas de cuyas muletillas se apropia, y a quien cita en su obra con tanta asiduidad como a sus maestros declarados: Adorno, Benjamin, Max Weber, Thorstein Veblen, Karl Bühler... Más importante que eso es subrayar cómo es en la huella de Mairena que Ferlosio acierta a formular el que él mismo señala como «asunto principal» de toda su obra, que no es otro que la reivindicación de lo que él llama «tiempo consuntivo» en contraposición al «tiempo adquisitivo».

El «tiempo adquisitivo» —escribe Ferlosio— es un tiempo *tenso*, porque cada instante está en función del anterior y el posterior; es un tiempo *con sentido*, porque en él *se cumplen los valores*, se persigue una meta [...] Inversamente, el «tiempo consuntivo» es *dis-tenso*, ya que en él cada instante está en sí mismo —no en función de otros—; es un tiempo *sin sentido*, ya que en su seno *se gozan los*

bienes, no se persigue fin alguno [...] el tiempo consuntivo como el tiempo de la felicidad, cuyo contenido propio será gozar los bienes; y al tiempo adquisitivo como el tiempo de la satisfacción, y el contenido propio de ésta será entonces cumplir los valores.

Y bien, esta concentrada exposición del núcleo de lo que constituye el «asunto principal» de toda la obra de Ferlosio encuentra su expresión más afortunada, más bella y más desopilante en la que para mí es la mejor pieza de una obra llena de piezas magistrales. Me refiero al apéndice II a la segunda de sus *Semanas del jardín*, titulado «El caso Manrique», en el que se incluye el impagable «Diálogo del Gran Café de Nápoles». Se trata de la crónica y transcripción de un supuesto e insospechado encuentro que habría tenido lugar en ese café de Sevilla entre Juan de Mairena y don Marcelino Menéndez Pelayo. Durante el mismo, el reputado erudito y el opaco profesor de gimnasia, reunidos azarosamente en el café, entablan conversación y se ponen a conversar al principio amablemente, pero luego cada vez más acaloradamente, sobre las celebérrimas *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, de las que uno y otro hacen lecturas radicalmente opuestas.

Con mucho esfuerzo me resigno a no glosar aquí la conversación, en la que, espigando muy intencionadamente un pasaje del «Arte poética» de Juan de Mairena, Ferlosio hace una apasionada apología del tiempo consuntivo y de los efímeros bienes que le son propios, frente a la supuesta «perennidad» de los valores por los que se gobierna el «tiempo adquisitivo». Baste decir que la conversación, que va creciendo de tono conforme Mairena se acalora durante su argumentación, tie-

ne su momento culminante en el patetismo con que éste le espeta una y otra vez a un estupefacto Menéndez Pelayo: «¡Se canta lo que se pierde, don Marcelino, se canta lo que se pierde! ¡Y sólo se lo canta porque se lo pierde!».

En la magnífica glosa que el mismo Ferlosio hace de la inventada conversación, Ferlosio arranca de la poética de Mairena (vale decir de Machado) su más profunda lección: «Y es que la consecuencia inmediata que casi necesariamente se desprende de la poética de Mairena, en cuanto pone la temporalidad como esencia de la lírica, es que ya la propia lira como tal instrumento, antes de tañer, la lírica misma, como forma, como género, está ya por definición contra lo perdurable, o sea, los valores, y a favor de los bienes, de lo perecedero».

Una conclusión que, al tiempo de allanar la más eficaz y valledera definición de la lírica, comporta, de paso, toda una ética en la que la obra de Antonio Machado y de Rafael Sánchez Ferlosio convergen, oponiéndose al pragmatismo, a la ética del sacrificio y del rendimiento, con que la ideología dominante determina el perpetuo aplazamiento del presente y de la felicidad.

REFERENCIAS

Ángel González, «Las otras soledades de Antonio Machado», discurso de ingreso en la Real Academia Española leído el 23 de marzo de 1997, recogido en Ángel González, *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 253-294.

José María Valverde, *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI, 1975.

Rafael Sánchez Ferlosio, «El caso Manrique», apéndice II de la «Semana segunda» de *Las semanas del jardín* (1974), recogido en Rafael Sánchez Ferlosio, *Altos estudios eclesiásticos*, Ensayos I, Barcelona, Debate, 2015, pp. 273-310.

Sobre el tiempo y la poesía en Antonio Machado, o toda la imaginería que no ha brotado del río barata bisutería

CONCHA GARCÍA

Cuando recuerdo algún poema de Antonio Machado, sobre todo de *Soledades* y *Campos de Castilla*, escritos como sabemos con varios años de diferencia, siempre me trae aromas de campo, de un camino que se pierde en la lejanía rodeado de árboles y junto al lecho de un río, donde al final se vislumbra un caserío humilde con la chimenea sacando un humo. Allí percibo algunas escenas de infancia y la sensación de pérdida me conmueve, las palabras forman un rastro para que la impresión se transmita. Campos y lugares donde nunca estuve. ¿Cómo era posible que se quedaran dentro de mi imaginario?

Esa idealización también me retrotrae a otros tiempos, cuando yo era otra. El aliento del poeta me roza al recordar la naturaleza con las proporciones humanas que describe,

donde habita una alta dosis de melancolía, en un universo que se resiste a ser conceptualizado. Aquellos versos de «Recuerdo infantil» son tan míos como de quien los escribió:

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

Pinceladas de una pintura impresionista en el poema me dejan la sensación de que aquel tiempo, no otro, ha quedado guardado en mi memoria, sin que se haya modificado en este presente, porque el poema introduce una estela de duración, imposible de apresar si no hay algo que lo fije, como la escritura y la fotografía. Por eso el poema es tiempo detenido. Sí, pero vivo, porque la escritura no es letra muerta cuando es poesía. Los buenos poemas pueden leerse varias veces puesto que nunca agotan su significado ni las distintas emociones e impresiones que nos producen.

No notamos el tiempo, pero sí sus secuelas. La melancolía arroba si no abusas de ella. Una dosis justa, necesaria, me retrotrae, percibo otros mundos. Es esa felicidad de estar triste, que es arrobo en otros tiempos.

Para contrarrestarlo necesitamos sentido del humor, distanciarnos, saber que la realidad se va haciendo. Nosotros estamos dentro, lo sabemos y no queremos saberlo; para ello el olvido, que se manifiesta en el miedo a la soledad, el terror al vacío, en la necesidad de llenar este tiempo con miles de asuntos. Se trata de ocultar algo muy vital, muy necesario, pero

que no nos lo da nadie, solo la conciencia atenta, la lectura, la observación de la Naturaleza, todo aquello que no es perceptible a primera vista y hace sentir que el tiempo no está segmentado, como nos lo hacen oír los relojes y las campanas, el tiempo no es uno solo, aunque solo sea una nuestra vida.

Todo esto que digo es necesario para introducir el efecto que me produce la obra de Antonio Machado. Cuarenta años más o menos pasaron desde que lo leí por vez primera. Lo leí porque lo sentí próximo. Creo que se comete una torpeza cuando se obliga a leer poesía, algo tan delicado, tan real, debe llegar por sí solo mediante seducción.

Me retrotraigo a los días de mi juventud, cuando leía a Machado sentada en un banco. El poema entraba en mí sin necesidad de esforzarme, decía aquello que yo no sabía que sabía, y me encuentro con aquella joven que en la memoria dibujó los amplios campos que el poeta le mostraba, y siento la mujer de hoy, a quien le continúan sorprendiendo los mismos versos. Rescato algunos subrayados por la joven que fui:

Recuerdo que una tarde de soledad y hastío,
¡oh tarde como tantas! el alma mía era
bajo el azul monótono, un ancho y terso río
que ni tenía pobre juncal en su ribera.

(«Elegía de un Madrigal»)

La adolescencia es un tiempo en que todo nos afecta de una manera especial, intensa. Se descubre el mal de vivir. La musicalidad de los versos así como el estímulo que me provocaban sedujeron para siempre a la poeta que todavía se estaba

formando. La soledad me arrastraba a sus poemas y me sentía identificada. La obra del poeta sevillano no ha dejado de ser una constante seducción que me lleva por esos caminos de la temporalidad con la que los poetas andamos tan a nuestras anchas.

Que la poesía sea palabra en el tiempo, significa que sin el tiempo, el nuestro, no hay palabra. El poema refleja el tiempo vital del poeta en su propia vibración, o dicho de otro modo, la vibración llegará a los lectores que captarán ese tiempo no-temporizado. No podemos aprehender el tiempo, se nos va. Esa fuga constante ha sido y es uno de los grandes temas de la poesía. Por esa hendedura entró el poeta andaluz a conmoverme.

Pero sigamos. La preocupación de Machado por aprehender el tiempo comienza antes de que conociese las teorías de Henri Bergson, de quien tomó clases, en el curso 1910-1911. Justamente cuando su esposa Leonor estaba muy enferma, el poeta doblemente afectado, recibiría las nociones de *la durée* de Bergson en una situación muy crítica. Me lo imagino angustiado, temeroso, pidiendo ayuda para regresar a Soria ante la posibilidad de una deseada curación de su joven compañera.

Allí nació la terminología filosófica que expresara su sentido de la poesía como palabra en el tiempo, como intuición de imágenes vividas y no sólo representadas por conceptos; por eso precisamente su poesía no ha envejecido. Se renueva cada vez que las leemos porque no entra su poema con dibujos conceptualistas, ni con llamaradas románticas o simbolistas, como la de algunos poetas del 27 que abusaron de florituras y consejos. Machado nos acercó la realidad al oído, escuchamos

gracias a su destreza con el ritmo del verso, los escalones del tiempo.

Digamos que su yo fue sigiloso, apenas podemos entrever al personaje, hay voz y mirada, no vemos su cuerpo. El cuerpo que nos traen sus poemas es el cuerpo de la escritura.

En su proyecto de discurso para el ingreso a la Academia de la Lengua, Machado dio cuenta del interés que sentía por la obra de dos maestros de la temporalidad: James Joyce y Marcel Proust. Dos escritores con los que también he compartido mis lecturas, por la afinidad que sentimos hacia las percepciones sobre el tiempo, tan contrarias, entre ellos. En Joyce el tiempo se concentraba en una sola jornada, en Proust, se derramaba bajo las puertas del pasado y del presente.

Cito un párrafo de Juan de Mairena: «Si la obra de Proust es el poema de la memoria, la obra de Joyce pretende ser el poema de la percepción, horra (sic) del lógico esquematismo, mejor diré de la expresión directa del embrollo sensible, la caótica algarabía en que colaboran, con la heterogeneidad de las sensaciones, toda suerte de resonancias viscerales».

En efecto, Joyce captaba la percepción y la describía hasta la extenuación, y Proust mostraba el relato, que desde la infancia, abarcaría un recorrido de constante fluir de la memoria. Recordemos que Bergson distinguía el tiempo externo cronológico del interno psicológico, y consideraba que la intuición sobrepasaba la razón.

El pensamiento no se podía conceptualizar porque los conceptos impedían el fluir incesante de esa realidad, impidiendo transmitir la sensación de cambio que subyace a toda experiencia. Quizá sea ilusorio, como dice el filósofo italiano

Remo Bodei, pensar que los recuerdos tengan que permanecer inmutables en el tiempo. La memoria es una fuerza activa. Se piensa que el recuerdo en caliente es más verdadero y sangrante que el evocado con posterioridad. Pero el recuerdo en caliente también es una interpretación y se reescribe varias veces como palimpsesto. Recordemos lo que dijo Bergson:

La formación del recuerdo nunca es posterior a la formación de la percepción, sino simultánea a ella. A medida que se crea la percepción, a su lado se dibuja el recuerdo, como la sombra junto al cuerpo. Pero lo normal es que la conciencia no lo perciba, de la misma manera que el ojo no vería nuestra sombra si la iluminase cada vez que se vuelve hacia ella.

Se trata de imaginar dos chorros. El presente en su mismo surgir se desdobra en esos caños de agua simétricos, uno de los cuales recae hacia el pasado mientras el otro se precipita al futuro. En uno tenemos el recuerdo, en otro la percepción en orden simultáneo. Una mira por la ventana un paisaje donde se ve el mar al fondo y unos árboles. Cuando gira la vista de esa percepción solo queda el recuerdo, y aunque se imagine lo que acaba de ver, no se repetirá el acontecimiento.

Clarea
el reloj arrinconado,
y su tic-tic olvidado
por repetido, golpea.
Tic-tic, tic-tic... Siempre igual,
monótono y aburrido.

Tit-tic, tic-tac el latido
de un corazón de metal.
En estos pueblos, ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reló,
con esa monotonía
que mide un tiempo vacío.
Pero ¿tu hora es la mía?
(de «Poema de un día, Meditaciones rurales»)

A Machado, lo que le interesó del filósofo francés fue, sobre todo, el rechazo del positivismo y racionalismo. Su influencia se adivina bajo la máscara de dos apócrifos: Abel Martín y Juan de Mairena. De la España de 1910, por mucho que pueda imaginarla, solo voy a captar una sensación mirando fotos, leyendo autores de aquel tiempo, pero me puedo sentir más dentro de aquel tiempo si leo, y necesito saber cuestiones coyunturales como son haber nacido pobre o rica, hombre o mujer, con salud o sin ella. El aroma del tiempo que Machado me deja en sus poemas sobrevuela las cuestiones sociales de la época y también me las muestra en sus desencantadas e irónicas descripciones del carácter español, no hay más que recordar al *hombre del casino provinciano* para ambientarnos.

En una carta a Wilhelm Fliess del 6 de diciembre de 1896, (Machado tenía 21 años) Freud escribe: «Sabes que trabajo con el supuesto de que nuestro mecanismo psíquico se ha generado por superposición de capas porque de tiempo en tiempo el material existente de huellas mnémicas experimenta un reor-

denamiento según nuevas concernencias, una inscripción. Lo esencialmente nuevo en mi teoría es entonces la tesis de que la memoria no existe de manera simple, sino múltiple, registrada de diferentes variedades de signos».

Freud daba nombre a lo que ya había dejado escrito Heráclito siglos antes: el tiempo fluye sin que podamos detenerlo —es la función de la poesía—. Volvemos de nuevo a sentir lo que nos genera angustia. La memoria almacena acontecimientos que nos perturbaron o nos impresionaron. La memoria es, además, mentirosa.

El pensamiento racional y materialista con el que se sustenta la visión del mundo occidental no alcanza a explicar el hecho poético. Machado lo sabe e ironiza, porque una de sus vertientes poéticas, precisamente, se mantiene también viva gracias a sus ironías alcanzando verdades que a buen entendedor bastan.

En uno de los textos de Juan de Mairena dice: «Y en cuanto metafísicos —he aquí lo que nosotros quisiéramos ser—, en nada hemos de aprovechar la matemática, porque nada de lo que es, puede contarse ni medirse. Nuestros relojes nada tienen que ver con nuestro tiempo, realidad última de carácter psíquico, que tampoco se cuenta ni se mide. Ciertamente que nuestros relojes pueden ñoñificárnosla».

Escéptico y clarividente, es una lástima que esa vertiente no la hubiese desarrollado más, tendríamos un filósofo sistemático, además de un poeta.

Machado también se acercaba a las teorías de Jung sobre la sincronicidad y aunque no ahondaré en esta cuestión, quiero dejar una leve pincelada de estas resonancias que llegan del Tao.

Sabemos que la empatía que busca la estética taoísta es esa rara sensación de haber estado en un sitio donde jamás se ha estado. De vislumbrar por un momento un estado fuera del tiempo. De penetrar los significados secretos de las cosas, de tal manera que los estados de ánimo que el artista debía transmitir eran la esencia del arte. Es decir, hacer perceptible un sentimiento universal que no esté acotado ni por el tiempo ni por el espacio, algo que se nos escapa constantemente.

Observemos cómo algunas canciones de *Los complementarios* (1913-1925) no carecen de cierto aire de *haikú*. Es decir, de una impresión que se hace poesía y que corresponde a la estética, o mirada taoísta. Existen trabajos sobre estas semejanzas. Me detengo en el de Armando López Castro.

En el prólogo a la segunda edición de *Campos de Castilla* (1917), al intentar hacer un balance de su aventura poética, escribe Machado: «Somos víctimas —pensaba yo— de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí mismo 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».

Así, en las concepciones paisajísticas del afuera hacia adentro, desde la conciencia que lo envuelve todo, la representación intenta hacer presente la realidad, como la escritura japonesa.

II

Ya habrá cigüeñas al sol
mirando la tarde roja,
entre Moncayo y Urbión.

III

Cuando el sol tramonta
el río despierta.
En el aire oscuro
sólo el agua suena.

V

La ciudad desierta
se sale a los montes
por las siete puertas.

Las imágenes del recuerdo sometidas a una transformación incesante, no son lineales, solo podemos captar un instante de un instante. En mi propia poesía, los tres últimos libros tratan de hacer sentir esa percepción.

Se trata de captar mentalmente un fotograma de la larga tira de celuloide de nuestra existencia, donde todo está próximo, hasta lo lejano se une en los extremos. Mairena aseguró que en todo cambio hay algo que permanece, es decir, que no cambia. Y añadía: «Sustancia es aquello que si se moviera no podría cambiar, y porque cambia constantemente, lo encontramos siempre en el mismo sitio».

Antonio Machado es el poeta del tiempo circular, no un tiempo que se agota en sí mismo porque tropieza con la muer-

te, sino el tiempo que se renueva ante el desconocimiento del poeta donde asoma cierta trascendencia a través de la duda.

La inseguridad, la incertidumbre, la desconfianza, son acaso nuestras únicas verdades. Hay que aferrarse a ellas. No sabemos si el sol ha de salir mañana como ha salido hoy, ni en caso de que salga saldrá por el mismo sitio, porque en verdad tampoco podemos precisar ese sitio con exactitud astronómica, suponiendo que haya algún sitio por donde el sol haya salido alguna vez.

Juan de Mairena

Hace unos días tuve un sueño muy curioso del que mantengo un vivo recuerdo. Veía desde un lugar elevado secuencias de instantes que había vivido anteriormente, en las mismas aparecían personas muy pequeñas moviéndose y vestidas en colores chillones. Yo pensaba cómo era posible que volviera a suceder lo que ya pasó. El sueño se diluyó y puedo referirlo porque lo anoté. Al despertar, las imágenes de los sueños son tan evanescentes como el tic-tac. También el tiempo de los sueños es otro tiempo —aunque Machado no deja demasiado espacio consciente al mundo onírico en su obra.

El tiempo apenas se nota, pero nos angustia su paso, nada sabremos del mismo una vez desaparezcamos. La escritura lo fija, como la fotografía o el cine y otros medios de reproducción. A la objetivación de la experiencia temporal le ponemos letra en un poema sin trascendencia, sin esperanza. Por ejemplo, las moscas en el famoso poema del poeta sevillano, no son otra cosa que la expresión temporal de su propia existencia. Permítanme que les lea un poema de mi último poemario titulado *Las proximidades*.

ANTONIO MACHADO
CAMPOS
DE CASTILLA



ES ALGO QUE OCURRE

Pensar
que los días, todos
son esto
como si
las moscas
no aparecieran
de repente.

Antonio Machado dejó en sus escritos su interés por ambas cuestiones con las que cualquier lector se cruza haciéndonos pensar en el sentido de la existencia sin transcendencia. Era un escéptico, un hombre común, cuyo pensamiento se originaba en claves filosóficas. «Todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra.»

Todas estas cuestiones me interesan particularmente. Soy lectora de Bergson, y la relación de la poesía con el espacio-tiempo es uno de mis temas, que se acerca más a indagaciones existenciales que al poema como artefacto literario. A contrapelo de la herencia recibida, la poesía tiene su tiempo y alcanza mayor visibilidad cuanto más nos afecta el presente. Así, ante una etapa de escasez de pensamientos que nos golpeen como un martillazo en el mar helado, como dijo Kafka, busquemos y recuperemos aquellos poetas que todavía nos afectan.

¿Escribía sobre las mismas cuestiones un amigo suyo tan genial como lo fue Juan Ramón Jiménez?, ¿nos llevaba al mismo lugar su poesía? Sí, pero por caminos distintos. Ahí radica la diferencia de cada poeta, en su aliento, en su estilo, que no

deja de ser la pregunta que nos deja el recorrido de su mirada. El lugar es la pregunta, no la respuesta, porque no la hay.

Cada poema nos hace sentir diferentes senderos que se distancian cuando en uno caminamos lentamente, y en otro miramos hacia el cielo. En el largo poema *Espacio*, del poeta de Moguer, se percibe que las dos unidades de tiempo y espacio están dentro del poeta, pero el poeta no puede separarse de ellas. Su yo está demasiado presente y percibimos el poema con el poeta dentro. Dice en un verso: «Termínate en ti mismo como yo». Su mirada abarca el tiempo total y todos los espacios en uno.

De Machado iremos de su interioridad a la exterioridad de la situación que nos expone, interactuando con el flujo de lo inmediato, bien sea perfilando algunos retratos de la España de ahora y siempre, bien sea en sus tribulaciones filosóficas acerca del paso del tiempo. Esa interioridad es un campo abierto de tiempos, y lo que sentiremos será su mirada, porque el yo no consiste en un único ser respecto a una multiplicidad de entidades. Al contrario, el yo es una pluralidad de fuerzas casi personificadas, que el poeta va adquiriendo desde el tiempo de la duración, que es el tiempo real, hasta el tiempo de la percepción, que es el tiempo de la memoria y de la sensación.

«Cuando el supercinetismo occidental se aminore un poco, merced al influjo de las culturas orientales, más contemplativas y sedentarias que la europea, nosotros, los españoles, y más particularmente, los andaluces, pudiéramos estar más a tono que en nuestros días con el mundo oculto», dijo, recriminando que había mucho de dandismo y de monería de linterna

mágica en la crítica y en la creación poética — solo privilegio de muy pocos en aquellos años.

El desentendimiento como camino a la creatividad permite abrir las ventanas de la percepción. Se abren nuevos modelos de pensar y de sentir el poema, pero sin aquello que es fundamental: sostener la palabra en el tiempo, el poema se desvanecerá. No deja de ser curioso que en los momentos de mayor crisis surjan movimientos poéticos que adoptan nuevas formas queriéndose emancipar de sus antecesores, como si el valor de la novedad estuviese fuertemente unido al valor de la individualidad. Pero sin la voz del pasado, no se habrá entendido nada de lo que sucede con el innumerable flujo de lo que llamamos tiempo y sus regresos y capturas.

Termino con unos versos del poeta japonés Bashô, donde el agua y tiempo se unen para crear espacios, como también comprobaremos en un poema de *Soledades*.

La altura de la montaña
el río a toda velocidad
el agua pulverizándose
y cayendo como flores de shirayú
No me canso de mirarlo.

*

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

La tarde está cayendo frente a los caserones
de la ancha plaza, en sueños. En los balcones
hay formas que parecen confusas calaveras.
La calma es infinita en la desierta plaza,
donde pasea el alma su traza de alma en pena.

REFERENCIAS

Byung-Chul Han, *El arte de la falsificación en China*, Buenos Aires, Ed. Caja Negra, 2016.

Remo Bodei, *Pirámides de tiempo*, Valencia, Ed. Pre-textos, 2010.

Armando López de Castro, «Antonio Machado y la tradición del Hayku», <Academica-e.unavarra.es>.

Henri Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires, Ed. Cactus, 2013.

Concha García, *Las proximidades*, Madrid, Ed. Calambur, 2016.

Antonio Machado, *Los complementarios*, Madrid, Ed. Cátedra, 1987 (3ª edición).

Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1971 (13ª edición).

Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1977 (6ª edición).

Sentimiento claro y paisaje nítido en Antonio Machado

JOSÉ CARLOS ROSALES

El paisaje no existe hasta que alguien no lo mira o lo recuerda o lo recorre. Sin mirada no hay paisaje: habrá naturaleza o montes o colinas, el aire solo, bosques abandonados o bosques vírgenes, soledad sin emoción o sin historia. La mirada produce los paisajes, son nuestros ojos los que recortan y conservan esa parte del mundo que llamamos paisaje. Y miramos ese paisaje —precisamente ese— porque hay otros que lo miraron antes de que lo miráramos nosotros.

Aprendemos a mirar el paisaje con aquellos que supieron mirarlo. Estoy pensando en Antonio Machado que lo miraba para verse a sí mismo: con Antonio Machado el paisaje se convierte en espejo, un espejo sentimental o biográfico, también un espejo moral. El espejo refleja lo que somos; sin embargo no somos sólo eso que vemos reflejado en los espejos del

mundo, somos algo más, algo más o menos oculto, pues nunca vemos ni podemos ver todo lo que el espejo del paisaje nos devuelve, habría que detenerse y mirar, detenerse y pensar, como hacía Antonio Machado, aunque algunos de los paisajes que mirara fueran paisajes transitorios y veloces; los que, por ejemplo, se ven desde la ventanilla de un tren, paisajes a los que Machado se refirió tantas veces: «Yo, para todo viaje / —siempre sobre la madera / de mi vagón de tercera—, / voy ligero de equipaje. / Si es de noche, porque no / acostumbro a dormir yo, / y de día, por mirar / los arbolitos pasar, / yo nunca duermo en el tren / y, sin embargo, voy bien [...]» (de «El tren», en *Campos de Castilla*, 1912). Pero también están los paisajes que se van dejando atrás después de una larga caminata, o de un paseo inevitable, mientras el pensamiento vuela del presente al pasado, del pasado al futuro, de la esperanza a la desidia, de la desidia a la esperanza: ahí están los versos de «A un olmo seco» (en *Campos de Castilla*): «[...] Antes que te derribe, olmo del Duero, / con su hacha el leñador, y el carpintero / te convierta en melena de campana, / lanza de carro o yugo de carreta; / antes que rojo en el hogar, mañana, / ardas de alguna mísera caseta, al borde del camino; [...] olmo, quiero anotar en mi cartera / la gracia de tu rama verdecida [...]».

Pensemos también que el paisaje que mira Antonio Machado es un paisaje social o colectivo, pensemos que cualquier paisaje es un paisaje histórico: «[...] Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira; / cambian la mar y el monte y el ojo que los mira. / ¿Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma yerra / de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra [...]» (de «A orillas del Duero», en *Campos de Castilla*). Un paisaje histórico y, por lo

tanto, un paisaje habitado, a veces fatalmente habitado: «El hombre de estos campos que incendia los pinares / y su despojo aguarda como botín de guerra, / antaño hubo raído los negros encinares, / talado los robustos robledos de la sierra» [...] (de «Por tierras de España», en *Campos de Castilla*). Un paisaje no sólo poblado de figuras simbólicas, legendarias o históricas, sino también de rostros que vemos —o entrevemos— y que parece que nos miran: «Es el hospicio, el viejo hospicio provinciano, / el caserón ruinoso de ennegrecidas tejas / en donde los vencejos anidan en verano / y graznan en las noches de invierno las cornejas. [...] A un ventanuco asoman, al declinar el día, / algunos rostros pálidos, atónitos y enfermos, / a contemplar los montes azules de la sierra; / o, de los cielos blancos, como sobre una fosa, / caer la blanca nieve sobre la fría tierra, / ¡sobre la tierra fría la nieve silenciosa!... (de «El hospicio», en *Campos de Castilla*).

Más allá de aquel precepto simbolista o posromántico —originario del escritor suizo Amiel— que definía el paisaje como un estado de ánimo, principio tantas veces utilizado para explicar la mecánica poética de Antonio Machado, habrá que reconocer que los paisajes del autor de *Campos de Castilla* son paisajes indudablemente sentimentales, nítidos estados de ánimo, pero también habrá que admitir que estos paisajes de Machado no siempre quedan circunscritos a un estado de ánimo particular o momentáneo; el paisaje machadiano, aunque se manifieste como un paisaje sentimental sincrónico, pretende ser una conclusión sentimental que tenga validez más allá del momento de su expresión, una constatación de carácter moral que busca su eficacia poética en la posibilidad

de que nuestra memoria le sirva de hospedaje, ya se sabe, sin memoria no hay paisaje ni conciencia poética ni concordancia anímica con aquello que somos o queremos ser.

De este modo los paisajes de Antonio Machado nos traen una especie de sentimiento continuo, sentimiento estable, un sentimiento que, expresado como inmediato o temporal, aspira a tener cierta vigencia permanente o intemporal (que no eterna), una vigencia universal: algo así como aquellos ‘universales del sentimiento’ a los que en más de una ocasión se refirió Machado. Pienso ahora en una de las mejores piezas del libro *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907); aquel poema que, cuando se publicó en la revista *Helios* —en julio de 1903— se titulaba «El poeta visita el patio de la casa en que nació» y que luego perdió su título al incluirse en el libro que acabo de mencionar. Este poema nos trae el reencuentro con la primavera, con la misma primavera de la niñez, con el mismo patio de la infancia, con los mismos sueños y los mismos limones dorados que permanecían y aún permanecen sumergidos en el fondo de la memoria a pesar de que el tiempo ha seguido su curso inexorable, como si los limones de esta nueva tarde de primavera fueran los mismos limones de la tarde antigua: «El limonero lánguido suspende / una pálida rama polvorienta / sobre el encanto de la fuente limpia, / y allá en el fondo sueñan / los frutos de oro...». El autor describe el patio que está visitando —el patio del presente— y evoca el patio del pasado, sus aromas y rumores, hasta que uno y otro se funden en los limones que cayeron en la fuente limpia: «Que tú me viste hundir mis manos puras / en el agua serena, / para alcanzar los frutos encantados / que hoy en el fondo de la fuente sueñan...». La sensación anímica de este

reencuentro con lo que yace hundido en el fondo de la fuente del patio o en el fondo de la memoria —la fuente sería el correlato de la memoria o la conciencia— es una sensación momentánea o transitoria, pero también es una sensación intemporal o permanente, una sensación sumergida que como toda sensación sumergida sólo espera una oportunidad para salir a la superficie, para despertarse, pues no en vano hay unos versos del poema que dicen: «Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara, / casi de primavera», donde el verbo recordar podría leerse con el antiguo significado de ‘despertar’ y ese verso vendría a decir ‘Sí, me despierto contigo, tarde alegre y clara, y los frutos y los sueños de oro también se despiertan contigo’. De ahí que los versos finales expresen esta misma sensación pero ahora con otro verbo no del todo tan diferente: «Sí, te *conozco*, tarde alegre y clara, / casi de primavera». Así que esa visita momentánea o excepcional al patio de la casa en la que nació el protagonista del poema —el patio del Palacio de las Dueñas de Sevilla— se ha convertido en una visita permanente o estable, una visita que también es la visita a la propia memoria personal que los lectores permeables o sagaces habrán hecho sin apenas darse cuenta hasta vislumbrar ellos también «los frutos encantados / que hoy en el fondo de la fuente sueñan...». Por eso Antonio Machado eliminó el título de su poema; el título primitivo habría convertido sus versos en la transcripción de una anécdota biográfica probablemente intransferible: el poema habría perdido parte de su eficacia y a los lectores no nos habría resultado tan fácil reconocer como nuestra esa sensación anímica del reencuentro con nuestros afanes originarios más íntimos, casi siempre dormidos en el fondo de nuestra memoria. Ya lo decía

Jorge Manrique en aquellos versos memorables: «Recuerde el alma dormida, / avive el seso y despierte [...]», unos versos donde los verbos recordar y despertar, más allá de su parentesco semántico, quedaron para siempre felizmente vinculados en nuestra lengua.

En fin, como acabamos de ver, este paisaje del patio de la casa familiar sería un buen ejemplo de cómo los paisajes existen porque hay alguien que los mira. Sin esa mirada no habría paisaje, sin una mirada que sepa mirar, mirar y detenerse, detenerse y pensar o sentir como hace el autor de *Soledades*.

Hay otro poema de Antonio Machado en el que me gustaría detenerme; un poema que, cuando en 1903 se publicó por primera vez en *Soledades*, se titulaba «Los cantos de los niños». Más tarde, en 1907, se incorporó a *Soledades. Galerías. Otros poemas*; sólo que en esta ocasión apareció sin título, probablemente por razones semejantes a las que actuaban en el poema anterior: un título puede orientar —o condicionar— la lectura de un poema. Y no siempre esta orientación es deseable o conveniente. Y más para Antonio Machado, que en esa época, según leemos en *Los complementarios*, sostenía que «lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo»; y citaba el poema al que nos estamos refiriendo para reivindicar a continuación «el derecho de la lírica a contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana» subyacente al poema; la «abolición de lo anecdótico» era el requisito indispensable para que el intimismo existencial de Machado lograra alcanzar las cotas necesarias de permeabilidad anímica hasta ofrecer un espacio donde el lector pudiera perfilar la nitidez de su propia conciencia, ahondar en su co-

nocimiento y encontrar un lugar para su propia anécdota, es decir, hacer suyo el poema.

Y eso es precisamente lo que ocurre en este segundo poema al que nos referimos, una pieza magistral, aparentemente fácil, muy sencilla en su desarrollo y eficazmente construida alrededor de una de esas escenas, pequeñas o aparentemente insignificantes, en las que tanto se fijaba Antonio Machado: unos niños juegan y cantan en una plaza vieja, están junto a una fuente de piedra y sus voces se funden con el murmullo del agua sin que quede mínimamente clara la historia de los amores que en sus canciones se recoge: «cantaban los niños / canciones ingenuas, / de un algo que pasa / y que nunca llega». Pero este poema de Machado va bastante más allá de la anécdota de unos niños que, impregnados de un vitalismo inocente, cantan mientras juegan, «a la sombra de una plaza vieja», aquellas canciones antiguas que nos hablaban «de viejos amores / que nunca se cuentan». Y va más allá porque hay un par de versos que resumen no sólo la valiosa estética machadiana sino toda una honrada actitud anímica o existencial: «seguía su cuento / la fuente serena; / borrada la historia, / contaba la pena». Esos dos versos cierran el poema y son una variante de otros dos que ya se dijeron antes: «[...] de un algo que pasa / y que nunca llega: / la historia confusa / y clara la pena»¹.

1. Y ahora no puedo dejar de referirme a la magnífica versión que de este poema hizo por bulerías el cantaor granadino Enrique Morente allá por el año 1977: por favor, escúchenla si aún no lo han hecho o si no la recuerdan, viene en aquel álbum que se llamaba *Despegando*, no se arrepentirán, se lo aseguro.

El despojamiento anecdótico o la ausencia deliberada de elementos narrativos conforman uno de los ejes de esa mirada poética que articula la poesía de Antonio Machado. El otro eje sería esa voluntad reflexiva que intenta expresar una conclusión vital en la imagen que nos devuelve el espejo del paisaje; una conclusión que podría parecer melancólica pero que, sin atenuar la nostalgia de una vida infantil poblada de frutos dorados o de sueños, tiene otra razón de ser, la de procurar dejar constancia de ese conocimiento humano íntimo que el poeta ha ido construyendo y que nos transmite convencido de su utilidad posterior; conocimiento moral, no sólo estético, que podría servirnos para no enredarnos en ninguna clase de impresionismo sensualista y ser capaces de mirar el paisaje — natural, social o humano — y mirarnos en él sin olvidar que el paisaje cambia porque el tiempo cambia y que un poema — o la lectura de un poema — son frutos del tiempo, la fruta madura que nos espera para ser disfrutada diciéndonos que nada de lo que vemos y suele considerarse — o algunos todavía consideran —, en expresión de Machado, «mármol duro y eterno», nada de eso durará mucho tiempo, nada será permanente, ni siquiera la lengua de la comunidad que sostiene un poema, ni siquiera esa fruta jugosa que tanto nos atrae y apetece; la fruta, o los frutos dorados de uno de los poemas en el que nos hemos detenido, tienen el tiempo limitado, de ahí la desazón de no haberlos sacado a tiempo, de no saber si todavía estamos a tiempo de ponerlos a flote.

Decía Paul Valéry que «las buenas máquinas no hacen ruido» y sugería que el verdadero arte debería parecerse a ellas, dejar oculto el ruido de la técnica para poder legarnos su hon-

da reflexión moral con la máxima claridad, para que nada estorbara nuestro acercamiento a ella. Llevaba razón Paul Valéry como también la llevaba Antonio Machado al defender la claridad sentimental («clara la pena»), el sentimiento claro que tantas veces supo ver en el paisaje que miraba, un paisaje interior — todo paisaje es un paisaje interior — cuya nitidez pulió sin hacer ruido para que nosotros, los lectores, pudiéramos mirarlo, entrar en él; y, confusa la historia, nos llegara clara la pena de no habernos tomado en serio el afán de alcanzar con nuestras manos «los frutos encantados / que hoy en el fondo de la fuente sueñan». Pero siempre estamos a tiempo: «hoy es siempre todavía». Lo dijo Antonio Machado. Muchas gracias.

*Juan de Mairena: la mirada
machadiana a la sociedad
y la cultura*

ANTONIO MACHADO

JUAN DE
MAIRENA



ESPASA-CALPE, S. A.

La sociedad a la que mira Juan de Mairena

ANTONIO ZOIDO

La sociedad en la que vive Juan de Mairena es la sociedad dual en la que España se movió (o mejor, no se movió) a lo largo del XIX y principios del XX. La de unas minorías instruidas y una gran mayoría a la que no llegaba la educación académica mientras las asociaciones de las que debería haber gozado y que estaban en auge en la mayor parte de Europa aquí aun vivían sus primeros balbuceos.

Pero la instrucción de los primeros, en gran parte, no era más que erudición, alcanzada mediante el aprendizaje de unos saberes, que se repetían de generación en generación gracias a una retórica de barroquismo decadente y que lo único que confería a quienes la poseían era barniz. Entre los segundos, incultos oficialmente, existían, sin embargo, saberes que producían cosas tangibles y, además, formas propias e intangibles aunque claramente perceptibles de ver la vida y de reflexionar sobre ella.

Juan de Mairena es, de algún modo, hijo, tanto de Antonio Machado Ruiz como de Antonio Machado Álvarez. Él, junto su padre, Machado Núñez, y Herbert Spencer (que, como un siglo antes Alexander von Humboldt, fue un gran gurú en el XIX), con su ansia polifacética de saber, inspira la concepción de sociedad y su evolución que está por detrás de Mairena. Demófilo pudiera ser, en definitiva, el verdadero Abel Martín.

Esa sociedad de la que, aparentemente, no emergían grandes contradicciones da un vuelco tras la instauración de la República y, entonces, aparece otro Mairena, tal vez sin la finura dialéctica anterior pero mucho más volcado, sentimental y racionalmente, hacia la defensa de los nuevos horizontes que se abrían y que, en definitiva, eran también los que habían movido a varias generaciones de Machados y que adquiere caracteres de militancia tras el golpe de Estado de 1936.

LA CULTURA

Es evidente que, en el interior de Juan de Mairena, anidaba una cultura que no era la que, en aquellos momentos, se impartía en las instituciones académicas de España. Eso está claro desde sus primeras apariciones en el periódico.

La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero.

Agamenón.— Conforme

El porquero.— No me convence.

La idea de cultura de Juan de Mairena es, indudablemente, la de la Institución Libre de Enseñanza que —hay que recordarlo— no fue en sus principios más que una «academia» (como la Orad o San Ildefonso de nuestra juventud) formada por los profesores krausistas expulsados de la Universidad en los años de la Restauración monárquica.

Era, pues, una cultura «extraoficial» que en nada se parecía a la impartida en los centros oficiales y, especialmente, en los universitarios.

Ya se sabe que en la Institución, donde estudiaron los hermanos Machado al marchar con su abuelo a Madrid, no se seguían los métodos escolásticos del tomismo sino, poco más o menos, los de la mayéutica de Sócrates que, para llegar a España, realizó un extraño viaje a través del filósofo alemán, hoy casi desconocido, Karl Cristian Friedrich Krause.

Krause no era ni Spinoza ni Kant; nadaba entre dos aguas pero esa ambivalencia es la que gustó a Sanz del Río por una razón: porque, con ella podía abordar la *asignatura pendiente* que, desde la yugulada (en España) Reforma Protestante, intentó impartir y aprobar cada siglo una minoría de intelectuales y, especialmente, los del ochocientos. Resulta significativo que los folkloristas reediraran, en la Imprenta Álvarez, el *Elogio de la Locura*, de Erasmo de Rotterdam.

Remedando a la Institución de Giner de los Ríos (ése también fue maestro para Antonio y Manuel) Juan de Mairena se propone fundar la Escuela Popular de Sabiduría Superior, una idea, tal vez, sugerida a Machado por la Universidad Popular en la que se integró en Segovia, precisamente cuando el personaje comienza a aparecer en el periódico *Diario de*

Madrid hasta los años finales de la II República que lo haría en *El Sol*, fundado por Nicolás María de Urgoiti y de mayor prestigio.

Juan de Mairena es, al mismo tiempo, profesor de Retórica y Filósofo. En lo primero fue, seguramente, muy avanzado porque se proponía terminar con el estilo ampuloso que reinaba entre las élites españolas pero, en lo segundo, es imposible, encontrarle una línea recta, estructurada. También es verdad que, en su tiempo, el filósofo español por antonomasia era Ortega, que tampoco la tenía. Algunas, como las que dedica al voto femenino, eran francamente conservadoras, aunque en su favor haya que decir que eran las de la mitad de la izquierda (bien que lo padeció Clara Campoamor) y las de toda la derecha que pensaba en ello únicamente con la estrecha mentalidad clientelista que hoy es la de todos nuestros políticos.

Muchas de sus ideas hubieran quedado sólo como señal —luminosaa, radiantes y agudas en su mayor parte— de lo que se pensaba en un tiempo pasado si España hubiera seguido por el camino de la mayoría de las naciones europeas pero, dado que lo que siguió fue medio siglo de oscurantismo, el maestro Mairena continuó viviendo mucho tiempo después de que su inventor muriera en Colliure. Aun hoy sus ideas pueden servir de guía.

Me gustaría terminar, como Tomás de Aquino, con un escolio:

La cultura que pretende imbuir Juan de Mairena a sus alumnos es, por supuesto, universal pero su paradigma está en lo popular de Andalucía con ideas que provienen a todas

luces de las de su padre, Antonio Machado Álvarez. Creo que este punto es importante porque se ha insistido, a mi parecer en demasía, en el castellanismo de Antonio Machado —que también existe— y en su apostasía de Sevilla.

Mairena se proponía fundar su escuela en Andalucía:

Esta escuela tendría éxito en España, a condición —claro es— de que hubiese maestros capaces de mantenerla, y muy especialmente en la región andaluza, donde el hombre no se ha degradado todavía por el culto perverso al trabajo», quiero decir por el afán de adquirir, a cambio de la fatiga muscular, dinero para comprar placeres y satisfacciones materiales.

y dice refiriéndose, evidentemente, a Sevilla:

Mairena vivía en una gran población andaluza, compuesta de una burguesía algo beocia, de una aristocracia demasiado rural y de un pueblo inteligente, fino, sensible, de artesanos que saben su oficio y para quienes hacer bien las cosas es, como para el artista, mucho más importante que el hacerlas bien.

*

Ya son 80 los años cumplidos por Juan de Mairena desde que se encarnó en un libro de la editorial Espasa Calpe. Fue en agosto de 1936. Supo algo de la alta traición de julio pero nada del asesinato de Lorca al que Antonio Machado conoció en Baeza cuando viajaba escribiendo su primer libro, «Impresiones y Paisajes»: los personajes literarios son así: al contrario

de los humanos, al nacer, mueren en sí mismos y nacen a otra vida que tiene por objetivo influir en la de los demás. Para ello vino al mundo —como otro Sócrates— el maestro Mairena: para hacer pensar.

Juan de Mairena o la filosofía para todos

ELIACER CANSINO

Suelo decir que *Juan de Mairena* es un libro proteico, en el sentido de que puede tener múltiples lecturas, distintas formas de acercamiento. Es un libro de retórica, de poesía, de ética, de política y, sobre todo, de filosofía. Pero si hubiera que encerrarlo en un solo membrete, yo diría que es un libro de pedagogía social. Con él, Antonio Machado, a través de las lecciones de un maestro apócrifo —supuesto, no canónico, en realidad, él mismo— y las respuestas y escuchas de unos discípulos interpuestos, lleva a cabo un proyecto de educación colectiva, de advertencia intelectual, de reflexión comunitaria. Hay en Machado, siempre, una inquietud docente que no puede soslayar. Como si el profesor que enseña vigilara de cerca al poeta que sueña. De ahí que, en casi todos sus poemas, bajo la melodía del canto se deja ver el rigor de la lección. Eso hace que sus usos lingüísticos sean de enorme sencillez, per-

teneciendo a la estirpe de aquellos poetas que suelen llamar al pan pan y al vino vino, como él mismo enseña a sus discípulos en sus clases de retórica. Recuérdesse el famoso: «los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa», que su alumno Pérez tradujo poéticamente: «lo que pasa en la calle».

Ahora bien, dado a elegir una mirada, uno de los múltiples senderos que pueden recorrerse en este libro, optaría por el filosófico. *Juan de Mairena* es quizá un pequeño-gran Breviario de Filosofía. Magnífico para la docencia y el acercamiento del lector al acto de pensar. Ya en su primera entrada nos deja desconcertados cuando dice:

La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero.

Agamenón. — Conforme.

El porquero. — No me convence.

¿Cómo debemos leer este texto? ¿Es que el porquero por su incultura no entiende lo que se dice? ¿O acaso sabe que la verdad del rey no es lo mismo que la suya? ¿O que la suya nunca es aceptada por el rey? ¿O que al rey le da igual porque si la verdad está de parte del porquero, terminará torciéndola a su favor? Me viene a la mente lo que dice el conejo a Alicia: «lo importante no es el valor de las palabras, lo importante es saber quién manda». ¿Se refiere a esto último? Sea como sea, la entrada promete.

A lo largo de los cincuenta capítulos que contiene el libro, las referencias filosóficas son continuas. Hay un afán educador a través de la filosofía, un intento de poner a los lectores ante las preocupaciones filosóficas básicas y acercarles a las

teorías que inciden en cada uno de los temas que toca. No menos de treinta filósofos con sus nombres y teorías pasan por estas páginas, desde Heráclito a Nietzsche, pasando por Platón, Epicuro, Descartes, Kant, Marx, Nietzsche, Bergson y hasta Heidegger, que cuando Machado escribe sus artículos debía estar en los albores de su creación filosófica, pues *Ser y Tiempo* es de 1927.

Así pues diremos que Machado hace el papel de mensajero de corrientes filosóficas que en gran parte permanecen guardadas en la academia, exceptuando la magnífica labor difusora de Ortega y Gasset. De la academia al periódico ese es el camino que el joven catedrático de Madrid elige y al que secunda Antonio Machado, en un intento por conseguir instaurar una prosa de ideas distinta a la que monopoliza el mundo cultural, que es la de Ortega. Entre ellos dos podría establecerse un cierto paralelismo: si Ortega es un filósofo que secretamente añora ser poeta; Machado es un poeta que añora ser filósofo.

«Después de la verdad —decía mi maestro— no hay nada tan bello como la ficción», casi paradoja que refleja a las claras el espíritu machadiano y que define el programa de trabajo de su autor. Porque así nos lo hace ver en diversas ocasiones cuando afirma que los poetas deben aprender de los filósofos a manejar las grandes ideas incorruptibles que organizan el mundo y los filósofos aprender de los poetas la vida y su corriente en el tiempo. (Cfr. XXIV.)

Pues bien, entre todos los filósofos de los que Machado hace mención me gustaría destacar la profunda lectura que ha hecho de Platón y Kant. El *Juan de Mairena* nos ofrece un Platón esencial, aquel que defiende la Ideas como referente común de

la verdad. Especial interés tiene para mí el capítulo XV, en el que Machado reflexiona sobre un Cristo-platonismo necesario para fundar una comunidad verdaderamente humana. El platonismo, dice, funda la posibilidad de una comunidad intelectual, pero aún le falta «el objeto erótico trascendente, la idea cordial que funda, para siempre, la fraternidad humana». Y eso es lo que trae consigo el Cristo, como a él le gusta llamar a Jesús.

En cuanto a la filosofía kantiana, creo que constituye uno de los puntales de su visión del mundo y a la que, una y otra vez, hace referencia a lo largo de la obra. La diferencia entre fenómeno y noumeno o, dicho más claramente, entre el mundo que aparece a nuestros sentidos y el supuesto mundo real, inexpresable, constituye la base de un cierto escepticismo gnoseológico:

Vivimos —escribe— en un mundo esencialmente apócrifo, en un cosmos o poema de nuestro pensar, ordenado o construido todo él sobre supuestos indemostrables, postulados de nuestra razón (...) Y el hecho —digámoslo de pasada— de que nuestro mundo esté todo él cimentado sobre un supuesto que pudiera ser falso, es algo terrible o consolador. Según se mire. (XXIII)

Idea esta que debió estar muy en boga en su momento, pues la misma la recoge, algunos años antes, Pío Baroja en su *El árbol de la ciencia*.

Reflexiones sobre Nietzsche, Epicuro, Marx y otros filósofos también están presentes en la obra, pero tratarlas pormenorizadamente exigiría un foro distinto al de esta mesa redonda.

Apuntes sobre apuntes.
Notas al margen de *Juan de Mairena*.
Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de
un profesor apócrifo, de Antonio Machado

CARMEN CAMACHO

Quizá pueda resultar raro, de primeras, que una poeta —esta segura servidora de ustedes— sostenga como de hecho sostengo que, de la obra de Antonio Machado, yo, con el *Juan de Mairena*, muero.

Muero con su prosa al bies, ora sentenciosa aunque grácil, ora periodística, al modo de ese periodismo lateral que se hacía —más que se hace— desde una mirada incisiva primorosamente escrita y reflexiva, que no atendía sólo a la inmediatez de los acontecimientos, sino que, elevada o abisal, los circundaba, los *comprendía*, en el sentido más ancho de esta palabra.

Muero con su pirueta filosófica que, con un genial juego de cadera, finta la filosofía. Leer el *Juan de Mairena* es aceptar el trato de ponerse al habla con el amigo imaginario de uno de mis muertos más vivos y que, el muy hábil, te lo deje todo pinguando de interrogaciones, llenito de las contras y recontras de la contradicción, la paradoja y la ironía.

Moriría por haber tenido de maestro o maestra a un personaje así, profesor etéreo de gimnasia —el solo dato y su socarronería anticinética da tanto gusto...—, libre y regalado en la cátedra del saber más noble, que es el desinteresado; el Sócrates del Sermón de Rute, afín al pirriaque, sordo para lo que le da la gana, defensor de la lengua viva y la sabiduría popular. Como tantos, me declaro nostálgica del aula de Juan de Mairena, impensable en estos tiempos que llaman *avanzados*. Menos impensable es incluso que, con la que está cayendo, se críen alumnos como el Señor Martínez... «salga a la pizarra...».

*

De que el *Juan de Mairena* es una obra literaria a mí al menos no me cabe duda. De ella me encandila especialmente la atmósfera que se esboza, principalmente en el Mairena primero, de provincia y aula, de modestia en la que cuaja la enseñanza y el aprendizaje, el diálogo y la inventiva. Tiene el aula de Juan de Mairena un punto espartano, de maestro arrecido, que a las de pueblo no puede más que gustarnos. Cuando lo leí a trompicones en mis años de instituto en Alcaudete, provincia Jaén, entendí que desde la aldea y con buenos profesores

como algunos que tuve, también yo podría pensar y replicar en condiciones; que algún día podría irme a estudiar y prosperar a las capitales, pero sin complejos, amueblada la dignidad, no sé si me entienden.

Muero, y no por último, con el complementario y los complementarios (Abel Martín y Jorge Meneses) que acompañan a Mairena, con ese fastuoso juego de espejos que permite al autor distanciamiento y asimilación, personaje y persona. «Sino a quien conmigo va», dice el romance del Infante Arnaldos; «el hombre que siempre va conmigo», dice el poeta en su autorretrato y al que busca y con quien en paz no vive: ese diálogo del poeta y pensador consigo mismo, con gracia y peso a partes iguales, deconstruyéndose y fragmentándose, construye al Machado fingidor, que no miente más de la cuenta por falta de fantasía; él sabe mejor que nadie que también la verdad se inventa.

Mucha tinta ha corrido, por bolígrafos más autorizados que el mío, acerca del juego de complementarios y apócrifos (que confirma al menos dos cosas: que la poesía no es para nada un género de no-ficción y que el pensamiento —sobre la cultura, la sociedad y el pensamiento mismo— con literatura entra). Tanto se ha escrito del *Juan de Mairena* —tantas veces desde la hagiografía y algunas desde la displicencia— que mi aportación al respecto dudo que pueda ir más allá de traer acá, al presente archipuntual, los elementos del *Mairena* que para mí constituyen una revelación fundamental, inspiración, aprendizaje. Lo contrario nos llevaría a repetir y repetirnos como

el pepino y volver a decir, hasta la amanecida, lo que ya está dicho. Y no es plan.

Quisiera dejar aquí pues solo tres ideas, en torno a tres asuntos mairenistas que sin duda han aportado mi labor poética, aforística y periodística:

1. LA HIBRIDACIÓN Y EL «TRANSGÉNERO» LITERARIO

Uno de los aspectos del *Juan de Mairena* que más me interesa y ha influido en la forma de mi obra es su carácter fronterizo, inclasificable, verdaderamente misceláneo, híbrido, su *transgénero* literario. Este carácter fragmentario e indócil me resulta puntero y refuta, desde su forma y contorno, la tesis de quienes quieren ver en el *Juan de Mairena* algo anticuado o, por fragmentario y plexiforme, poco consistente. Es fascinante la fidelidad de esta obra a la libertad formal expresiva. Y no hay en ello, dicho sea de paso, nada forzado o pretencioso, como a veces sucede en lo experimental. En el *Mairena* lo mismo encontramos una divertida obra de lo que ahora se llamaría microteatro, «Don Nadie en la Corte», que un dialoguillo, una disertación, el aforismo, la anécdota que trasciende, el artículo periodístico, la semblanza, el mini ensayo, el cantar, la copilla. Porque no se limita, el *Juan de Mairena* no agota las posibilidades del decir.

A lo largo de la vida, la suerte primero y el afán después, me han hecho preferir la lectura y la escritura que sigue estos

parámetros, es decir, ningunos, la absoluta autonomía de los textos con respecto a maneras *a priori* codificadas. Escribir sometidos al dictado de los géneros como departamentos puros me parece limitativo. Esto no contraviene, por supuesto, la excelencia formal de lo que se escribe, antes al contrario, la redoma en su libertad. Con Rafael Pérez Estrada, opino que «sería útil y liberador prescindir del complejo de ‘envase’, permitiendo el uso de una paleta plural y generosa, colaboradora, en definitiva, de una más ágil comunicación»¹. Así es el *Juan de Mairena*.

Esto no quita, no obstante, que la miscelánea no pudiera haberse enjaretado más en cuanto a su estructura como libro; el Mairena de los artículos durante la Guerra Civil, a pesar de su prosa única, ofrece en este sentido menos juego. No hubo ocasión.

2. LA MIRADA A LA SOCIEDAD Y LA CULTURA

Pero vayamos desde ahí a lo que más nos ocupa en esta mesa redonda, intitulada *Juan de Mairena: la mirada machadiana a la sociedad y la cultura*. En el *Mairena* primero late un pulso irónico y socarrón casi sobre España, que trasmina elementos principales del Machado anticlerical, buscador del Cristo más cerca de la Rusia de Tolstoi que del Vaticano; veedor de

1. *Vid.* Rafael Pérez Estrada, «Un intento urgente de autobiografía literaria», en *Litoral*, n.º 261, p. 191.

la endemia española tendente a la embestida y la pedrada, y que advierte de los riesgos del partidismo, medita sobre la política y ofrece en buena medida —cruzando todos los juegos de espejo— actitudes éticas enterizas. En el Mairena primero encontramos más cabida al humor y la gracia, esa gracia que tiene por lo bajo un modesto descreimiento y algo de melancólico. El Mairena de los artículos durante la Guerra se permite menos aire, entra más en lo concreto —valga en prenda su crítica reiterada a la Sociedad de Naciones— y se presenta necesariamente beligerante, cuando no directamente bélico.

Es de recibo preguntarse por la actualidad del análisis mairenista de la sociedad, si nos vale su traje para ahora. Desde lo periodístico, lugar que transito con colaboraciones, no pocos discursos de Juan de Mairena —y no me refiero preferentemente a los de la Guerra, difíciles de extrapolar al encontrarse íntimamente vinculados muchos de ellos a la gravísima situación que se vivía en España y el mundo de entreguerras— se tildarían de radicales. («Radical», ese cajón desastre donde entra todo lo que no sea «políticamente correcto», que es la otra gran etiqueta de moda, con lo que la interpretación de la realidad es hoy un auténtico territorio minado en el que, si una no mete la bota en una etiqueta acaba no sacándola de la otra.) Frente a los que miran el mundo encaramados a sus fuertes convicciones, me gusta que Mairena diga: «No soy, pues, lo que se llama un convencido. No aspiro demasiado —tampoco— a convencer», y que contradictoriamente su postura fuera, desde la refutación, ciertamente comprometida.

Pero lo que más me interesa de toda la mirada machadiana sobre la cultura y la sociedad estriba en la sabiduría popular y su expresión, la lengua viva y lo escrito como se habla. Su batalla, de pueblo frente al señoritismo cultural, para una cultura popular donde arraigue la sabiduría superior —sin ella se descalfificaría o espigaría sin raíz— debiera seguir siendo central en nuestros días. La mala noticia es que del todo no lo es. La sociedad civil cada vez tiene menos asideros en lo único que de suyo tenía, que es o era cierta razón común. «Nunca, nada, nadie, no», «Nadie es más que nadie», «Tiempo al tiempo»... Machado recoge en su *Mairena* quintaesencias que forman parte del «no saber sabiendo» de estas tierras. Cada vez queda menos de todo eso, cada vez vamos quedando menos *donnadies*. Y cada vez, estoy con Machado, se escribe más como se escribe y menos como se habla, «y esa locura —válgame Chicho Sánchez Ferlosio— es un fallo mu grande pa la cultura». Cultura, sí, y educación popular, por supuesto. Machado defendió de palabra y obra esta base y misión pedagógica. «Que podáis repetirme lo que aprendemos en clase como si lo hubiésemos aprendido en la calle», pide a sus alumnos. Esta apuesta por y desde lo popular es hoy más necesaria aún. Las tendencias de la cultura caminan perdiendo esa voz que, en palabras de Claudio Rodríguez, quiero «que en el aire/ sea de todos y la sepan todos». Lo popular y su revisión y sus posibles muestras de insurgencia frente a lo estabulado, esnobista y campanudo siguen siendo más que necesarias.

[Me gusta pensar qué hubiera sido de esta ciudad si hubiera existido de veras una Escuela Popular de Sabiduría Superior: otra Sevilla nos hubiera cantado.]

3. LO AFORÍSTICO

Ligado a los elementos anteriores —la extracción popular y desde lo popular, el pensamiento, la mirada sobre la sociedad y la cultura, y el carácter fronterizo y esquivo de los textos— interesa a mi quehacer lo aforístico el juego procaz de gracia e ironía del *Juan de Mairena*. Las sentencias y diálogos mairenistas están escritos con el lápiz afilado del aforista moderno que no responde cual oráculo sino que nos pregunta como una esfinge. Del aforista que recoge la savia de los mejores proverbios populares, que desde ellos piensa, reformula, hace revolver y deja la pelota en nuestro tejado para que nosotras, con nuestras respectivas complementarias, ya luego juguemos. No le falta a esa escritura aforística el componente imaginístico, con el que da esquinazo —no le interesa del todo— a componer un sistema cerrado de pensamiento.

*

No me resisto a concluir estas palabras sin traer aquí la imagen sacada de la imaginación y llevada a la de ustedes: imaginémoslos conmigo, a estos tipos —Mairena y Meneses— dándole al manubrio de la fascinante máquina de trovar, ese sistema informático que se inventaron antes de que existieran los ordenadores. ¿Qué copla mecánica saldría aquí y ahora? ¿cuál su sentimentalidad? Le doy vueltas.

El poeta y sus mundos

3^{va}
COLECCION UNIVERSAL

N.º 27

A. MACHADO

Soledades, Galerías
y otros poemas

(SEGUNDA EDICIÓN)



50 CENTIMOS

MADRID-BARCELONA
MCMXIX

Antonio Machado y La Memoria

FANNY RUBIO

En este comienzo de intervención, aunque breve por razones obvias, deseo rendir homenaje a las ediciones de poesía y prosa anteriores a la democracia española, como la edición de Manuel Alvar *Poesías completas* (1975) de Antonio Machado, cuya numeración poemática mantengo, junto con otras más contemporáneas como *Antonio Machado, Poesías completas*, edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini en Espasa-Calpe (1989), la introducción y notas de Pablo del Barco a *Juan de Mairena / Antonio Machado* (Consejería de Educación y Ciencia, Junta de Andalucía (1999), o la *Antología Poesía / Antonio Machado*, selección, introducción y notas de Francisco Caudet, en Ediciones de la Torre (1999). Junto con otros títulos inolvidables que, sin duda, están en nuestra memoria, desde los más remotos a los menos (Valverde, R. Gullón, Zubiría, M. Laseca, J. O. Jiménez-

nez, J. Doménech, Gibson, etc.), los autores citados, entre tantos otros, han posibilitado la recepción del poeta Antonio Machado y su poesía en evolución, propuesta a la memoria machadiana de las distintas generaciones españolas dentro y fuera de España. Cada lector tiene hoy la oportunidad de elegir los poemas más adecuados a las poéticas machadianas de cada tiempo y libro.

Por otra parte, es de justicia recordar que, desde la España transterrada, los exiliados tuvieron más temprana ocasión de contar con las *Obras* de Antonio Machado desde la prologada por José Bergamín (Méjico, Séneca, 1940), a las también *Obras. Poesía y prosa* de Antonio Machado, edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Buenos Aires, Losada, 1964), que fueron recibidas con entusiasmo en la España de la posguerra. La gran especialista juanramoniana —que era asturiana— acostumbraba a decir que llegó a Andalucía de mano (invisible, se entiende) de los dos maestros.

Cuando pasamos la vista por la colección de poemas de don Antonio no parece que el poeta confiara en demasía en ser juez de su obra con posterioridad. Su creciente timidez le aporta cierta tranquilidad para impartir doctrina, salvo con los «apócrifos», y su memoria creativa queda inserta en el poema, propuesto a procurar una mestiza galería de imágenes creadas por su autor en los distintos planos intimista, metafísico, social y ético. En ese entramado de enorme complejidad psicológica que es su obra poética se decanta a la postre un Antonio Machado de final de la guerra y del breve exilio, cuando el poeta transterrado de las últimas semanas, pese a la tragedia que está viviendo, busca obcecadamente el sol, el

amanecer compensador, arco iris tras las noches de insomnio para sobrellevar el último paseo. Adivina fatalmente el futuro a medida que marcha de Valencia a Barcelona, y luego de Barcelona a Collioure, con la certeza angustiosa «de que el extranjero significa muerte», especialmente cuando el 18 de febrero empeora su neumonía, como relatara en la revista *Historia* 16 el periodista y escritor Pablo Corbalán. Camina convencido de que no va a luchar contra la muerte como navío que ya se sabe en alta mar.

Y es que, como definió María Zambrano en *Los intelectuales ante el drama de España* (1977, pp. 76-77), «Machado es la unidad de razón y poesía, pensamiento filosófico y conocimiento poético» como sucede con la poesía de Miguel de Unamuno. No renuncia a ninguna de las facetas al escribir o teorizar a través de sus «apócrifos», pero sigue adelante en la experiencia de la creación sin desear ejercer la crítica deteniéndose «en frío» en lo que acaba de escribir. Justamente en sus prólogos a las distintas recopilaciones y ediciones podemos extraer su relación, en el tiempo, con lo escrito con la sinceridad de lo ya experimentado. Contamos con abundantes referencias a la tristeza que produce en el poeta volver sobre su obra, que define como «ceniza de un fuego que se ha apagado y que tal vez no ha de encenderse más» en el «Prólogo» a *Páginas escogidas* (1917).

Por la distancia psicológica que halla entre lo escrito y el momento del juicio posterior, prefiere, más que autoanalizarse a través de su obra, identificarse mejor con sus iguales en la creación y recepción, pues valora en la citada introducción que su oficio de poeta ha podido conseguir «haber contribui-

do (...) 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». Esa tan parcelada memoria crítica deriva en el «Prólogo» a *Soledades* por decantarse por una poética anti-Rubén Darío, en tanto valora la «honda palpitación del espíritu» frente al color, la línea y el complejo de sensaciones de los años en que triunfaba un modernismo «de sonajero» en expresión tardía, un tanto irónica, de Juan Ramón Jiménez. Las definiciones del ser de la poesía de otras obras suyas presentadas son generalmente externas, más en función del poeta que del poema, como sucede con sus sesgadas alusiones a la memoria en su doble función: la exterior, relativa a lugares y seres imborrables de su biografía que deja inmortalizados, o la interna, que remite a un rico mundo de imágenes que da origen al proceso creativo una vez la vida ha traspasado el influjo creador.

Hasta 1931 no vemos en una de sus poéticas, la que reproducirá Gerardo Diego en la famosa *Antología* que recopila la producción de dos generaciones de poetas hasta los años treinta, algunas alusiones a sus ideas de juventud modernista y la nueva definición de la poesía por su esencialidad y temporalidad. La figura que une ambos estadios es la del viaje, que lo sigue a través de su obra. Recuerdo una ponencia de Jacques Issorel acerca del tema del viaje en la poesía de Antonio Machado, en la que el hispanista francés revisa los poemas «El viajero», o «He andado muchos caminos», de *Soledades*, o «En tren», «Recuerdos», «Otro viaje», de *Campos de Castilla*, y «El viaje», «Iris de la noche», «En tren», «Flor de verbasco», de *Nuevas Canciones*, junto con la «Canción III» de las *Canciones a*

Guiomar. En suma, representan esos desplazamientos por su vida en itinerancia por Sevilla, Madrid, París, Granada, Córdoba, Soria, Baeza, Segovia, Ávila, León, Palencia, Barcelona, con el conocido desplazamiento del último viaje, de Madrid a Valencia, Barcelona y Collioure.

Existe por supuesto una memoria machadiana descriptiva que se puede seguir por la citada itinerancia del viajero de múltiples paisajes que puede constatarse siguiendo las páginas de su obra poética y los títulos de muchos de estos textos. Podemos visitar con el poeta las «Orillas del Duero» más de tres veces, como admiramos «A un naranjo y un limonero», o «Las encinas», asistimos al «Amanecer de otoño», meditamos «Por tierras de España», soñamos bajo la «Noche de verano», recorremos los «Campos de Soria», y desandamos los «Caminos» de sus primeros libros en la atmósfera de Sevilla y de Soria, y nos preparamos para el despliegue emocional «Hacia la tierra baja» y las orillas del Guadalquivir en el nuevo retorno por Baeza y el Sur, con esos «Recuerdos» de 1913, o los «Caminos» de evocación a Leonor, la promesa de «A un olmo seco», la mirada de «Camino de Balsaín», o el rumor de las «Canciones de varias tierras», mientras alimenta su mejor libro *Nuevas Canciones* que alumbra esa obra maestra «Olivo del camino».

Paralelamente a esta memoria paisajística, se desarrolla textualmente un paseo subterráneo y psicológico por la memoria interior, anclada en el efecto de «recordar» y el concepto «recuerdo», progresivamente fundido con el de «sueño», inserto en el principio machadiano de «palabra esencial en el tiempo».

Por eso podemos decir que la memoria de la poesía machadiana comparte su fórmula con la teoría de los breves prólo-

gos y la posterior recepción de su obra lírica. Y es justamente en el proyecto de «Discurso» de entrada en la Academia de la Lengua cuando Antonio Machado rememora las obras de Proust y Joyce y ofrece, de paso, sin proponérselo, la pista del lugar que ocupa la memoria en su obra:

Para Proust, este gran epígono del siglo romántico, el poema o la novela —¿no es la novela un poema degenerado?— surge del recuerdo, no de la fantasía creadora, porque su tema es el pasado que se acumula en la memoria, un pasado destinado a perderse, si no se rememora, por su incapacidad de convertirse en porvenir. Si examinamos sin prejuicios literarios la novela proustiana, veremos claramente que su protagonista es el tiempo, marcado con el signo ochocentista, del siglo ya decrépito que se escucha a sí mismo.

Ciertamente el poema surge del recuerdo, equivalente de la memoria interior, por cuanto es tema de pasado que se revive en el presente. Y Antonio Machado es el poeta del recuerdo en proceso de revivencia:

Otra vez el ayer. Tras la persiana,
música y sol; en el jardín cercano,
la fruta de oro, al levantar la mano,
el puro azul dormido en la fontana.
Mi Sevilla infantil, ¡tan sevillana!
¡Cual muerde el tiempo tu memoria en vano!
¡Tan nuestra! Avisa tu recuerdo, hermano.

(LXXVIII S)

Los jardines del recuerdo conforman la memoria de Antonio Machado. «Del recuerdo» lo contempla separado de la acción de recordar:

Cuando recordar no pueda,
¿dónde mi recuerdo irá?
Una cosa es el recuerdo
y otra recordar.

Pero el recuerdo no es inmutable, sino que está sometido a los vaivenes de las circunstancias. Lo dice en «Apuntes» (CLIV): «Y hasta tu recuerdo / me lo va secando/este alma de polvo / de los días malos».

Es la vida vivida la que en Antonio Machado erige el sujeto del poema. La vida vivida es el tema del poema y los recuerdos van ligados a las personas de la memoria (la naturaleza, la emoción, la referencia humana). Como vemos en el poema VII:

«El limonero lánguido suspende...»
Ese aroma que evoca los fantasmas
de las fragancias vírgenes y muertas.
Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera,
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena,
y de la buena albahaca,
que tenía mi madre en sus macetas.
Que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,

para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...
Sí, te conozco, tarde alegre y clara,
casi de primavera.

(*Soledades*)

Este campo simbólico ha sido abordado por múltiples comentaristas, como Domingo Ynduráin, que nos lleva a detenernos en el diálogo del sujeto poético con los elementos, con la mañana, la tarde, el agua, el tiempo, la muerte y el sueño, el diálogo con la noche: «Oh, dime noche amiga, amada vieja».

La vida real, que es lo vivido y lo soñado, se actualiza en la memoria del poeta. Machado nombra el recuerdo como una traslación del tiempo inmediatamente pasado que crea un eco viviente en el presente: lo vemos en «Recuerdos» (CXVI) fechado «En el tren, 1913» con el que se inicia *Campos de Castilla* en la edición de 1917, rememora:

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

En ocasiones el recuerdo que late en la conciencia surge a partir de la atención pasiva que permite la entrada cósmica capaz de evocación romántica de base popular, por ejemplo, en el poema XIV, «Cante hondo»:

Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastío y la tristeza,
cuando llegó a mi oído,
por la ventana de mi estancia, abierta
a una caliente noche de verano,
el plañir de una copla soñolienta,
quebrada por los trémolos sombríos
de las músicas magas de mi tierra.

No siempre se logra. El poeta es una fuente de dudas y confusión y debe interpretar los signos de lo real misterioso que se le proponen:

Suena en la calle sólo el ruido de tu paso;
se extinguen lentamente los ecos del ocaso.
¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón... ¿Es ella?
No puede ser... Camina... En el azul la estrella.

(Soledades)

Los astros están presentes en el proceso del conocer, y la sustancia nocturna permite el diálogo de interlocución, incluso de creación del momento que remite a la propia identidad, como en el poema XXXVII:

¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños
siempre desierto y desolado, y sólo
con mi fantasma dentro,
mi pobre sombra triste

sobre la estepa y bajo el sol de fuego,
o soñando amarguras
en las voces de todos los misterios,
dime, si sabes, vieja amada, dime
si son más las lágrimas que vierto!

El recuerdo asoma con mayor frecuencia en la soledad de los campos de donde alumbró la emoción de fuera adentro. No solamente lo reclama como propio el viejo «Manifiesto naturista» sino que el poeta se siente hijo de la naturaleza y rinde crédito a la conexión entre la vida natural y su mente, como en el poema XXIII:

En la desnuda tierra de camino
la hora florida brota,
espino solitario,
del valle humilde en la revuelta umbrosa.
El salmo verdadero
de tenue voz hoy torna
al corazón, y al labio,
la palabra quebrada y temblorosa.

(Soledades)

El recuerdo crea mundos alternativos y los simultanea a través del proceso de creación. El más problemático, por arriesgado, es el de la pervivencia del poeta al otro lado del tiempo. El poeta pone en duda que el recuerdo creado así perezca con el poeta, sumido en procesos de la imaginación creadora, como sucede en el poema LXXVIII:

¿Y ha de morir contigo el mundo mago,
donde guarda el recuerdo
los hábitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero,
la voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?

(*Soledades*)

No siempre el poeta espera llegar por medio del proceso de conocimiento del poema a las orillas del último viaje. A veces es suficiente la aparición de una amistad, un nombre y un lugar, para que los espacios de paisajes lejanos se unifiquen. Así en «Desde mi rincón» (CXLIII), poema elogio al libro *Castilla* de Azorín:

Con este libro de melancolía,
Toda Castilla a mi rincón me llega;
Castilla la gentil y la bravía,
La parda y la manchega.

En otras ocasiones el poema del recuerdo detecta un aspecto del mundo. Es una sencilla brisa trascendente la que crea el vínculo que llega hasta la llaga de un dolor y lo transmuta, como sucede en el poema CXXIV:

Con este dulce soplo
que triunfa de la muerte y de la piedra,

esta amargura que me ahoga fluye
en esperanza de Ella...

Esta fase constitutiva de la memoria machadiana es generada como equivalencia al «realismo intimista trascendente» etiquetado por Luis Felipe Vivanco desde el grupo «Escorial», y adoptada por cada uno de los poetas de la primera generación de posguerra. Así nos encontramos tanto con el Machado «rescatado» de Dionisio Ridruejo en el famoso texto «Antonio Machado, poeta rescatado» al que he dedicado algunas páginas y que ha despertado sendos estudios de conjunto de José Olivio Jiménez y, de manera muy crítica, de José Ángel Valente. Paralelamente se publican algunos textos de *Los Complementarios* y viejas notas sobre poesía en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* en los años 1949 y 1951, de manera que la figura de Antonio Machado comparece en compañía de Rilke y Unamuno como propuesta de regeneración en la posguerra mundial. La fuente machadiana de este grupo remite a versos sueltos de *Nuevas canciones* en la poesía de Leopoldo Panero que abandona los «ismos» por una poesía de tono religioso y doméstico. En Luis Rosales, cierto Machado preside el hermoso libro de poemas *La casa encendida*. Luis Felipe Vivanco también lo muestra en un «Comentario a unos pocos poemas de Antonio Machado, por temas paisajísticos o estacionales».

Tanto el grupo «Escorial» como los «garcilasistas» y los poetas de la *Antología Consultada* (1952) de Francisco Ribes beben de esta cantera mixta de memoria sesgada, como la que se ciñe al poeta civil se adentra por vía intertextual en textos

como *Esto no es un libro* (1963) de Blas de Otero, que, además de citar seis veces el nombre de Antonio Machado, utiliza como lema el último verso «Estos días azules y este sol de la infancia», en *Que trata de España* (1964). Machado también forma parte de la memoria de los jóvenes que crean en 1956 el «Boletín del Congreso Universitario de escritores jóvenes», que transcriben un texto, «Machado y la juventud» asimismo inserto en las páginas de *Ínsula*, y, más tarde, en *Problemática* 63, que incorporaría una dedicatoria de Tristan Tzara «Pour Antonio Machado». La poeta de la misma escuela de poesía disidente, Ángela Figuera, dice verse atraída por un verso de *Nuevas Canciones*, por el sentido colectivo que encierra. También «Retrato» será uno de los poemas que alumbra como semilla determinadas obras de Gabriel Celaya escritas tras una definición de la propia poesía que arranca de Machado («famosa por la mano viril que la blandiera / no por el docto oficio del forjador preciada») para *Cantos iberos* del poeta vasco. El poeta vasco eleva a definición una impresión de corte machadiano: «ser poeta es vivir como propio lo ajeno, hacia el mañana machadiano».

José Ángel Valente, en el ensayo «Machado y sus apócrifos» del libro *Las palabras de la tribu* (1971) va a criticar las distintas apropiaciones durante la posguerra del poeta que ha pasado a ser símbolo del exilio español, un «rescate», dice, con visos de «secuestro», por parcial. Su recuperación se efectúa en *Poemas a Lázaro* cuando José Ángel Valente extrae una cita del autor del poema «Muerte de Abel Martín»: «... un hombre que vigila el sueño, algo mejor que lo soñado». La posición de este poeta marca equidistancias entre poetas devotos y antagonistas, algunos

pertenecientes al grupo poético del medio siglo. A analizar ese fenómeno (pro-machadiano, anti-machadiano) me he dedicado en particular en otros trabajos de hace tiempo y me limito aquí a recordarlo. Pese al reajuste que realiza en el tiempo la sucesión generacional, el grupo de poetas del 50-60 honra la memoria de Antonio Machado en Colliure (1959) quedando inmortalizado en una histórica fotografía que ha girado por universidades y periódicos. También desde la antología de J. M. Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española*, que le va dedicada, muchos nuevos poetas se autodenominan «continuadores de Antonio Machado» por encarnar éste, a sus ojos, un conjunto de méritos que son su escuela. Baste con citar entre el grupo del medio siglo a José Agustín Goytisolo, siempre fiel, y a Ángel González, que le dedica su Discurso de Ingreso en la Real Academia española. Y de entre los poetas «novísimos», a Manuel Vázquez Montalbán que acostumbraba a repetir una cita que procede del fallido Discurso de ingreso a la Academia («Cuando una pesadilla estética se hace insoportable es señal inequívoca de que se anuncia un cambio»), que es lección también para nuestra época. Antonio Martínez Sarrión, Antonio Colinas, Luis Izquierdo, Fernando Ortiz o Pere Gimferrer —de la nómina, digamos, más apoyada en los 70— son partidarios de recuperar la imagen indisociada del poeta, cada uno a su manera, integrando al poeta metafísico. El artículo más significativo del cambio de actitud se fecha hacia 1975 y su autor es Pere Gimferrer, cabeza de serie de la famosa antología *Nueve novísimos*, titulado «Antonio Machado nos sigue mostrando su camino». Ahí Gimferrer apunta la consabida falsificación de Machado y ofrece una valoración del poeta que arranca desde el punto de partida, *Soledades*:

Nos hallamos —escribe— ante la única prosecución legítima de la poesía interiorizada, antirretórica y abierta a las realidades metafísicas de Bécquer (...) El Machado ético, el Machado narrativo, el Machado civil son indisolubles del Machado metafísico, del que denota lo interior por lo exterior, del que reduce al mínimo las imágenes y de la desnuda y luminosa visualización extrae la alegoría de lo indecible del enigma oscuro de la condición humana (...) De ahí deriva la ética de Machado, y esta ética es la que lo rescata de la tentación costumbrista (...) Viene luego el Machado más turbador, el del *Cancinero apócrifo*. Las mayores piezas del poeta, aparte de las *Soledades*, *Galerías*, *Otros poemas* se encuentran en los ciclos de Abel Martín y Juan de Mairena. Sonetos como «Rosa de fuego», poemas como «Muerte de Abel Martín» son de una grandeza que escapa a todo comentario¹.

El título de un libro de poesía en prosa de Aurora de Albornoz, *En busca de esos niños en hilera* (1967), remite a un poemilla de *Galerías*. No le pasa desapercibido a José Olivio Jiménez² el epílogo de A. de Albornoz: «A veces un poeta, de camino hacia la noche, puede abolir los tiempos». De la mano de Antonio Machado dedica Aurora de Albornoz un libro al amor construido, reconstruido y deconstruido de la hipotética Guiomar machadiana convertida en la «Guiomar» de Aurora de Albornoz. Es un juego de espejos en el que se relea la erótica de

1. Gimferrer, P., «Antonio Machado nos sigue mostrando su camino» en *Informaciones*, supl. Núm. 367, 24 jul. 1975, p. 11.

2. J. O. Jiménez, «La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra», *Cuadernos hispanoamericanos*, 304-307, pp. 870-903.

don Antonio a partir de la amada última (Guiomar) que se parece mucho a la primera (Leonor) en el esfuerzo del amante. Albornoz es ahora la escritora de ese amor reinventado por un amante, también por ella, amada desdoblada en Leonor y Guiomar, consciente de la soledad del sueño del amor.

Un sueño que no tiene más testigo que las palabras, a través de las cuales la autora verdadera ha pensado en la piel no menos real del amante esforzado, que rememora los instantes de amor.

Palabras de mujer o de hombre, palabras de poeta, en las que la voz, la síntesis tonal, viene a pertenecer por igual al amante y la amante, quienes se apropian del tiempo por venir machadiano a partir de la ruina de lo vivido.

Antonio Machado y el «tercer mundo»

ENRIQUE BALTANÁS

Antonio Machado no tenía vocación de solitario, como bien aclaró él mismo en uno de sus más conocidos proverbios:

Poned atención:
un corazón solitario
no es un corazón.

A primeros de junio de 1928 llegó a Segovia cierta dama que, andando el tiempo, aparecería en los versos del poeta con el nombre de Guiomar. Se llamaba en realidad Pilar de Valderrama y Alday. Había nacido en Madrid, el 27 de septiembre de 1889 (fallecería en 1979). Cuando conoció personalmente a Machado, tenía este, pues, cincuenta y dos años, muy próximo a cumplir los cincuenta y tres, y ella, catorce años más joven, treinta y nueve. José María Moreiro la des-

cribe así: «... mujer culta, sensible, bien parecida y mejor educada, gozaba de una excelente posición social y había contraído matrimonio antes de cumplir los veinte años con Rafael Martínez Romarate, de cuyo matrimonio nacerían tres hijos. Pilar escribía poesías e incluso había publicado en 1923 un libro, *Las piedras de Horeb*».

Al llegar a Segovia se hospedó en el Hotel Comercio, y desde allí le hace llegar a don Antonio una tarjeta de presentación de María Calvo, hermana del actor Ricardo Calvo y amiga de ambos, con el ruego de que la atienda. «Machado acude solícito al Hotel Comercio —dice Moreiro, que habló personalmente con doña Pilar—, avisa de su llegada y aguarda en la antesala. Guiomar aparece en el pequeño salón y se produce en el poeta un visible azoramiento, ante la mirada de aquellos ojos verdiazules... Se saludan, hablan y Pilar lo invita a cenar con ella en el hotel. Pero don Antonio arguye que se encuentra en plena época de exámenes y declina la invitación. En todo caso, para la noche siguiente puede ser. Cenan y, durante algunos días, hasta que regrese a Madrid, salen de paseo por las tardes hasta el Alcázar.» Sin embargo, aunque fuera esa probablemente la primera vez que se veían, ¿se conocían ya de antes, por lo menos cinco años antes, a través de una relación epistolar? Creo ser el primero en señalarlo. En el libro *Nuevas canciones* (recordemos, de 1924) había publicado Machado un tríptico de sonetos bajo el epígrafe común de «Un poeta manda su retrato a una bella dama, que le había enviado el suyo», dentro de una serie que tituló *Glosando a Ronsard y otras rimas, jugando claramente al despiste*, y en los que se ve a sí mismo demasiado viejo para el amor:

Cuando veáis esta sumida boca
que ya la sed no inquieta, la mirada
tan desvalida (su mitad, guardada
en viejo estuche, es de cristal de roca),
la barba que platea, y el estrago
del tiempo en la mejilla, hermosa dama...

Imagen de senectud que, precisamente por su insistencia, deja entrever una cierta coquetería o un hábil recurso de quien quiere aparecer mostrando resistencia:

Como fruta arrugada, ayer madura,
o como mustia rama, ayer florida,
y aun menos, en el árbol de mi vida,
es la imagen que os lleva esa pintura.

Resistencia que no es realmente tal, pues Machado encuentra el medio de superar tales inconvenientes, reivindicando la esencia frente a la apariencia, lo eterno frente a lo fugitivo, lo que pone el amor frente a lo que roba el tiempo:

Pero si os place amar vuestro poeta,
que vive en la canción, no en el retrato...
Desdeñad lo que soy; de lo que he sido
trazad con firme mano la figura...
Y en vuestro sabio espejo —luz y olvido—
algo seré también vuestra criatura.

No es aventurado suponer que fue Pilar Valderrama la que se había dirigido a Machado, enviándole su primer libro de versos, declarándole su admiración y solicitándole un retrato, en reciprocidad por haberle ella mandado el suyo... A partir de ahí se establecería, quizás, una relación epistolar. Pero, desde luego, verse, lo que se dice verse, cuando se vieron por primera vez fue en Segovia, en junio de 1928. Ya hemos dicho que estaba casada. Añadamos ahora que no se sentía, ni mucho menos, feliz en su matrimonio. Su estado de ánimo queda reflejado en una pieza teatral que tituló *El tercer mundo*, que no se estrenó nunca (por más que Machado la recomendó a sus amigos actores y empresarios), pero que llegó a editarse en 1934. Allí leemos, por ejemplo:

LUCÍA. — Lo que le pasa a la señora es que no es feliz... El señor tiene mucho talento, no lo niego; pero se ocupa muy poco de su mujer, y las mujeres quieren, a veces, menos talento y más corazón... Y la pobre señora, que se pasa días y noches sola, cavilando, con muchos éxitos del marido, pero sin ninguna compañía, con mucha fama del marido, pero sin ningún cariño cerca; y si alguna vez se queja, él dice siempre lo mismo: mi arte, el estreno, el ensayo, el banquete, los críticos; no voy a comprometer el éxito y el nombre por estar diciéndote ternezas después de seis años de matrimonio; y se va, y ella sola, y sola...

Pilar se sentía abandonada, preterida, y más, traicionada por las continuas infidelidades de su marido. Claramente se nos dice en la misma pieza teatral, poco más adelante, a través del personaje de Marta, «alter ego» de Pilar de Valderrama, que le habla así a su amante:

MARTA.— Es verdad, es verdad; tu tristeza, la soledad de tu vida, tu sensibilidad, tu talento también, me hicieron quererte. No fue mía toda la culpa. «Él» me tenía completamente olvidada, entregado por entero a sus obras, a sus éxitos, a sus amigos, y también a otros amores de momento, no tenía un lugar para mí; yo no suponía nada en su vida... Pero yo, no queriendo engañarle, tomé la determinación de huir, como tú me ofrecías, lejos..., lejos...

Tan lejos como a ese tercer mundo que da título a la obra.

Se han conservado sólo treinta y seis de las cerca de doscientas cartas que Machado envió a Pilar, y ninguna de las que Pilar envió a Antonio. En una de ellas, correspondiente al 2 de junio de 1932, escribe Antonio:

Fue una noche como esta —tal vez del mismo día de junio— cuando nos conocimos en Segovia y vimos juntos desde la explanada del Alcázar, el panorama castellano, a la luz de la luna, con los montes todavía nevados. Yo no lo olvido. ¿Lo habrás tú olvidado? Han transcurrido cuatro años durante los cuales yo he ido queriéndote cada día más.

No cabe dudar del amor que Antonio sintió por Pilar de Valderrama. En el lugar en que menos se podía esperar, en el borrador de su Discurso de Ingreso en la Academia, alude a ese amor intempestivo, por tardío, pero que no es posible rechazar: «¿Quién habrá —se pregunta Machado— que desdeñe el amor aunque le llegue cuando el sueño perdurable comience a turbarle los ojos?». Y declara su desazón y su desconcierto

ante la llegada de este amor inesperado: «Así, el hombre que en plena juventud no logró inquietar demasiado el corazón femenino, y ya en su madurez vio claro que los caminos de don Juan no eran los suyos, se siente algo desconcertado y perplejo si alguna bella dama le brinda sus favores». Una frase que tiene mucho, si no todo, de autobiografía amorosa.

¿Correspondió Pilar de Valderrama, más allá de los términos de una buena amistad, a los sentimientos del poeta? Yo creo que sí. Lo prueban los celos, inequívoca señal de amor:

De tu preocupación —escribe Machado en una de sus cartas a Pilar— por el encuentro de que te hablé. No, preciosa mía, ni por un momento pienses que hablé con esa mujer, que ya no es nada para mí. ¿Lo fue alguna vez? Mal me conoces si piensas otra cosa. En mi corazón no hay más que un amor, el que tengo a mi diosa...

Lo prueba también la clandestinidad con que cubrieron su relación. Clandestinidad que duele al poeta, que no puede confesar su amor ni incluso a sus amigos:

A Unamuno le digo que eres mujer y poeta, pero no literata, un alma que canta dentro de un cuerpo divino. Y añado que eres muy buena; pero, para que no sospeche nada, no le digo que eres buena para mí, sino en general... Y paso a hablarle de otras cosas. ¡Cuánto me duele no poderle confesar mi amor entrañable a mi diosa!

Una simple amistad no tiene por qué esconderse; un amor, el amor de una mujer casada hacia un hombre que no es su

marido, sí. Pilar de Valderrama no tendría por qué haber ocultado su amistad con el poeta si sólo hubiese sido eso, pura amistad. El empeño que ella puso en que no se supiese nada es ya una clara confesión de «culpa». Precisamente la que a ella le atormentaba.

Antonio y Pilar se ven los fines de semana, cuando él vuelve a Madrid, en un apartado café del barrio de Cuatro Caminos. Era el único momento en el que podían mantener una comunicación directa, hablarse, oírse..., aparte de las coincidencias en el vestíbulo de un teatro, rodeados de gente, o de los paseos que Antonio daba por el parque del Oeste, adonde daba la casa de su amiga, y desde donde podía contemplarla cuando ella se asomaba al balcón.

El fuego encendido en el corazón del poeta no hacía más que avivarse. En una de las cartas le declara a Pilar que de su mujer ya sólo le queda un recuerdo piadoso, porque la regla de todo verdadero amor es que borra los anteriores:

A ti y a nadie más que a ti, en todos los sentidos —¡todos!— del amor, puedo yo querer. El secreto es, sencillamente, que yo no he tenido más amor que este. Ya hace tiempo que lo he visto claro. Mis otros amores sólo han sido sueños, a través de los cuales vislumbraba yo la mujer real, la diosa. Cuando esta llegó, todo lo demás se ha borrado. Solamente el recuerdo de mi mujer queda en mí, porque la muerte y la piedad lo ha consagrado...

Creyó Antonio que, al fin, había encontrado el amor de su vida. A diferencia de Leonor Izquierdo, Pilar era una mujer culta, escribía versos, obras de teatro. Antonio lee en manus-

crito el libro que Pilar está escribiendo, *Esencias*, y le aconseja modificaciones, ordenación... También lo hará con su teatro.

Pero, si Pilar no es feliz en su matrimonio, si ambos, Pilar y Antonio, se quieren verdaderamente, ¿qué puede impedir la unión?

Hay un momento en que Machado se plantea si no están respetando demasiado ciertos convencionalismos sociales, ciertas ataduras del prejuicio moral, cuando el tiempo apremia y la vida se va, pues ninguno de los dos —él sobre todo— es ya joven:

... Pero pienso, Pilar, que somos demasiado buenos. ¿Tendremos que arrepentirnos de ello algún día? Arrepentirse de la virtud: ¡extraña paradoja!...

Machado llega a soñar incluso que se casa con Pilar de Valderrama, su idealizada Guiomar:

Y ahora salía yo contigo del brazo, lleno de alegría y de orgullo. Se diría que, en el sueño, tomaba yo el desquite de nuestro secreto amor, pregonándolo a los cuatro vientos.

Pilar de Valderrama, a partir de un determinado momento, quizá precisamente cuando empezaban a tomar vuelo, frenó en seco estas ardorosas aspiraciones de Machado. Primero le comunica que su amor es imposible, porque ella no puede cortar las ataduras que la ligan a sus compromisos anteriores:

Toda una vida —le escribe Antonio— esperándote sin cono-
certe, porque, aunque tú pienses otra cosa, toda mi vida ha sido

esperarte, imaginarte, soñar contigo. Y cuando tú, al fin, llegas, diosa... Sí, yo lo comprendo, cuanto nos separa no es culpa tuya, y tú eres santa, buena y piadosa para tu poeta. Con todo, has de perdonarme que yo más de una vez haya pensado en la muerte para curarme de esta sed de lo imposible.

Antonio acepta, qué remedio, este imposible, se conforma con la parte y generosamente renuncia al todo: «Pero no quiero ensombrecer tu corazón de diosa; quiero olvidarme de mí, porque en verdad no tengo derecho a entristecerte».

Dejarán de verse, aunque no de escribirse. ¿Por qué?

La propia Pilar escribiría más tarde: «Como yo no podía continuar en una situación equívoca con él, le hablé claramente diciéndole que por mis circunstancias, por mis creencias religiosas y por mi propia dignidad no podía ofrecerle más que una amistad sincera, un afecto limpio y espiritual, y que de no ser aceptado así por él no nos veríamos más. No puedo olvidar la rapidez, el ímpetu con que me contestó: Con tal de verte lo que sea».

También es legítimo suponer que el amor de Pilar por Antonio no era de la misma intensidad y viveza que el del poeta por su diosa. Continuaba diciendo Pilar: «Y así fue como nació y quedó pactada una amistad singular en la que yo encontré la ternura del padre (me llevaba 23 años [P. de V. exagera interesadamente la diferencia de edad]), la comprensión del amigo, la elevación del poeta. Él, sin duda, la tortura de la barrera que nos separaba materialmente, pero espiritualmente, para ambos, ¡qué compañía en la soledad!, ¡qué unión de sentimientos!, ¡qué compenetración de almas!». A decir verdad, la

idea del *pacto* no casa muy bien con la idea que habitualmente nos hacemos del amor pasional, en teoría, al menos, enemigo de compromisos y consensos y exigente en la entrega, que impone como exclusiva. Pero eso, claro, es en la teoría. Sea como fuere, lo cierto es que el mencionado pacto funcionó a través de dos acuerdos básicos: estricta dieta erótica y sublimación de ese erotismo a través de una idealización creciente. Es lo que ambos, poeta y diosa, llamaban el *tercer mundo*, título de una pieza teatral de Pilar Valderrama. El *tercer mundo* no era el de la realidad corriente y cotidiana —para ellos negada—, ni el completamente imaginario e irreal de los sueños sin asidero en la tierra, sino aquel territorio donde se vive «de verdad» lo que no se puede vivir de verdad.

Cuando llega la guerra ni siquiera la comunicación epistolar es ya posible, aislados como está en dos bandos enfrentados. Pero ninguno olvida al otro, viviendo quizá en ese *tercer mundo* que se habían inventado.

Para don Antonio, la guerra va a significar la separación de dos personas para él muy queridas, su hermano Manuel y su amada Pilar de Valderrama. A ninguna de las dos las volverá a ver. A las dos recordará en sendos poemas. Machado siente que la guerra ha destrozado su vida al descuajar el arbolito del amor:

De mar a mar entre los dos la guerra

.....

La guerra dio al amor el tajo fuerte.

Y es la total angustia de la muerte,

con la sombra infecunda de la llama

y la soñada miel de amor tardío,
y la flor imposible de la rama
que ha sentido del hacha el corte frío.

Pilar de Valderrama llegaría a escribir una obra de teatro, nunca representada ni tan siquiera publicada, con el título de *La vida que no se vive*. Hay que reconocer que no es mal título... para una autobiografía o un libro de memorias.

Los combates de Antonio Machado

ÁLVARO RUIZ DE LA PEÑA

¿En medio de qué tensiones y confrontaciones ideológicas se va tejiendo el perfil cívico del poeta y ciudadano Antonio Machado?

A pesar del riesgo que supone repetir ideas que circulan ampliamente por su bibliografía, es inevitable volver a esbozarlas para advertir el profundo nexo de coherencia que recorre su obra.

El primer combate entre opuestos que se libra en las trincheras morales del fin de siglo tiene su expresión en la conocida definición de Hegel en sus *Lecciones sobre estética*, cuando afirma que la característica seminal de la *modernidad* es la «armonía destrozada». Dice Hegel que el hombre es una especie de anfibio que tiene que vivir en dos mundos que se repelen y en esa contradicción la conciencia deambula de un lado a otro y es incapaz de satisfacerse en los

dos lados. El artista «fin de siglo» siente la nostalgia de un mundo que ha desaparecido, que ya *no es*, o que, al menos *no es* a su medida; como no conecta con este mundo burgués en el que priman los intereses individuales y egoístas, siente brotar en él fenómenos interiores profundos, fenómenos de compensación psicológica que tienen que ver con los instintos, las inclinaciones, los deseos y, también, las frustraciones. Evoca recuerdos y se evade de la cárcel del tiempo en la que vive, bien escapando hacia atrás o hacia el futuro. Negación, por tanto, del presente y huida de una sociedad que no satisface su propia armonía espiritual; alejamiento de un ecosistema social que se estructura en torno a unos determinados valores económicos de prestigio, de influencias, de libre cambio, de negocios, etc., pero no huida de la misma realidad, en cuanto que se lucha desde la estética y la ética, para transformarla.

Una de las primeras confrontaciones que el intelectual antiburgués enfrenta, tiene su centro neurálgico en la Iglesia, como institución; en este caso, es obvio que se trata de la iglesia católica, como único credo que se afirma en la nación española. En 1874, el krausista Fernando de Castro escribe su obra póstuma *Memoria Testamentaria*, en la que rememora las razones que le llevaron a abandonar el sacerdocio y la propia institución eclesial. Veamos alguno de sus argumentos: resumiendo el devenir del catolicismo dice que éste «revisió de forma externa al cristianismo, fijando el dogma, desenvolviendo el culto y ordenando la jerarquía y el gobierno de la nueva Iglesia», convirtiéndose en una institución jerarquizada, con una organización «calcada en las divisiones del

Imperio Romano»¹. Pues bien, un parecido punto de vista se encuentra en las páginas de *Los complementarios*: «Sobre la mezcla híbrida de intelectualismo pagano y orgullo patricio erige Roma su baluarte contra el espíritu evangélico». Roma es un poder que ha despojado del Cristo «lo indispensable para defenderse de él»². Otro krausista de honda raíz religiosa, Leopoldo Alas, construirá una demoledora crítica hacia la institución católica, tanto en sus dos novelas, *La Regenta* y *Su único hijo*, como a través de su permanente actividad en la prensa de la época. Clarín denuncia la terrible impostura, la hipocresía de los católicos españoles que en su opinión han perdido absolutamente el sentido de la transcendencia. La misma crítica encontramos en Machado, unos veinte años después, al hablar del «alma desalmada de la raza». Emplea casi las mismas palabras de Clarín, para definir como «ciudad levítica» la mentalidad generalizada de una pequeña ciudad del sur, Baeza, «ciudad levítica», en la que «no hay un átomo de religiosidad»³.

El número de citas, con ese aire inequívoco de familia, podría triplicarse, pero no harían sino demostrar que la línea que conduce hacia la «espiritualidad» (no me atrevo siquiera a hablar de «religiosidad», más aplicable al caso de Alas) de Machado es una línea continua que se pierde en el criticismo religioso de los hijos de la Ilustración española, en las prime-

1. Cito por Lissorgues, «Heterodoxia y religiosidad: Clarín, Unamuno y Machado», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 140-141 (1987), pp. 237-250.

2. *Los complementarios*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 144.

3. Lissorgues, art. cit., p. 246.

ra décadas del siglo XIX: los Marchena, Blanco-White, Lista, Llorente y otros muchos, que habrá de recorrer un largo desierto ideológico hasta la aparición de las ideas krausistas finiseculares del citado Fernando de Castro, Sanz del Río, Giner de los Ríos, Alas y el resto del grupo institucionista, en contacto, a veces explícito, con las nuevas ideas del primer socialismo fundante. Para Machado, el cristianismo, desprendido de sus adherencias dogmáticas y doctrinales, abriría la posibilidad —que vemos también en Giner— de una creencia altruista y fraternal del prójimo, en el beneficio moral del ser humano. Las ideas de los regeneracionistas tuvieron que influir decisivamente en el joven Machado, en la sincera concepción de la fraternidad que el poeta irá desarrollando en las primeras décadas del nuevo siglo, en el periodo de entreguerras, con su obra poética prácticamente finalizada, y hasta su muerte, entendiendo bien —como matiza Lissorgues— que en ese periodo Machado está mucho más cerca del misticismo cristiano de Tolstoy que de la profecía social de Marx o de la utopía anarquista.

Quiero situar ahora al Machado social que libra la batalla del «tiempo cultural», en medio de las tensiones con las que transcurre la restauración canovista y la lucha sin cuartel que se libra entre el realismo casticista (esa «ropa vieja» de la que se escribe a menudo en revistas como *Germinal*) y la «gente nueva», a la que alude Clarín en artículos periodísticos. Acudo, en primer lugar, a un texto de Rubén en *Los raros* de 1896: «semejantes a los fuertes de los días antiguos, viven en sus

torres de piedra, de hierro y de cristal, los hombres de Maniatan. En su fabulosa babel, gritan, mugen, resuenan, bra-man, conmueven la Bolsa, la locomotora, la fragua, el banco, la imprenta, el dock y la urna electoral (...) He allí Broadway. Se experimenta casi una impresión dolorosa; sentís el dominio del vértigo. Por un gran canal pasa un río caudaloso, confuso, de comerciantes, corredores, caballos, tranvías, ómnibus, hombres-sandwichs vestidos de anuncios y mujeres bellísimas (...) Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. Ha conseguido establecer el imperio de la materia desde su estado misterioso con Edison, hasta la apoteosis del puerco, en esa abrumadora ciudad de Chicago (...) Por voluntad de Dios suele brotar de entre esos poderosos monstruos, algún ser de superior naturaleza, que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal. Entonces Calibán mueve contra él a Sicorax y se le destierra o se le mata. Esto vio el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte».

Lo que Rubén detestaba en la sociedad de los USA, no era tanto el sistema capitalista que había criticado Whitman, sino más bien la carencia de memoria histórica, de estilo de vida y de tradición que estaban en su origen, y sobre todo esa tendencia mercantilista yanqui que acababa mineralizando las relaciones humanas y sociales. Esta fobia por la «cantidad» se sumaba al resentimiento político de muchos hispanoamericanos, pero también de muchos europeos; la civilización sajona americana era la suma del utilitarismo y de lo que el sentimiento del espíritu de crisis europea sentía como más

hostil. Ante este estado de cosas se daban dos reacciones de signo opuesto: a) la crítica de raíz utópica, que reclamaba un tipo de revuelta igualitaria e igualadora (en América del norte Whitman, y en España todas las corrientes socialistas y anarquistas que están en muchos de los supuestos de la Extensión Universitaria, en el Unamuno anterior a Salamanca, en los Baroja, Maeztu o Azorín del desarraigo noventayochista, en las revistas de combate ideológico como la *Germinal* de Joaquín Dicenta, o en las proclamas revolucionarias de Anselmo Lorenzo o Ricardo Mella; y b) la reacción decadente y destructiva que podría recordar a la literatura libertina francesa del siglo XVIII, una reacción confusamente elitista y aristocratizante, neo-tradicional y antipragmática (simbolizada en Francia por los Barbey d'Aureville o Villiers de L'Isle Adam, o en España por los Valle, Sawa o Manuel Machado).

Así veía el panorama el historiador coetáneo Deleito y Piñuela, al hablar del nuevo arte que se abría paso en medio de aquel marasmo finisecular:

Si algún elemento hallamos que predomine en las nuevas concepciones artísticas, es el idealismo, eterno e invencible adversario del realismo, que renace a nueva vida en la última etapa de la centuria XIX, en son de protesta contra el radicalismo naturalista, el cual, reflejando el apogeo de la industria y de la ciencia, la fiebre del utilitarismo y producción que nos envuelve con su atmósfera de hulla calcinada, redujo el arte a lo meramente externo e hizo gala de despreciar cuanto se sustrae a representaciones sensibles y analíticas. La restauración que ahora surge se inspira en el deseo

de volver a la primitiva sencillez y rusticidad, al arte informe y tosco, producto de las civilizaciones incipientes⁴.

Así pues, los puentes entre lo «viejo» y lo «nuevo» estaban prácticamente destruidos en los tiempos finales del siglo XIX. La llamada «gente nueva» creía que estaba asistiendo a los estertores de una sociedad burguesa asentada sobre el capital económico, la represión de las libertades, la hipocresía moral y la explotación de las clases obreras.

Buena prueba de ello está en el repaso de las hemerotecas. Revistas y semanarios como *Germinal*, en sus distintas épocas, la *Aurora Roja*, la *Idea Libre*, *Vida Nueva* y otras muchas que se podrían citar, nos darían una imagen bien distinta de la que ha venido circulando abiertamente sobre el «pesimismo» finisecular, como nota dominante del periodo. La rebeldía de los llamados desdeñosamente «modernos» no es exclusivamente generacional, sino ideológica, en el amplio sentido de la palabra; por ello, en las páginas de las publicaciones más beligerantes escriben jóvenes, pero también figuras conocidas de mayor edad, como Unamuno, Eusebio Blasco, Mariano de Cavia o el director y dramaturgo Joaquín Dicenta. El propio Machado firma con el seudónimo *Cabellera* catorce artículos en la revista satírica *La Caricatura*, que se edita en 1892 y 93 con 69 números publicados. El periodista radical Ricardo Fuente se expresaba así en el número 13 de *Germinal* de 1897:

4. José Deleito y Piñuela, *¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela?*, Madrid, 1902.

El tiempo ni da ni quita la juventud. Dante la llamó primavera de la vida y muchos viejos mueren en pleno florecimiento sin haber conocido ese triste invierno que apaga el calor de la sangre y marchita la frescura y lozanía de las ideas. Jóvenes son todos aquellos que tengan dentro del pecho un corazón liberal; los que entienden la existencia como un sacrificio fecundo para el porvenir (...) Los pocos años no son la juventud. Pidal era ya un fósil a las pocas horas de ser engendrado; Larra, si continuase viviendo, sería tan muchacho como cuando le apuntó el bozo. Así entendemos la juventud los que hoy nos agrupamos alrededor de *Germinal*.

Y continúa, haciendo un durísimo ajuste de cuentas con los escritores del sistema, incluido Galdós:

Valientes ejemplos nos habéis dado, vosotros, los que estáis en el ocaso de la gloria. Castelar nos sedujo con los relampagueos de su palabra, nos ganó por sus ideas republicanas y redentoras; fuimos suyos y nos ha traicionado haciéndonos perder la fe en los hombres y dándonos ejemplo de apostasía; Núñez de Arce, el poeta de las huecas sonoridades, no pudo llegar hasta nuestros corazones, maldiciendo a Voltaire, llamando vil ramera a la libertad y amenazando con el verdugo a los partidarios de radicalismos salvadores; Campoamor, el poeta juvenil y adorable que nos embriaga con sus versos, insulta las ideas que con amor guardábamos en el fondo del alma, al decir que la filosofía materialista sólo sirve para derribar reses en el matadero, y al preguntar con punible irreverencia qué mozo de mulas habrá revelado a Darwin la ley de la selección; Pereda, el novelista petrificado, no puede ser nuestro modelo porque es carlista, enemigo de su tiempo,

rancio; a Pérez Galdós no podemos perdonarle el haber sido diputado monárquico y empleado de la Transatlántica, no transigimos con su misticismo de última hora. De todos los demás, con raras excepciones, se pudiera decir otro tanto. Hipócritas, reaccionarios. Católicos vergonzantes, hombres que utilizan sus prestigios literarios para obtener prebenda de la política y venden su independencia de escritor por un puesto en el Consejo de Estado o por un sillón de la Academia (...) Los viejos continuarán haciendo chistes acerca de la gente nueva, asemejándose al padre sifilítico que se burlase de los costurones heredados por su hijo; pero la gente nueva, a pesar del sambenito de la pereza y el vino que sobre ella arrojan libelistas infames, es la única flor que crece en este pantano...

Bien. He intentado puntear de forma muy esquemática las dos corrientes, religiosa y socio-cultural, que van a marcar la deriva intelectual de Machado. Por una parte su sentido de la espiritualidad, que proviene de un laicismo con raíces en el numeroso grupo epigonal de la Ilustración española, presente en las primeras décadas del siglo XIX, que se yergue cuarenta años después con las corrientes republicanas, regeneracionistas e institucionistas de un Clarín o un Giner, y por otra parte, el contexto en el que se libra la mayor batalla por la modernidad, en los últimos treinta años del siglo, en plena restauración canovista, entre los conservadores del sistema turnante y la monarquía y la juventud que pretende reformar radicalmente la estructura social, política, económica y cultural de España. En ese bullicio ideológico se va construyendo en Machado el hombre progresista, comprometido e inde-

pendiente, a diferencia de sus compañeros de generación, que se moverán en un zigzaguo intelectual conocido de todos. Pensemos, por ejemplo, en el camino recorrido por Maeztu o Azorín, filoanarquistas en sus años jóvenes, colaboradores habituales en las publicaciones de pensamiento libertario; en la trayectoria rabiosamente individualista de Baroja, alejado de unos y de otros y relegado finalmente a un exilio interior en el que vivió aislado sus últimos años; en el patético final salmantino de Unamuno, que se da cuenta, demasiado tarde, del grave error que le hace comprometerse con el militarismo fascista de 1936; en el Valle que abraza —eso sí, con absoluta fortuna— el modernismo estético, reivindicador de títulos nobiliarios desde su impostado carlismo, y que compadrea con el fascismo mussoliniano en su periodo romano. Machado es la excepción entre ellos.

Con el paso del tiempo, publicada ya la casi totalidad de su obra poética, Machado asistirá al enorme drama de la Primera Guerra Mundial, uniendo su firma al «Manifiesto de adhesión a las Naciones Aliadas», publicado primero en *Le Journal de Paris*, el 5 de julio de 1915, y más tarde en las revistas *España* e *Iberia*, los días 9 y 10 del mismo mes. En el «manifiesto», redactado según *Iberia*, por Ramón Pérez de Ayala, no faltan las firmas de los escritores noventayochistas (Unamuno, Valle, Azorín y Maeztu) y la de los personajes más relevantes de la cultura y el arte españoles, la élite de la intelectualidad nacional del periodo. Baroja, reconocido simpatizante de Alemania, explicaría más tarde que no se sentía solidario con las

posiciones integristas de los germanófilos (que redactarían su contra-manifiesto tiempo después), pero tampoco con las simplificaciones históricas de las que adolecía el primer Manifiesto.

A partir del golpe de estado de 1923, del general Primo de Rivera, la posición civil de Machado va decantándose a favor de la ruptura radical con la monarquía. Se solidariza con los escritos en contra del cierre del Ateneo madrileño, contra el destierro de Unamuno y Rodrigo Soriano; firma el manifiesto contra la represión de la cultura y lengua catalanas en marzo de 1924, al lado de otros ciento sesenta firmantes; participa activamente en los preparativos políticos de la Alianza Republicana, que se constituye en febrero de 1926, al lado de hombres como Azaña, Marcelino Domingo, Marañón, Pérez de Ayala o Unamuno. Todos estos acontecimientos, que tienen como objetivo la caída del dictador y con ésta la de la monarquía, cuajarán en febrero de 1931 en la formación de la Agrupación al Servicio de la República, cuyo acto inaugural se celebrará en el teatro Juan Bravo de Segovia, presentado precisamente por Machado. Al lado de los tres oradores que toman la palabra, Ortega, Marañón y Pérez de Ayala, Machado abre la sesión con una intervención breve en la que, entre otras cosas, afirma:

la Revolución no es volverse loco y levantar barricadas; es algo menos violento pero más grave. Rota la continuidad evolutiva de nuestra historia, sólo cabe saltar hacia el mañana. Para ello se requiere el concurso de mentalidades creadoras, porque, si no, la revolución es una catástrofe. Saludo a estos tres hombres como

verdaderos revolucionarios, como los hombres del orden, de un orden nuevo⁵.

La revolución no puede ser violenta, sino creadora, con hombres que tengan ideas nuevas y las pongan al servicio de sus conciudadanos, con una clara visión de futuro.

Ahora bien, aquellos «verdaderos revolucionarios», compañeros de Machado en el estrado y verdaderos *parteros* (que así pasaron a la historia de España en el siglo pasado, en hipérbole que hizo fortuna), que poco después se integrarían en la célebre conjunción republicano-socialista que se presenta a las primeras elecciones democráticas, irían abandonando progresivamente las filas del nuevo régimen. Ortega, «desencantado», que pasará del *delenda est monarchia* al «no es esto, no es esto»; Marañón, sumido en sus contradicciones de clase, y Pérez de Ayala, que ocupará puestos relevantes con la joven República, conspirando abiertamente contra ella desde los comienzos de la Guerra Civil, desde su puesto de embajador en Londres. Sólo Machado convirtió su fidelidad al nuevo Estado en una cuestión de dignidad, coherencia y fidelidad, por encima de los desgarros internos que debieron producirle los sucesos represivos de los primeros meses del conflicto.

La historia se repetía una vez más. En las primeras sesiones parlamentarias del congreso, la Agrupación al Servicio de la República se situará del lado de los 161 votos (que emite su grupo unido al de los socialistas) que aprueba los derechos electorales

5. Tomo la cita de Florencio Frieria, *Ramón Pérez de Ayala. Testigo de su tiempo*, Gijón, Fundación Alvargonzález, 1997, p. 286.

de la mujer, frente a los 121 votos de los radicales de Martínez Barrio, participando decididamente en los proyectos legislativos más progresistas de la cámara, como el derecho a la libertad religiosa y al trabajo. La Asociación se disolvería en un manifiesto firmado por Marañón, Ortega y Pérez de Ayala, en octubre de 1932. A partir de 1936, ya con el país ardiendo en guerra, Machado escribe menos poesía, dedicándose a perfilar en prosa lo que serían sus dos grandes apócrifos *Juan de Mairena* y *Abel Martín*. La Alianza de Intelectuales decide evacuar a sus escritores y artistas más significados, invitando a Machado a alejarse de la zona de guerra, fuera del peligro de los frentes. Alberti y Leon Felipe no pudieron convencerle en un primer momento, pero finalmente marcha a Valencia, acompañado de su madre y los hermanos más jóvenes. Será el principio del fin. Primero Rocafort, desde noviembre de 1936 hasta abril de 1938; asiste al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, donde lee su célebre reflexión sobre «El poeta y el pueblo», e inicia una colaboración con el periódico barcelonés *La Vanguardia*, desde el 3 de mayo de 1938, con una serie de 13 artículos que, con el título «Desde el mirador de la guerra», se cierran el 7 de diciembre de 1938. En el último de estos breves textos periodísticos —«Recapitulemos»— alaba Machado la política de resistencia del gobierno Negrín y condena a los de Francia e Inglaterra, por su ceguera y cobardía ante los hechos consumados de Austria y Checoslovaquia, esperando su reacción (que llegaría demasiado tarde para España) frente a los invasores fascistas⁶. Ya

6. Antonio Machado. *Poesía y prosa*, tomo IV, edición crítica de Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado, 1989, pp. 2440-2491.

con el ejército franquista a las puertas de Barcelona, el 22 de enero de 1939, Machado cruza la frontera y muere poco después en el pueblecito de Colliure.

En resumen: Machado vendría a ser el «quicio» ético que une y separa dos generaciones de escritores, la modernista y antirrealista del 98 y la intelectualista y estéticamente ecléctica de 1914, que opera en el periodo de entreguerras. Frente a la actitud individualista de los primeros y la de superioridad estética y elitismo pedagógico de los segundos, Machado proclama el principio de la fraternidad colectiva, el compromiso cívico y la definitiva comunión de la cultura con el pueblo, fundiéndose en sus raíces en plano de igualdad. Por eso sigue siendo un ejemplo para todos nosotros.

*Machado, hoy. Magisterio
literario y ejemplo ético*



Machado, un poeta que nunca se acaba

SALVADOR COMPÁN

La figura de Antonio Machado nos llega hoy con toda nitidez, porque no ha dejado de crecer diferenciándose del contexto literario de su época hasta el punto de que lo percibimos como un poeta isla, como un referente con tanto predicamento en la actualidad que nos parece que, si no es el poeta más importante del siglo XX, es el que más nos suele importar.

Esta actualidad de Machado tiene sus causas sin duda en la calidad de su obra, pero también en que tuvo voluntad de poeta civil y de aprendiz de filósofo, así como en sus hábitos de hombre solitario (pasear y pensar son dos verbos con los que se autodefinió) que lo llevaron a la continua reflexión sobre su obra hasta convertirse en exégeta de sí mismo: supo Machado qué escribía, cómo, dónde y para quién escribía. Y supo difundirlo.

ESTÉTICA

En 1907 ya ha comenzado a construir su poética con pulso seguro. Ya sabe quién será. Desde que publica *Soledades. Galerías. Otros poemas*, se aleja del soniquete del Modernismo («tenores huecos», «coro de grillos que cantan a la luna») y no tardará en rechazar en los años veinte a la Generación del 27 (poesía frígida, dice, abstracta y conceptual, como si el intelecto, añadirá, supiera cantar). Así que pronto Machado empieza a desandar-se para elaborar su poética propia de lo esencial, una voz que se distingue entre las otras y sea humilde e íntima.

Se trataría de desarrollar una poética que podríamos llamar del Señor Pérez: en una de las primeras secuencias de Juan de Mairena, este le pide a un alumno, al señor Pérez, que ponga en lenguaje poético lo que acaba de escribir en la pizarra: «Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa». Pérez no vacila y pone debajo: «Lo que pasa en la calle». Mairena se entusiasma, felicita al alumno: Muy bien, vaya a sentarse bendito de Dios.

Esta estética tendría, pues, un primer rasgo de tendencia a la oralidad, al antirretoricismo, a la búsqueda de la expresión directa. Si concreto un poco, podríamos resumir su poética con unos cuantos principios más:

—Las palabras deben ser las justas, las necesarias, como si se redujera la poesía a su puro hueso. Palabras significativas a las que las connotaciones carguen de emotividad. Con esto sería suficiente pues ni siquiera la metáfora, si no dice lo que ella solo puede decir, es necesaria en su sistema poético. La misma rima solo vendría justificada por recrear (al repetir grupos de sonidos iguales) una sensación de temporalidad.

—Expresar un sentir propio que sea, al mismo tiempo, representativo de lo humano. Es decir, lo que él llamó los universales del sentimiento. Ese común denominador, esa *respuesta animada*, que nos ata a los otros ante el amor, la muerte, la soledad o la justicia.

—La realidad se expresaría filtrada por la cordialidad del yo, en un acto generador que cargaría al poema de la misma temporalidad de lo real con que la vive el poeta. Se trataría de un rosario de sensaciones atravesadas por el tiempo, como animadas o temblando dentro del tiempo. Es eso su *palabra esencial en el tiempo*. Cuando Mairena lo explique de otro modo, dirá a sus alumnos que, si dan en poetas, deben pescar en el río del tiempo peces que estén vivos, no peces muertos: rescatar palabras que sigan viviendo —coleteando— en el poema con la misma dialéctica cambiante, temporal, que sus significados tienen en la realidad.

Creo que el magisterio literario de Machado deriva de toda esta destilación, como de alquitara, a la que somete a la realidad para que anime al poema, y que hoy nos hace emocionarnos al percibir una poesía (aparte de sincera y autobiográfica) clara y profunda, y tan eficaz que, como él quería, nos sigue llevando más lejos por el camino más corto.

ÉTICA

El código de valores de Machado se elaborará ya de un modo casi definitivo en los años que permanezca en Baeza (1912-1919). Baeza completa al hombre, al hijo de la Institución Li-

bre de Enseñanza que, cuando llega a la ciudad andaluza, lleva ya consigo algunos principios elementales, derivados de su filiación krausista. Cree que sin cultura el pueblo es mera masa, algo contra lo que es muy fácil disparar. Cree que la masa debe ser una agregación de individuos y que el valor supremo del hombre estribará siempre en ese hecho de ser hombre. Cree que nadie es más que nadie. Cree que Dios es un mero deseo y que al hombre solo lo puede redimir el hombre mismo.

Baeza cargará a Machado de rabia ética. Lo hará renacer de ese estado casi catatónico en que lo ha dejado la muerte de Leonor, la niña que se le acaba de morir y lo deja tan solo (carta a Juan Ramón Jiménez) que anda pensando en pegarse un tiro. Pero lo que acabará suicidando Machado en Baeza es su yo más lírico para dejar paso a otro más ancho y civil. Ante la visión de la inanidad de los terratenientes, frente a los hambrientos jornaleros que se alinean en el carasol de la torre de los Alietares por ver si ese día algún capataz les da trabajo; ante la visión de «los benditos labradores y los bandidos caballeros», Machado sale del ensimismamiento que lo hacía vivir, más que en el presente, en su memoria rota. Es entonces cuando desarrolla su teoría de las dos Españas (tres, en realidad) y le da impulso a la necesidad del otro y a su ética social.

En un puñado de poemas define su visión social. Son pocos («A Azorín», «El pasado efímero», «El mañana efímero», «Coplas a don Guido», «Elegía a la muerte de don Francisco Giner de los Ríos»), pero suficientes para completar una ética cuajada:

Solo vive el que da, el que deja algo a los demás a la hora de su muerte, el que hace (y hacer es construir con el trabajo y la

cultura). Lo demás es pasar por la vida sin vivirla, ser sombra y no hombre, ser el puro vacío que caracteriza a sus arquetipos de la vieja España, cuyos atributos (o antiatributos) expresa el poeta con el campo semántico de la ausencia: los muertos, las sombras, lo huero, lo hueco, lo cóncavo, la calavera.

Para acabar, un mínimo apunte sobre su pedagogía de vida, que es central en su ética, y que podríamos retomar en el debate. Enuncio algunos de sus presupuestos:

La enseñanza es la palanca de transformación de los pueblos, y el deber del Estado es garantizar una escuela obligatoria, gratuita y laica.

Un hombre sin cultura es fácil de degradar y someter por los que sí la tienen.

La cultura, como la energía, se incrementa al transmitirla.

Su método pedagógico lo expresó a través de Juan de Mairena, y está basado en el diálogo socrático (en la mayéutica de Sócrates). Hay que buscar la verdad en común, partiendo de que hay que ignorar todo para empezar a aprender todo, repensar lo pensado, desaprender lo aprendido, dudar de hasta la misma duda. Este principio de incertidumbre está tan asentado en Mairena que contaba cómo su maestro Abel Martín, en el lecho de muerte, se debatía solucionando este enigma: $A+A=A$; y le decía al discípulo: ¡Áteme esa mosca por el rabo!

Aquí dejo este asunto de la educación de un pueblo. Como veis, estamos casi en el mismo punto en el que lo dejó Machado, tratando de solucionar esos tres sustantivos institucionalistas que enferman a nuestros conciudadanos (pobreza, ignorancia y apatía) y con la misma consciencia que tuvo él de

que solucionar esa negra triada es algo irrenunciable, porque, como dejó escrito, lo específico humano es la dignidad, y esta reside en el afán de mejorar y de mejorarnos de un modo inacabable.

El Antonio Machado docente de Juan Ramón Jiménez

MERCEDES COMELLAS

Llama la atención que una de las acusaciones lanzadas con mayor inquina por Juan Ramón Jiménez sobre Antonio Machado fuera la de docente. En las páginas que le dedica con el título de «Un enredador enredado», publicadas en los *Cuadernos americanos* de 1944, distingue al Antonio Machado simbolista (que para él fue siempre el mejor), del discípulo de Rubén y del poeta castellanista:

En Antonio Machado se unen tres poetas: uno, el discípulo de Rubén Darío. [...] Otro Antonio Machado es el delicado discípulo de Bécquer: hijo del simbolismo francés tan español, tan andaluz; [...] el mejor Antonio Machado, el que sobrevivirá no en el libro, en la memoria y en los labios, por encima de los otros dos. [...]

Y el tercero, el más vulgar, en los dos sentidos, Antonio Machado; el más exaltado hoy, tras la guerra en España...; el Antonio Machado de Castilla con todos los tópicos literarios y poéticos, encinas, arados, olivos, tipos castizos de mujer y hombre, etc.; del romanticismo injerto en la jeneración del 98; casi castúo a lo Gabriel y Galán; el académico de la Real Academia de la Lengua; el demagogo que confunde verso y prosa para sus denuestos; el «Poeta Nacional»... Sí, un Antonio Machado más filosófico que metafísico, muy siglo XIX; sentencioso en aforismos rimados de un Sem Tob hecho Campoamor... Con toques constantes del Unamuno más prosaico y más docente. Docente, docente y entregado al medio más abusivo.

Y este Antonio Machado, es el que, por desventura, a cuenta de realidad más urjente, ha sido montado sobre el segundo, es decir, el primero en vida y muerte. Las guerras siempre exaltan lo grosero, porque la guerra es gruesa, es natural que lo sea, y la lírica es delicada; y no deben mezclarse guerra y lírica¹.

Vulgar, grosero, académico, tópico, castúo, prosaico, docente. La animosidad de Juan Ramón casi puede mascarse en los términos con que condena al Machado que las nuevas generaciones de poetas españoles sentían como su maestro, después de que la guerra lo hubiera condenado a aquel trágico y conmovedor final en Colliure. Ciertos celos por el éxito póstumo de ese mártir de la guerra pudieron pesar en Juan Ramón, según Zenobia confesaba en su *Diario* el lunes 27 de

1. Juan Ramón Jiménez, «Un enredador enredado», *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 134-139.

febrero de 1939: «Me parece que, a ratos, había algo de envidia en los pensamientos de JR en cuanto a su muerte»². Pero en esta clasificación juanramoniana hay también una interpretación valorativa de la evolución de su antiguo amigo que no debe dejar de observarse y que puede ayudar a entender la distancia que se fue generando entre ambos poetas.

¿A qué se refiere exactamente Juan Ramón con el calificativo de «docente» y por qué le irrita de tal manera esa enseñanza? El tono hace sospechar que en esas lecciones (aún no sabemos cuáles son) sintió algún reproche personal o que de alguna manera le concernía, como le habían concernido tantas otras cosas machadianas a lo largo de una relación de lustros.

Según el relato de Cansinos, Antonio había sido el que más interesara a Juan Ramón de aquel grupo de jóvenes poetas que le visitaba en el «sanatorio del retraído»; su atención «se dirigía más bien a los Machado; sobre todo a Antonio, grave y discreto»³. Luego y durante bastantes años una nutrida correspondencia epistolar demuestra una complicidad afectuosa que nace de saberse enfrentados a un enemigo común: «los viejos», esa despectiva denominación con la que se aglutinaba a la oposición modernista desde los títulos de varias revistas combativas («Gente vieja» y «Gente nueva») hasta los artículos que, como el de Baroja así titulado («Los viejos»), los presenta como «la glorificación de

2. Zenobia Camprubí, *Diarios, 2. Estados Unidos (1939-1950)*, Madrid, Alianza-Universidad de Puerto Rico, 2006.

3. R. Cansinos-Assens, «Juan Ramón Jiménez», *Ars* 5, abril-diciembre 1954, San Salvador; en Ricardo Gullón, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 56.

la ñoñez y de la insustancialidad». Sus *viejos* maestros sólo les habían contado supercherías sobre una gran España que era mentira; como decía Baroja, «los viejos [...] nos dieron el continuo timo»⁴. La frase pone nombre al vicio más combatido en la poética moderna desde que sus raíces románticas reclamaran la verdad como el objeto del escritor: lo fue tanto para Espronceda como para Larra, cuando exigía en su famoso artículo «Literatura» que vaya «enseñando verdades», «porque las pasiones en el hombre siempre serán verdades, porque la imaginación misma ¿qué es sino una verdad, más hermosa?»⁵.

Los viejos que habían acaparado el poder literario en el fin de siglo eran sin embargo esclavos de la mentira, «embotados», «ociosos e ignorantes», como los presenta Manuel Machado en «Los poetas de hoy». Por eso, concluye, «jamás una juventud [...] tuvo tan pocos impulsos recibidos de la generación anterior, ni tantos ejemplos... que no seguir»⁶. Negar a los viejos, romper con ellos, dejaba a los jóvenes modernistas huérfanos, ayunos de magisterio, pues no había lección alguna que aprender de sus miserias.

La renovación literaria surgía sin apoyos, desideologizada, desvinculada de la academia y la política, nutrida sólo de la

4. Pío Baroja, «Los viejos», *El Pueblo vasco*, otoño de 1903. Cito por J-C. Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 20-21.

5. Mariano José de Larra, «Literatura», en *Obras II*; ed. de Carlos Seco, Madrid, Atlas, 1960, p. 134.

6. Manuel Machado, «Los poetas de hoy», en *La guerra literaria*, Madrid, 1913; recogido por R. Gullón (ed.), *El Modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 125-126.

poesía, como quería Rubén y convenía Antonio Machado en una carta a Juan Ramón de 1903, a propósito de un artículo de Martínez Sierra recién salido en *Alma española*, órgano de los regeneracionistas: «pienso, queridísimo amigo, que es necesario afrontar una gran lucha contra la innoble chusma nutrida de la bazofia ambiente. Pero hay que luchar sabiendo que los fuertes somos nosotros, no esa pobre canalla que exhibe en tensión músculos contrahechos [...] ¿Necesitamos V. ni yo, ni nadie, de la compasión de los regeneradores de oficio para ser poetas?»⁷. Si para Manuel Machado «la juventud poética española realizaba su obra generosa de pura Poesía, sin más interés que el del arte»⁸, el propio Martínez Sierra afirmaría en «Nueva generación» que esta es «la generación primera, sí, la primera que no aprovecha el arte para fines interesados, ni para la política, ni para el periodismo, como todos hicieron antes que ella», porque para sus miembros «la vida es la belleza y [...] son sus versos y sus prosas la única razón de su vivir»⁹.

Los jóvenes verlenianos, aún sin nombre pero ya asociados a la influencia simbolista francesa, sienten que el cambio vendrá de la misma poesía, forjadora de luz, y renuncian a las intenciones directamente sociales y políticas de los regeneracionistas. Como escribe Rubén Darío en páginas que le dedica a Juan Ramón Jiménez en *Tierras solares* (1904), los nuevos poetas (y

7. Antonio Machado, *Epistolario*, ed. de Jordi Doménech, introducción de Carlos Blanco Aguinaga, Barcelona, Octaedro, 2009, p. 46.

8. Manuel Machado, «Los poetas de hoy», cit., p. 126.

9. Gregorio Martínez Sierra, «Nueva generación», *Alma española*, IX, 1904, p. 15.

Menciona a Juan Ramón) «no harían mejor en pensar en el porvenir político de sus respectivas naciones que en decir los sentimientos que brotan al calor apacible de sus dulces musas»¹⁰.

No hay pues ningún espíritu docente ni ideología alguna que difundir entre esos camaradas aunados en una batalla exclusivamente lírica cuyos «hermanos», como los siente Antonio Machado en carta a Juan Ramón de 1903, han «vuelto la espalda al éxito, a la vanidad, a la pedantería»¹¹. El «Arte poética» que publica en *Helios* en febrero de 1903 lo expresa en verso:

Y en toda el alma hay una sola fiesta,
tú lo sabrás; Amor, sombra florida,
sueño de aroma, y luego... nada: andrajos,
rencor, filosofía.

La presencia verleniana es visible en la oposición entre el mundo poético, vaporoso y etéreo (tan incorpóreo y liviano como «sombra florida, / sueño de aroma»), y el mundo de las ideas: aquello «qui pèse ou qui pose» del «Art poétique» de Verlaine, que para Machado son «andrajos, / rencor, filosofía». El pensamiento no era materia lírica para este primer Machado, entregado a la fiesta de lo sutil y de la sensación.

El poema no se incluyó en la edición aumentada de *Soledades* que con el título *Soledades. Galerías. Otros poemas* publicó en 1907, como tampoco otros poemas que desaparecieron de

10. Las páginas de Rubén fueron recogidas en *Renacimiento*, VII (septiembre de 1907), p. 940.

11. Antonio Machado, *Epistolario*, cit., p. 46.

este segundo libro (y cuyo repaso demuestra mucho de la evolución vivida por Antonio Machado en los años que separan ambos volúmenes): un «Nocturno» dedicado a Juan Ramón Jiménez, las colaboraciones que a petición del mismo envió al octavo número de *Helios*, y dos poemas dedicados a Juan Ramón, el que tituló «Los jardines del poeta» («Lejos de tu jardín quema la tarde») y el que comienza «Era una noche del mes / de mayo, azul y serena». Todas estas ausencias tienen en común el nombre del poeta amigo y aquello que les unía en la hermandad lírica de esa fiesta verleniana.

¿Qué había ocurrido en el intervalo entre *Soledades* (1903) y *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907)?

En los primeros meses de 1904, Antonio Machado cruza sus primeras cartas con Unamuno, cuya influencia sobre su trayectoria será decisiva, como han estudiado Geoffrey Ribbans, Aurora de Albornoz y más recientemente Richard Cardwell. Hasta entonces, si debemos creer lo que Juan Ramón contó a Ricardo Gullón, él y su amiguísimo Antonio sentían cierto desagrado por ese Unamuno¹², que había ya manifestado su agria distancia para con Rubén y su camarilla, como se lee en la carta que dirige a Ricardo Rojas, donde el vasco habla, despectivo, de las «caramilladas artificiosas del nicaragüense», versos sin pasión ni calor, puras virtuosidades y tecniquerías.

En cualquier caso, el respeto que ya debía sentir Machado por don Miguel alcanza ahora una dimensión de magisterio visible en la importancia progresiva que a partir de aho-

12. R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, p. 56.

ra tendrán en el poeta la verdad y la sinceridad: en el poema «Luz», dedicado a «A don Miguel de Unamuno, en prueba de mi admiración y de mi gratitud», publicado en *Alma española* en 1904, el antes verleriano Antonio Machado parece haber cambiado de modelo cuando exclama:

¡Lástima da tu corazón, poeta!
¿Serás acaso un histrión, un mimo
de mojigangas huecas?
¿No borrarán el tizne de tu cara
lágrimas verdaderas?

A partir de ahora, para Antonio Machado el verleriano seguirá siendo Juan Ramón, pero ya no se incluye a sí mismo en esa hermandad que sigue la bandera lírica francesa. Incluso, como ha estudiado Miguel Martín¹³, la insistencia mostrada por Machado en señalar la filiación verlainiana de la poesía de *Jardines lejanos* (1904) pudo ser una manera de marcar la distancia con Jiménez, al que valora en los antiguos términos de aquella fiesta de sensaciones, sobre cuya verdad se preguntaba en su propia poesía. En los versos de *Jardines lejanos* escucha la «dulzura de ritmo y delicadeza para las formas apagadas», la «suavidad de sonidos, de tonos, de imágenes, de sentimientos. Sedas marchitas o fronda mustia a través de un cristal algo turbio o a través de la lluvia. Usted ha oído los violines que oyó

13. Miguel Martín, «El pensamiento poético de Antonio Machado (primera época: hasta 1907)», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 16 (1998), 197-230.

Verlaine y ha traído a nuestras almas violentas, ásperas y tartaladas otra gama de sensaciones dulces y melancólicas»¹⁴. Mientras así suena (a su oído) la poesía juanramoniana, la propia quiere alargar —usando la misma expresión que luego leeremos en su Discurso de Ingreso en la Real Academia— el radio de la sensación para llegar al radio del sentimiento. En ese debate interior debía andar cuando escribe en la primavera de 1904 tres textos muy similares en los que vuelve una y otra vez a cuestionarse esa disyuntiva entre sensación y sentimiento. Una es la reseña que publicó en *El País*, el 12 de abril de 1904, al primer volumen de las obras de Benavente, donde afirma que

la mejor intención de un artista, sea cual fuere el género que cultive, no consiste en adornar miserias, ni en producir sensaciones más o menos intensas, ni en presentar hueros maniqués con vistosos ropajes, ni en deslumbrar con candentes discursos, sino en arrancar un poco de verdad a la vida, a esta pobre vida que tanto tiene ya y de suyo, de vacío simulacro¹⁵.

Otra, la carta a Unamuno en la que leemos:

Usted, con golpes de maza, ha roto, no cabe duda, la espesa costra de nuestra vanidad, de nuestra somnolencia. Yo, al menos, sería un ingrato si no reconociera que a usted debo el haber saltado la tapia de mi corral o de mi huerto. Y hoy digo: Es verdad,

14. Antonio Machado, *Epistolario*, cit., p. 55.

15. A. Machado, *Poesía y prosa completas*, ed. de O. Macrí y G. Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 1466.

hay que soñar despierto. No debemos crearnos un mundo aparte en que gozar fantástica y egoístamente de la contemplación de nosotros mismos; no debemos huir de la vida para forjarnos una vida mejor, que sea estéril para los demás¹⁶.

Y la tercera, una reseña a las *Arias tristes* de Juan Ramón, que salió mucho después de lo prometido (lo que ha hecho pensar que Antonio dudó mucho en si convenía o no publicarla). En ella, además de recoger las mismas preocupaciones, leemos ya, por fin, la primera lección machadiana a su amigo, la primera demostración de su docencia:

Y ahora vacilo yo antes de continuar este artículo, pensando si deberé atreverme a dar un consejo a este admirable poeta, a este hombre en sueños. Y después de pensar un poco, me digo: siempre se debe decir lo que se siente, con autoridad o sin ella.

De todos los cargos que se han hecho a la juventud soñadora, en cuyas filas aunque indigno milito, yo no recojo más que dos. Se nos ha llamado egoístas y soñolientos. Sobre esto he meditado mucho y siempre me he dicho: si tuvieran razón los que tal afirman, debiéramos confesarlo y corregirnos. Porque yo no puedo aceptar que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en que gozar de la contemplación de sí mismo. Y he añadido: ¿no seríamos capaces de soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante? Acaso, entonces, echáramos de menos en nuestros sue-

16. Machado, *Poesía y prosa completas*, cit., pp. 1473-1474.

ños muchas imágenes y tal vez, entonces, comprendiéramos que éstas eran los fantasmas de nuestro egoísmo, quizás de nuestros remordimientos. Lejos de mi ánimo el señalar en los demás lo que veo en mí, pero me atrevo a aconsejar a Juan R. Jiménez esta labor de autoinspección.

Creo, sin embargo, que una poesía que aspire a conmover a todos ha de ser muy íntima. Lo más hondo es lo más universal. Pero mientras nuestra alma no se despierte para elevarse, será en vano que ahondemos en nosotros mismos. No lograremos hacer nada que nos satisfaga. Seremos confeccionadores de sensaciones narcóticas, con las cuales muchos gustarán de embriagarse¹⁷.

El espíritu docente de don Antonio se despierta, y probablemente como respuesta a aquel la irritación primera de Juan Ramón, que no debió tomarse aquel consejo con humildad franciscana. También los distanciaría otra suerte de docencia, la que elige Antonio Machado como vía profesional al opositar y encaminarse hacia el instituto de Soria, buscando incorporarse a esa «vida activa» que para él será la del profesor de provincias, alejado de los ocios bohemios en los que había gastado años de los que nada quiere recordar en su «Retrato» y que resume con poco orgullo en una nota autobiográfica de 1913: «He hecho vida desordenada en mi juventud y he sido

17. Antonio Machado, «*Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez», en *Antología comentada (Poesía y prosa)*, ed. de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1999, p. 70.

algo bebedor, sin llegar al alcoholismo. Hace cuatro años que rompí con todo vicio»¹⁸.

Se suele señalar la influencia de don Francisco Giner de los Ríos en esa nueva deriva vital que tuvo como reflejo literario un nuevo y distinto libro: *Campos de Castilla*; libro que precisamente se abre con un «Retrato» cuyos versos declaratorios del presente biográfico pueden leerse como puesta en práctica del ideario krausista. Y no sólo en aquello de «A mi trabajo acudo, con mi dinero pago / el traje que me cubre y la mansión que habito, / el pan que me alimenta y el lecho en donde yago», sino sobre todo en el verso: «soy, en el buen sentido de la palabra, bueno», que inmediatamente conecta con el poema dedicado «A D. Francisco Giner de los Ríos», donde pone en boca del maestro su más alta lección:

Sed buenos y no más, sed lo que he sido
entre vosotros: alma.

(CXXXIX)

Parece que entre 1904 y 1907 una crisis personal decide a Antonio Machado a buscar el magisterio moral del que se había sentido huérfano y lo encuentra en Unamuno y en Giner, maestros ambos que le convierten en depositario de lecciones que a su vez intentará hacer verdad en su biografía y transmitir en su obra. Coinciden aquellas en varios sentidos con las reclamaciones que en las mismas fechas lanza el joven Ortega

18. Antonio Machado, «Biografía», en *Antología comentada*, cit., p. 64.

a los poetas contemporáneos, que clausurados en sus perlas «viven en medio del mar sin que entre en ellas una sola gota de agua marina» (1, 52), y a los que demanda «el secreto de las energías humanas que guarda el arte»¹⁹.

Lo que es cierto es que para Machado la hora había cambiado. Era necesario despertar a la vida y despejar los velos, las sombras, el ensueño, lo que Unamuno despreciaba como «soñolientas melopeas». Había que poner el ejercicio poético al servicio de aquella misión de magisterio que defendieron los institucionistas para quienes, como herederos que eran de la estética romántica de Krause, la poesía, más que una especie literaria, era una fuerza espiritual y una manera de enfrentar la vida. En la estela de Novalis, el krausismo pidió pasar del libro a la vida y quizá sea esa la mejor imagen para explicar qué le ocurrió a Antonio Machado en estos años: lo que había sido palabra y música adquiere un profundo sentido vital y moral, se hace experiencia de vida y la vida alimenta su nueva poesía.

Pero el krausismo y la Institución Libre de Enseñanza también solicitaban al poeta que colaborase con su arte en la *misión* (otra palabra romántica) de despertar a la sociedad en crisis, de moverla y animarla a la regeneración espiritual a través del ideal y la belleza. Es la función pedagógica y social

19. J. Ortega y Gasset, «Moralejas. Crítica bárbara», *Los Lunes de El Imparcial*, 6 de agosto de 1906, 1, y «Moralejas. Poesía nueva, poesía vieja», 13 de agosto de 1906; en *El tiempo de Ortega*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 1983, pp. 44-52.

que Giner imaginó en su ensayo «Sobre la educación artística de nuestro pueblo»²⁰ y que asume Antonio Machado de forma muy distinta a como la entendieron los discípulos de Rubén o Juan Ramón Jiménez en su *Política poética*²¹. Aquellas ideas debieron de prender hondo en el Machado que se había educado —como estudió Fernando Lázaro Carreter— con el *Compendio de Estética* de Krause traducido por Giner²², aunque, como sorprende al propio Lázaro, la «sobreabundante crítica machadiana» haya mantenido largo silencio sobre esa segura influencia. Con el *Compendio* krausista se formaba Machado en una poética de raigambre radicalmente romántica, que remite a aquella relación entre el libro y la vida antes mencionada, explicada así en la traducción de Giner: «En el poema lírico, se representa lo bello por la persona misma en cuya vida se produce y en relación con ella como individuo, expresando cómo lo recibe en su espíritu y ánimo, y cómo de aquí en parte lo traduce en su vida»²³.

Algunas de estas ideas estuvieron ya presentes en *Renacimiento*, «la revista de los poetas» desde la que se respondió a las censuras antimodernistas reivindicando con argumentos

20. F. Giner de los Ríos, «Sobre la educación artística de nuestro pueblo», *Ensayos*, Madrid, Alianza, 1969, p. 49.

21. Ver al respecto M^a Jesús Domínguez Sío, *La Institución Libre de Enseñanza y Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, 2 vols., pp. 57-80.

22. F. Lázaro Carreter, «Antonio Machado: Claves de su poética», *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 171-179.

23. Karl C. Krause, *Compendio de Estética*, traducido del alemán y anotado por Francisco Giner, Madrid, Librería de V. Suárez, 1883, p. 175.

krausistas la misión de la poesía en el seno de la vida social. Como vio Ricardo Gullón²⁴, el vínculo entre la voluntad estética y la voluntad ética que aquellos poetas defendieron procedía de la concepción de Giner y se mantuvo vivo siempre en Juan Ramón, siendo especialmente visible en su libro *Estética y ética estética*, donde también se puede perseguir la estimación krausista del trabajo bien hecho²⁵. A esa coincidencia se refería Machado cuando puso en boca de su *alter ego* el proverbio «A la ética por la estética, decía Juan de Mairena, adelantándose a un ilustre paisano suyo». Pero, como brillantemente ha estudiado Jorge Urrutia²⁶, Juan Ramón y Machado eligen direcciones inversas en esa ensambladura entre lo ético y lo estético: si el primero fue a la ética por la estética, la superación machadiana del Modernismo fue a la estética por la ética. Lo que pudiera parecer un juego de palabras implicaba sin embargo una prelación de profundas consecuencias y que tiene no poco que ver con las acusaciones juanramonianas que leíamos al comienzo: para Machado la ética no solo es el fin del arte, sino también su itinerario mismo, un camino que se recorre en el ejercicio moral de la propia existencia. De esa manera vida y obra se necesitan, corresponden y dan mutua-

24. R. Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990, p. 75.

25. Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 23: «tenemos una obligación de trabajar en aquello que nos gusta y sabemos hacer, que es el verdadero trabajo», y también el deber de «incitar a este gusto del trabajo grato, única salvación de la existencia».

26. Jorge Urrutia, *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La superación del Modernismo*, Madrid, Cincel, 1980.

mente sentido. Nada es la poesía sin la experiencia vital y por eso «el poeta no sacará nunca la poesía de la poesía misma [...] y el hombre consagrado a la poesía y no a las mil realidades de su vida será el más grande enemigo de las musas»²⁷. En esa íntima unión entre vida y verso descansaba la moral poética machadiana y la verdad que románticamente reclamaba para la poesía. La coincidencia de términos que le ligaba a Juan Ramón acaba así en antítesis: su concepción era muy otra a la del «Retraído» que vivía poéticamente «chorreando belleza propia»²⁸. Frente al Juan Ramón que vive en la poesía, Antonio Machado quiere poetizar la vida, en el mismo sentido en que Novalis quería romantizarla.

La progresiva llegada a las instituciones públicas de los krausistas a partir de 1907 redobló las críticas contra la poesía que no quería comprometer su estro en la tarea social, mientras se reclamaba el apoyo de los intelectuales y poetas a la manera que Giner lo solicitara. Unamuno y Ortega comienzan una campaña que tuvo un momento importante para Machado cuando el joven filósofo publicó en *El Imparcial* de julio de 1912 «Al margen del libro. Los versos de Antonio Machado», dando por finiquitado el tiempo de Darío, «el indio divino, domesticador de palabras» que «ha llenado diez años de nuestra historia literaria», para presentar la nueva tendencia que ejemplifica con el reciente *Campos de Castilla*, un modelo

27. «Prólogo a *Helénicas* de Manuel Hilario Ayuso», en *Antología comentada*, ed. de Francisco Caudet, cit., p. 181.

28. Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, ed. de Francisco Gaffas, Madrid, Aguilar, 1967, p. 50.

de escritura poética en que el verso anuncia una sensibilidad diferente, de una autenticidad genuina. La «verdad» de Antonio Machado sonaba más intensa que las flautas y los violines de Verlaine.

En los años que siguen, la maquinaria krausista acaba por imponer su ideario de regeneración a través del pueblo y de superación de la decadencia a través de la belleza y el arte; se propicia una revisión del canon de fundamento romántico que concedía a la tradición popular un papel privilegiado. Aquel herderismo —o neoherderismo— de la Institución Libre de Enseñanza conectó con el éxito español de la etnopsicología, o psicología de los pueblos que, procedente de la lingüística alemana de mediados del XIX, influyó en Unamuno, Menéndez Pidal, Ganivet, Azorín o Altamira.

Para la etnopsicología, los elementos culturales como la lengua, la literatura, el arte, la religión, son expresión de actividades psicológicas no individuales, sino creaciones espontáneas de la comunidad social, del pueblo. Antonio Machado, hijo de *Demófilo*, conecta inmediatamente con este espíritu, que trae ya en los genes. Cuenta de su nueva visión a Unamuno en varias cartas y también hace partícipe a Juan Ramón de su nuevo proyecto poético en una que le envía la primavera de 1913, solicitando seguidores para aquel que llama «cauce común»:

Te mando esa composición al libro *Castilla* de Azorín para que veas la orientación que pienso dar a esa sección. Trato en ella de colocarme en el punto inicial de unas cuantas almas selectas y

continuar en mí mismo esos varios impulsos, en un cauce común, hacia una mira ideal y lejana²⁹.

Sin el apoyo de Juan Ramón, Machado siguió avanzando en esta búsqueda que progresivamente irá confundiendo su voz con la de todos, y así en 1920 ya anuncia un próximo libro hecho de «coplas donde se contiene cuanto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino, sin cambiar de rumbo»³⁰.

Aquella orientación lo había ido ya adentrando en lo que Juan Ramón llamó el *castellanismo* de Machado, que tanto aborrecía sin comprender que su sentido respondía a la autenticidad que su antiguo compañero de filas modernistas venía persiguiendo desde *Soledades* y coincidía íntimamente con el llamado a la verdad que hizo la estética romántica de Krause-Giner y que Ortega había encontrado reflejada en *Campos de Castilla*. De hecho, ya en la misma carta de 1903 en la que le proponía escribir una reseña a *Arias tristes* Machado había resuelto: «He de hacer algo sincero, lleno de verdad y de amor» (AM, 2009, 44); y diez años después, en otra de 1913, hablándole de sus nuevos derroteros, le confiesa su gran preocupación por «nuestra patria» en términos que vuelven a insistir en la purificadora batalla por la verdad: «Hay un ambiente de cobardía y de mentira que asfixia. Es verdaderamente inicuo este tácito acuerdo que hemos establecido para respetar todo

29. Antonio Machado, *Epistolario*, cit., p. 105.

30. Antonio Machado, «Dos preguntas de Tolstoi: ¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer?», en *Antología comentada*, cit., p. 94.

lo huero y ficticio y desdeñar todo lo vital. Parece como si pensáramos todos, con honda convicción, que hay una cosa sagrada: la mentira». Le consuela sentir que a pesar de la depresión sufrida con la muerte de su mujer, hay «en mí una fuerza útil [...]. Hoy quiero trabajar, humildemente, es cierto, pero con eficacia, con verdad. Hay que defender a la España que surge del mar muerto, de la España inerte y abrumadora que amenaza anegarlo todo» (AM 2009, 105-8). Su proyecto, profundamente arraigado en el de Giner, tiene que ver con la regeneración por la verdad, frente a la mentira que hunde a España.

También de junio de 1913 es otra carta que escribe a Unamuno desde Baeza y que abunda en la misma idea: «Yo desde aquí comprendo [...] su repulsión por esas *mandangas* y *garliborleos* de los modernistas cortesanos. A esos jóvenes los llevaría yo a la Alpujarra y los dejaría un par de años allí. Creo que esto sería más útil que pensionarlos para estudiar en la Sorbona. Muchos seguramente desaparecerían del mundo de las letras, pero acaso alguno encontraría acentos más hondos y verdaderos» (AM, 2009, 119), acentos de la verdad que él sintió haber encontrado en la Castilla soriana, y que le llevaron a cambiar la música sin peso por el peso de la tierra, y la elevación baudeleriana por el llano de la meseta y las voces de sus gentes llanas. En ese territorio el aire puro desinfecta del «ambiente madrileño, tan profundamente beocio, donde la poesía se asfixia en un aire cargado de vulgaridad y cosmética», según escribe a Gerardo Diego el 4 de octubre de 1920 (AM 2009, 186), pues «no olvidemos que el poeta necesita para producir oír la lengua pura y viva».

Las ideas neoherderianas adaptadas por el institucionismo y asociadas a la voluntad de regeneración moral, hacen parecerse al poeta cada vez más a su padre. Ahora Machado sí tiene una lección que repite a unos y otros, y que se confunde con la del Unamuno «más docente» y del Ortega del que el propio Juan Ramón no tardaría en distanciarse: hay que soltar el artificio, la máscara, para encontrarse con *la verdad*, que habla con la lengua del pueblo y es la de los universales del sentimiento. El proyectado Discurso de Ingreso en la Real Academia no será más que la culminación de esta larga trayectoria y la negación del origen:

[...] el simbolismo francés. Es evidente que en la poesía de los simbolistas el largo radio de los sentimientos se ha acortado hasta coincidir con el radio, mucho más breve, de la sensación; y que las ideas propiamente dichas, esas luminarias del horizonte, inasequibles constelaciones de la mente, se han eclipsado³¹.

De la renuncia a las ideas de aquella carta primera que escribiera a su amigo moguerense, a estas ideas «luminarias del horizonte», Antonio Machado ha asumido la lección que a su vez enseña en sus versos y le convierte en el poeta docente que nunca gustó a Juan Ramón.

31. Antonio Machado, «Proyecto de un Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua», en *Antología comentada*, cit., p. 119.

Machado, hoy: magisterio literario y ejemplo ético

JOSÉ LUNA BORGE

Voy a centrar mi aportación en la primera parte del título de esta mesa redonda: el magisterio literario de Machado, pues como ejemplo ético pienso que ha sido sobradamente estudiado y abordado y no me cabe ninguna duda de que esa dominante visión de la figura de Machado ha restado valor y atención a la obra y a la herencia poética de D. Antonio.

Decía Max Aub en su *Manual de Historia de la Literatura Española* que si Unamuno representó «un modo de sentir» y Ortega «un modo de pensar», Machado representa «un modo de ser». Completando el retrato con «la estirpe romántica, la sencilla bondad y la sincera melancolía» del autor de *Soledades*.

Pero quizá la imagen que más se avenga con nuestro poeta sea la de aquel terceto de la *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada:

Una mediana vida yo posea,
un estilo común y moderado,
que no le note nadie que le vea.

Y es por aquí, por ese camino abierto por el maestro Andrada, por donde Machado llegará con más profundidad, claridad y emoción a las generaciones que habrían de venir, hasta esa poesía de línea clara que hoy propugnan poetas de distintas generaciones como Luis Alberto de Cuenca o Antonio Manilla. Y no cabe duda de que el mejor modo de ser profundo es ser comprensible.

Cierto que ha sido y quizá lo sea el poeta «muerto» más vendido, pero eso no le ha servido para una valoración justa de lectores en general y de poetas en particular. La perspectiva ética de su persona y su obra (ese eslogan tan procesionado de «poeta del pueblo») ha predominado sobre la estética en muchos casos. El respeto que sus contemporáneos sintieron por Machado (por su postura cívica, principalmente), sobre todo los más jóvenes, involucró a tres generaciones: las denominadas del 27, del 36 y del 50.

Machado rescató la poesía de tradición popular llevándola a una nueva plenitud, conseguida en los términos de la sentimentalidad moderna (esta enseñanza, que Machado tomó a su vez de Santillana, Manrique y los románticos —sobre todo de Bécquer y Rosalía de Castro— ha sido cara, siglo tras siglo, a casi todos los grandes poetas de la península. También rescató una concepción vital del paisaje, para él el paisaje es tiempo, y, por

tanto, experiencia y memoria, es decir historia. En el prólogo a *Soledades*, un Machado aunque joven ya maduro, dirá: «Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensación, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes».

Otro tema importante a él debido es el tan repetido de la rehumanización de la poesía; como bien apunta Luis Alberto de Cuenca: «El proceso rehumanizador de la poesía de la Generación del 27 a partir de la Guerra Civil tiene en Machado su referente, por no hablar del magisterio en todas las generaciones posteriores».

Según Ángel González, «A Antonio Machado se le ha llamado de todo, desde poeta simbolista a poeta civil, desde poeta mágico a poeta folklórico, desde poeta castellano hasta poeta japonés. En el ancho mapa físico, político y estilístico de la cultura, apenas queda una parcela en la que no se haya tratado de confinar, con mejor o peor intención, y aún variable fortuna, al poeta A. Machado. Y aunque muchas de tales denominaciones sean, en cierto modo, justas, es evidente que, por contradictorias e incompatibles, o, simplemente, por parciales, perturban o lesionan su obra en un espacio mayor que el que definen, niegan más de lo que afirman, especialmente si

se aplican con la pretensión de calificar, con carácter exclusivo, al “único modo valioso y verdadero”».

La plural y variada vigencia machadiana puede delimitarse, según Ángel González y José Olivio Jiménez, desde 1939 a 1966, fecha esta última de decadencia y olvido (conviene observar que esta delimitación temporal está hecha en plena efervescencia de la poesía social y coincidiendo con las primeras obras novísimas). Quizá, con JRJ, sea Antonio Machado el poeta más glosado, versificado e intertextualizado de nuestra literatura. Y si nos reducimos a las promociones de posguerra, nadie ha gozado de tanto fervor: desde Leopoldo Panero, Rosales y Cremer a Dionisio Ridruejo, José Hierro, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Vicente Gaos, Ángel González, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, José Ángel Valente, Carlos Sahagún, Félix Grande, etc. La poesía de Machado impregna con distinto destello, ya sea la simbolista de *Soledades. Galerías. Otros poemas* ya la realista de *Campos de Castilla*, la obra de esta breve selección de poetas.

Francisco Brines ha apuntado muy acertadamente que «han sido las promociones poéticas posteriores a la del 27 las que han situado a Antonio Machado en el lugar que le corresponde [...] Y ahora junto a Juan Ramón Jiménez, como uno de los más importantes puntos originarios de los que ha derivado la poesía española de nuestro siglo». Añade, además, un juicio de valor que deseo resaltar especialmente: «De los grandes poe-

tas de nuestro siglo, Machado es quien ha logrado la calidad de su obra con una menor variedad de recursos. Además su vocabulario aunque sumamente personal y preciso, es pobre y repetitivo. Y, sin embargo, pocas poesías tan inmensas en toda la historia de la literatura».

Ha sido la Generación del 50 la que más se ha esforzado en desbrozar las distintas perspectivas con que se ha presentado y hasta encubierto la obra del poeta.

José Ángel Valente anuncia y denuncia que «lo que... era colectiva barahunda se disuelve en forma de indiferencia... en busca de otros techos y banderas» (refiriéndose al uso y abuso político de la figura y la obra de Machado). En los años setenta la caída de Machado en las bolsas de cotización poética es clara y constatable, los jóvenes de entonces se niegan a llevar las sucesivas imágenes confeccionadas del poeta «en procesiones más o menos heredadas» y a los novísimos tampoco les hacía mucha gracia el mesetarismo estepario de Machado.

Joaquín Marco también insistió en que «la crítica, determinados críticos por lo menos, han hecho leer parcialmente la obra machadiana, insistiendo en uno solo de sus aspectos. La parcialidad, la utilización desmedida de su figura y de su obra se han convertido en falsificación [...] No es pues de extrañar que los jóvenes poetas se sientan alejados de un Machado que se sirve al gusto de hace treinta años, un Machado que no corresponde a la realidad de su obra».

La antología de Aurora de Albornoz, *Antonio Machado. Antología de su prosa*, contribuyó sobremanera a aclarar la figura y la obra del poeta entre los jóvenes poetas y estudiosos de la década de los setenta.

Dionisio Ridruejo, prologuista en 1941 de las *Poesías Completas* de Machado en Espasa Calpe, habla de «rescatarlo» como maestro propio. Son momentos del denominado por Luis Felipe Vivanco «Realismo intimista transcendente».

El rescate que en los años cincuenta realizan de A. Machado los nuevos poetas rehumanizadores, la promoción «realista» o «ética» (Alonso, Hierro, Celaya, Otero...) no deja de ser parcial y sensacionalista, no sólo la corriente rehumanizadora de Dámaso Alonso y antólogos como Francisco Ribes, por ejemplo, o teóricos como José María Castellet y de escritores como Celaya posibilitan el magisterio del poeta sevillano después de su muerte. En uno de sus primeros artículo, «Veinte años de poesía española, 1927-1947», publicado en la revista donostiarra *Egan*, nº 2 (1948), G. Celaya comienza a reivindicar la poesía de Machado como uno de los precedentes más importantes del camino que la poesía realista y existencial de aquel momento ha emprendido y dice que la obra de «Antonio Machado descubría una poesía humanísima, bien enraizada en nuestra tierra sustancial y difícilmente sencilla».

La revista *Caracola*, a los 20 años de su muerte, homenajea a Machado con colaboraciones de José Luis Cano, Juan Gil Albert, Aurora de Albornoz, J. Gil de Biedma y Pere Quart.

Blas de Otero encuentra en Machado una cantera inagotable. Era el ejemplo de honestidad intelectual que ellos estaban buscando. Lo machadiano para este grupo (G. Celaya, Ángela Figueroa, Leopoldo de Luis, J. Luis Cano, Blas de Otero, etc.) era, más que un estilo, una actitud.

En el Acto homenaje a Machado en la Sorbona, marzo de 1959, en una entrevista de Claude Couffon que le pregunta por la inmediata tradición poética y su influencia en los autores de su generación, responde Otero:

Actualmente Machado es el único que permanece al frente. Esta preferencia se debe, sin duda, a que su poesía, menos barroca, menos centelleante, pero más profunda se corresponde mejor con nuestra realidad. Para nosotros, el hermano mayor, el ejemplo a seguir, es Machado.

En la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952), los poetas comprometidos huyen del «preciosismo literario» o del «ser ensimismado»: ahí están las poéticas de Valverde, Bousño, Nora o Celaya.

Poesía como instrumento para transformar el mundo, poesía como comunicación, como algo tan inevitablemente social como el trabajo o la ley, dicen Celaya, Crémer y Nora. «Confieso que detesto la torre de marfil», apuntó Hierro, no sé si refiriéndose al gran olvidado Juan Ramón Jiménez que desde, más o menos, 1944 a 1966 fue tan vergonzosamente arrinconado y reducido a la no existencia.

En las Generaciones del 70 y del 80 Antonio Machado goza de buena salud (a pesar de que tal como señalara uno de aque-

llos jóvenes autores años más tarde «cuando alguien osaba nombrar a Machado [a la altura de 1970], la indiferencia si no el desprecio y el exabrupto tomaban carta de naturaleza»). Y es que la ruptura de Machado con los poetas del 27 es parangonable con la poesía española de ese momento y el enfrentamiento con los poetas «novísimos». Sin embargo, poetas como Antonio Martínez Sarrión, Juan Luis Panero, Antonio Carvajal, Luis Alberto de Cuenca, Jon Juaristi, Eloy Sánchez Rosillo, Miguel d'Ors, José Luis García Martín, Fernando Ortiz, Luis García Montero, Andrés Trapiello, Francisco Bejarano, Enrique Baltanás, Juan Lamillar, Álvaro García, José Mateos, Antonio Manilla, Juan Frau, etc. lo corroboran. Quizá Juan Ramón Jiménez, después de tanto olvido, le saque una ligera ventaja, pero ahí está D. Antonio mostrando el camino a las jóvenes generaciones por la veta más pura y clara de su obra, la estrictamente literaria, que, sin olvidar su ejemplo ético, es la que interesa.

REFERENCIAS

Antonio Machado hoy (4 vols.), *Actas de Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Ed. Alfar, 1990.

Max Aub, *Manual de historia de literatura española*, Madrid, Akal Editor, 1966.

Aurora de Albornoz, *Antonio Machado: Antología de su prosa* (4 vols.), Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.

Enrique Baltanás, *Los Machado*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

Ángel González, *Antonio Machado*, Madrid, Ediciones Júcar, 1986.

José Infante, «Presencia de Antonio Machado en la generación del 70», en Luis de Pablo Ávila (ed.), *Actas del Congreso Nacional Antonio Machado hacia Europa*, Madrid, Visor, 1993.

José Olivio Jiménez; Carlos Javier Morales, *Antonio Machado en la poesía española: la evolución interna de la poesía española 1939-2000*, Madrid, Editorial Cátedra, 2002.

Machado, entre la voz y la palabra
(de sus heterónimos): poesía, música
y emociones en *Juan de Mairena*

FRANCISCO J. ESCOBAR

FUENTES PRIMARIAS Y CRONOLOGÍA

- Machado, Antonio, «Cancionero apócrifo. Abel Martín», *Revista de Occidente*, 35 (1926), pp. 189-203.
- , «Cancionero apócrifo. Abel Martín», *Revista de Occidente*, 36 (1926), pp. 284-300.
- , *Campos de Castilla* [1907-1917], ed. de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 1994.
- , *Juan de Mairena I* [1936] - *Juan de Mairena II* [1936-1938], ed. de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 1986.
- Serrat, Joan Manuel, *Dedicado a Antonio Machado poeta*, Madrid, Zafiro, 1970.

Otras versiones de cantautor o canción de autor: Carlos Cano, Paco Ibáñez, Alberto Cortez, Amancio Prada...; selección antológica: *Cantando a Machado. La palabra más tuya*.

Música clásica: Luciano Berio, Joaquín Rodrigo, Antón García Abril, Carmelo Bernaola...

1. PERVIVENCIA Y MAGISTERIO DE MACHADO HOY: UN CAMINO PARA LAS TENDENCIAS POÉTICO-MUSICALES ACTUALES

I.1. NUEVA SENTIMENTALIDAD ENTRE LA VOZ Y LA PALABRA: UNIVERSALES DEL SENTIMIENTO

«Nueva sensibilidad» es una expresión que he visto escrita muchas veces y que acaso yo mismo he empleado alguna vez. Confieso que no sé, realmente, lo que puede significar. [...] «Nueva sentimentalidad» suena peor y, sin embargo, no me parece un desatino. Los sentimientos cambian en el curso de la historia, y aun durante la vida individual del hombre.

(*JMI*, XII, p. 137)

Con variante o estadio redaccional ulterior:

Sensibilidad nueva es una expresión que he visto escrita muchas veces y que, acaso, yo mismo he empleado alguna vez. Confieso que no sé realmente lo que puede significar. [...] Nueva *sentimentalidad* ya es otra cosa. Los sentimientos cambian dentro de la historia y aun durante la vida individual del hombre. [...]

RIMAS DEL TIEMPO

Donde las niñas cantan en corro,
 lindos jardines del limonar
 porque a mano, negro abejorro
 pasa volando, zumba al volar.
 Se oyó un bronco gruñir de abuelo
 entre las claras voces cruzar,
 superflua nota de violoncelo
 en los jardines del limonar.
 (JM II, LXXXIV, pp. 273-274)

La composición, no presente en el estadio redaccional previo, sí la había incluido Machado en JM I, XXXI, p. 243 (Mairena *empieza a exponer* la poética de su maestro Abel Martín):

Sobre la fuente, negro abejorro
 pasa volando, zumba al volar,
 cuando las niñas cantan en corro,
 en los jardines del limonar.
 [Reelaboración de la primera estrofa mediante el
 principio de la variación poético-musical]
 Se oyó un bronco gruñir de abuelo
 entre las claras voces sonar, [variante: *cruzar*]
 superflua nota de violoncelo
 en los jardines del limonar.

Pervivencia: Luis García Montero, «Espejo, dime»; Javier Salvago y otros.

Diálogo intertextual: «Autorretrato» de Manuel Machado.

I.2. EL SILENCIO, NO-SONIDO
O «EL ASPECTO SONORO DE LA NADA»

Sólo en el silencio, que es, como decía mi maestro, *el aspecto sonoro de la nada*, puede el poeta gozar plenamente del gran regalo que le hizo la divinidad, para que fuese cantor, descubridor de un mundo de armonías. Por eso el poeta huye de todo guirigay y aborrece esas máquinas parlantes con que se pretende embargarnos el poco silencio de que aún pudiéramos disponer.

(*JM II*, LI, pp. 16-17)

Respóndate, retórico, el silencio.

Este verso es de Calderón. No os propongo ningún acertijo. Lo encontraréis en *La vida es sueño*.

(*JM I*, XXXIV, p. 257)

Intertexto o hipotexto de Calderón:

Respóndate retórico el silencio:
cuando tan torpe la razón se halla,
mejor habla, señor, quien mejor calla.

(Acto II, escena viii, v. 1621).

Pervivencia: poesía del silencio, órfica o de los heterodoxos. De Valente a Andrés Sánchez Robayna o Carlos Marzal, entre otros.

Ecos críticos: Valente, «Machado y sus apócrifos», *Ensayos*, pp. 113-118, con apunte al retrato de Machado en *Los comple-*

mentarios; también pp. 106... Con citas de Juan de Mairena como

El maestro Mairena dijo una vez: «Si damos en poetas es... porque sabemos qué males queremos espantar con nuestros cantos». Decid, de acuerdo con esto, que la poesía sirve como el canto para espantar males; que toda la poesía no es más que un gran canto del hombre para espantar el gran mal de la especie: la muerte («Martínez, aprendiz de retórica», *Ensayos*, p. 1098).

También:

[Respecto a Juan de Mairena] Estuvo su secreto en la palabra, pero no sólo en la palabra dicha, sino —con arte más sutil y escondido— en la palabra oída. Pues tuvo su palabra la virtud creadora de dar cauce a la nuestra, suscitarla o hacerla nacer, de reducirse de pronto a un activo silencio, a un vivo oír, grávidos de atención y confianza («Don Alberto», *Ensayos*, p. 1098).

Otros ecos: Agustín García Calvo, etc.

2. TRANSMISIÓN DE VALORES Y EJEMPLO ÉTICO: DE LA POESÍA ORAL CANTADA A LA MÚSICA FIJADA

2.1. FOLCLORE, FILOSOFÍA VULGAR Y PAREMIOLOGÍA

[...] Mairena entendía por *folklore*, en primer término, lo que la palabra más directamente significa: saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos, y su utilización más sabia y creadora.

(*JM I*, XXII, p. 193)

Si estudiaseis el folklore religioso de nuestra tierra, os encontraríais con que la observación del orden impasible de la Naturaleza hace creyentes a muchos de nuestros paisanos, y descreídos a otros muchos.

(*JM I*, XXXIX, p. 291)

2.2. FLAMENCO Y TRAGEDIA CLÁSICA: SENTIMIENTOS Y EMOCIONES UNIVERSALES

Lo clásico en el tablado flamenco es el jaleador, que recuerda al coro de la tragedia antigua, al llenar los silencios de la copla y de la guitarra con su «¡Pobrecito!» o su «¡Hay que quererla!». Pero es mucho más sobrio, y contrasta por lo piadoso y afectivo —este coro flamenco y reducido—, con aquel terrible y a veces superfluo

jaleador del infortunio clásico: «¿Adónde irás Edipo?»... «Ahora sí que te han jorobado, Agamenón», etc. Y es difícil, digámoslo también, que podamos gustar de la tragedia griega sin olvidar un poco el fondo sádico que nosotros, hombres modernos, hemos descubierto —o imaginado— en la compasión.

(*JMI*, XLI, p. 303)

Salvador Távora, *La cuadra, Quejío, Bacantes...*

De Enrique Montoya a Enrique Morente, Vicente Soto Sordera, El Pele, José Parrondo, Alfredo Arrebola, Miguel López y especialmente Calixto Sánchez (monográficos *De la lírica al cante* y *Antonio Machado, retrato flamenco*)...

Reparad en esta copla:

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte;
quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte. [...]

Si vais para poetas, cuidad vuestro 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 quién sea, sin el menor detrimento de la poesía. [...]

Adrede os cito coplas populares andaluzas —o que a mí me parecen tales— habladas en la lengua imperial de España, sin deformaciones dialectales, y coplas amorosas, a nuestra manera, en que la pasión no quita el conocimiento y el pensar ahonda el sentir. O viceversa.

(*JMI*, L, p. 355)

Si no has tiraíllo piedras
poquillo te va faltando.

Es manera afectuosa y andaluza, como parece indicar el diminutivo aplicado a la expresión verbal, de decir a un prójimo: estás a punto de volverte loco para incurrir en el mayor desmán de la locura, y acaso es tiempo todavía de evitar la catástrofe. Reparad en cómo el poeta pudo decir: poco te falta para volverte loco, que sería una expresión perfectamente lógica, intemporal, de la misma idea. Prefirió, sin embargo, la expresión temporal que alarga el presente, un presente que fluye, con el empleo del gerundio, precedido de un verbo de movimiento.

Desde un punto de vista emotivo, comprenderéis que no es lo mismo decir poco te falta que poco te va faltando; porque en el primer caso se alude a un concepto, en el segundo a una viva intuición. Yo os aconsejo que meditéis sobre el empleo de los gerundios en poesía, porque los preceptistas que, fuera de sus preceptos no saben nada de nada, os hablarán contra ellos. Traedme, para el próximo día de clase, un análisis, a nuestro modo, de los versos anotados y otro sobre la siguiente estrofa de San Juan de la Cruz:

Mil gracias derramando,
pasó por estos sotos con presura,
y, yéndolos mirando,
con sólo su figura,
vestidos los dejó de su hermosura.

(*JM II*, LXX, pp. 149-150)

2.3. OTROS ASPECTOS POÉTICO-MUSICALES COMO UN «SABER PARA LA VIDA»

No olvidéis que es tan fácil quitarle a un maestro la batuta, como difícil dirigir con ella la quinta sinfonía de Beethoven.

(*JM II*, LI, p. 14)

Apuntes sobre Abel Martín

Siento —decía mi maestro— que mi vida es ya como una melodía que va tocando a su fin. Esto de comparar una vida con una melodía —comenta Mairena— no está mal. Porque la vida se nos da en el tiempo, como la música, y porque es condición de toda melodía el que ha de acabarse, aunque luego —la melodía, no la vida— pueda repetirse. No hay trozo melódico que no esté virtualmente acabado y complicado ya con el recuerdo. Y este constante acabar que no se acaba es —mientras dura— el mayor encanto de la música, aunque no esté exento de inquietud. Pero el encanto de la música es para quien la escucha —páguela quien la oyere, decía Quevedo, aludiendo a la de su entierro— con un deleite que no excluye el deseo de sentirla acabada, aunque sólo sea para aplaudir; mas el encanto de la vida, el de esta melodía que se oye a sí misma —si alguno tiene— ha de ser para quien la vive, y su encanto melódico, que es el de su acabamiento, se complica con el terror a la mudez.

(*JM II*, LIX, pp. 75-76)

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Cejudo Velázquez, Pablo, «Machado de cuerpo entero en “Los Apócrifos”», *Letras*, 11-12 (1983), pp. 103-120.

Díaz de Castro, Francisco José, *El último Antonio Machado: Juan de Mairena y el ideal pedagógico machadiano*, Palma de Mallorca, Institut de Ciències de l'Educació, 1984.

Escobar Borrego, Francisco Javier, «Ecos míticos en la obra poética de Antonio Machado: Evocación y Añoranza de la Antigüedad clásica», *Alfinge. Revista de Filología*, 15 (2003), pp. 97-111.

—, «Desnudo amor de piedra»: Tradición clásica en *Soledades* (1903), de Antonio Machado», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 83 (2007), pp. 289-305.

—, «Soy clásico o romántico»: De la reflexión teórica de Antonio Machado a su palabra poética», en *Hoy es siempre todavía*. Curso Internacional sobre Antonio Machado (Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005), coord. de Jordi Doménech, Sevilla, Ayuntamiento de Córdoba / Renacimiento, 2006, pp. 279-322.

—, «De Parnasos y canonizaciones en “Espejo, dime”», de Luis García Montero: a propósito de un diálogo intertextual entre voces áureas y contemporáneas», *Castilla: Estudios de Literatura*, 2 (2011), pp. 547-568.

Galeote López, Manuel, «Hacia una caracterización del empleo de los refranes en Juan de Mairena», en *Antonio Machado hoy*, *Actas*

del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado, Sevilla, Ediciones Alfar, 1990, vol. 1, pp. 287-298.

García Gibert, Javier, «Antonio Machado y la Música olvidada», *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 27.1 (2004), pp. 191-220.

Gutiérrez, Adriana, «Continuidad y ruptura en los heterónimos apócrifos de Antonio Machado: Juan de Mairena antes y durante la guerra», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, coord. de Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Editorial Castalia, 2000, vol. 2, pp. 637-642.

Marta Royo, Amelia / Guzmán, Martina, «La prosa polifónica: ¿Machado, Abel Martín, Juan de Mairena?», en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1990, vol. 1, pp. 299-304.

Plata, Juan de la, «La importante aportación jerezana al cante, en los siglos XVIII y XIX, según Demofilo», *I Tchatchipen: lil ada trim tchona rodipen romani. Revista trimestral de investigación gitana*, 14 (1996), pp. 40-44.

Rodríguez Baltanás, Enrique Jesús, «Oralidad y escritura en el flamenco: Hugo Schuchardt y Antonio Machado y Álvarez», *Sig-no: revista de historia de la cultura escrita*, 8 (2001), pp. 97-120.

Román, Manuel, «Los que han cantado a Antonio Machado», *Libertad digital*, 23-02-2014. Accesible en: <<http://www.libertaddigital.com/chic/corazon/2014-02-23/los-que-han-cantado-a-antonio-machado-1276511365/>> [consultado el 23/11/2016].

Rubio, Fanny, «Duermevelas de Abel Martín: travesía del amor machadiano», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, coord. de Iris M. Zavala, Madrid, Dirección General de la Mujer, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 1996, vol. 3, pp. 161-176.

—, *Baeza de Machado*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.

Sánchez Barbudo, Antonio, «El pensamiento de “Abel Martín” y “Juan de Mairena” y su relación con la poesía de Antonio Machado», *En torno a Antonio Machado*, coord. de Francisca López, Madrid, Ediciones Júcar, 1989, pp. 253-283.



Noticia de los autores

IGNACIO ECHEVARRÍA (Barcelona, 1960)

Licenciado en Filología Hispánica, trabajó como editor para Círculo de Lectores y posteriormente, desde 1990, como crítico literario, articulista, ensayista y divulgador. Sus 15 años en «Babelia», suplemento literario de *El País*, han quedado recogidos en los volúmenes *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española* (2005) y *Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana* (2006). Autor del ensayo *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia* (2002), ha publicado antologías de Rafael Sánchez Ferlosio (*Carácter y destino. Ensayos y artículos escogidos*, 2011) y Juan Benet (*Ensayos de incertidumbre*, 2011), y editado el primer volumen de los ensayos completos de Sánchez Ferlosio: *Altos estudios eclesiásticos* (2015). Colabora regularmente como crítico en *El Mercurio* de Santiago de Chile y en «El Cultural» de *EL Mundo*.

CONCHA GARCÍA (La Rambla, Córdoba, 1954)

Licenciada en Filología Hispánica, poeta, narradora y profesora invitada en diversas escuelas y universidades, reside desde pequeña en Barcelona, donde es miembro fundadora del Aula de Poesía de Barcelona y la Asociación Mujeres y Letras, así como codirectora de la revista *Ficciones*. Autora de varias antologías de poesía española, argentina o catalana, entre sus más de una docena de poemarios destacan títulos como *Por mí no arderán los quicios ni se quemarán las teas* (1986, Premio de Poesía Aula Negra), *Ayer y calles* (1995, Premio Gil de Biedma), *Cuántas llaves* (1998), *Acontecimiento*

(2008, finalista del Premio Ausias March de la Crítica) o *Las proximidades* (2016). Entre sus obras en prosa, títulos como *Mi amor.doc* (2001), el ensayo *Asomos de luz* (2013) o el diario *Los antiguos domicilios* (2015).

JOSÉ CARLOS ROSALES (Granada, 1952)

Licenciado en Filología Románica y doctor en Filología Hispánica, ha sido profesor en Secundaria, cofundador de la Academia de Buenas Letras de Granada, fundador del Ateneo de Granada y la revista *El fingidor*, y redactor en revistas literarias como *La Fábrica del Sur*, *Poesía 70* u *Olvidos de Granada*, así como columnista y crítico en *El Ideal* y el *El País*. De su obra poética destacan los libros *El precio de los días* (1991), *El horizonte* (2003, Premio Ciudad de San Fernando), *Poemas a Milena* (2011, Premio Internacional Gerardo Diego) o *Y el aire de los mapas* (2014). Es autor del libro de relatos *Repertorio de fugas* (1987), y responsable de títulos como *Cien años de sonetos en español* (2000), *Libro de faros* (2008), *Memoria poética de la Alhambra* (2011) o *Y habré vivido. Poesía andaluza contemporánea* (2011). Colabora en revistas como *Archipiélago*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *El Maquinista de la Generación* o *Litoral*, y es columnista del periódico *Granada Hoy*.

ANTONIO ZOIDO (Monesterio, Badajoz, 1944)

Licenciado en Filosofía, miembro de la Fundación Machado y del Consejo Asesor de la Bienal de Flamenco de Sevilla, ha sido director de la Biblioteca de la Cultura Andaluza, de la Biblioteca Flamenca y editor de la Colección Educación Siglo XXI. Es autor, entre otros, de los libros *Ni Oriente ni Occidente. Viaje al centro de la cultura andaluza* (1998), *La Prisión General de los Gitanos y los orígenes de lo flamenco* (1999), *El dorado zumo de la pena. Venturas y desventuras de la copla andaluza* (2001), *Los pobres de Zeus. Cuentos y ensayos sobre emigrantes, inmigrantes e indígenas* (2003), *Versos laicos* (2004) o *La Ilustración contra los gitanos* (2010), y coautor de títulos como *De la canción de amor medieval a las soleares* (2004) y *Viaje a un Oriente europeo* (2011), entre otros. Colaborador de *El Legado Andalusi*, *El País* y *Diario de Sevilla* y la SER, es columnista diario en *El Correo de Andalucía*.

ELIACER CANSINO (Sevilla, 1954)

Licenciado en Filosofía, ha compaginado su cátedra en Secundaria con la creación literaria: novelas, poesía, ensayo y numerosa literatura infantil y juvenil. En el ámbito infantil, ha publicado entre otros títulos como *El Maravilloso Sr. Plot* (1987), *Los ojos de Ícaro* (1991), *El Lápiz que encontró su nombre* (2005) o *Rostro de piedra* (2010). Además es autor de libros como *Retratos de opositores* (1991, poesía, Premio Ricardo Molina), *Tras los ojos de la garza* (1992, Premio Emilio Hurtado de cuentos), *Un viajante, una ciudad* (1995), *El Misterio Velázquez* (1998, Premio Lazarillo de Autores), *Yo, Robinson Sánchez, habiendo naufragado* (1999, Premio Internacional Infanta Elena), *El Paraguas poético* (2004), *Una Habitación en Babel* (2009, Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil y Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil), *Ok, señor Foster* (2009, Premio de Literatura Juvenil Alandar) o *El árbol de la lectura. Cinco cuentos sobre Velázquez* (2010).

CAMEN CAMACHO (Alcaudete, Jaén, 1976)

Residente en Sevilla, ha publicado los libros de poemas *Campo de fuerza* (2012), *La mujer del tiempo* (2011), *777* (2007) y *Arrojada* (2007); los de aforismos *Zoma Franca* (2016) y *Minimás* (2008 y 2009, 3ª edición prevista para 2017); el de microrrelatos *Vuelo doméstico* (2014), y el cuaderno de cantares *Letra Pequeña* (2014). *Las versiones de Eva* (2014) es el título de la antología personal de su poesía. Es columnista en *Diario de Sevilla* y del consejo de la revista de poesía *Nayagua*. Cuenta con premios como el Premio Iberoamericano Fernando Quiñones de Poesía 2011, el premio La Voz + Joven, el Premio Poetry Slam de la LILEC y el 2º Premio de Poesía Pilar Paz Pasamar. Ha escrito, creado y llevado a escena varios espectáculos de Poesía Escénica y *Spoken Word*, y en 2015 adaptó *La Iliada* para el Teatro Central. Forma parte de la compañía flamenca ‘La Bella Aorta’, y comparte andares y andanzas con el resto de miembros del colectivo de expresión y agitación cultural ‘La palabra itinerante’.

FANNY RUBIO (Linares, Jaén, 1949)

Catedrática de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid, durante años dirigió los cursos de Humanidades de la misma en El Escorial, y ha sido conferenciante en numerosas universidades nacionales e internacionales. Profesionalmente ha publicado numerosos artículos en prensa y colaborado en televisión. Dirigió el Instituto Cervantes de Roma de 2006 a 2008, y en 2009 recibió la Encomienda de Isabel La Católica por su labor al servicio de la cooperación con la Comunidad Internacional. En el campo de la creación literaria, ha escrito entre otras novelas *El Dios dormido* (1998), *Fuegos de invierno bajo los puentes de Madrid* (2006) y la trilogía compuesta por *La sal del chocolate* (1992), *La casa del balcón* (1995) y *El hijo del aire* (2001). Ha cultivado también la poesía: *Reverso* (1988), *Dresde* (1990) o *Urbes* (1991)..., y publicado obras de ensayo como, entre otras, *El Quijote en clave de mujer/es* (2005) y *Baeza de Machado* (2008).

ENRIQUE BALTANÁS (Alcalá de Guadaira, Sevilla. 1952)

Licenciado en Filología Hispánica, es autor de los libros de poemas *Ex libris* (1994), *El círculo del tiempo* (1995), *Las señales del fuego* (1997), *Papel de música* (1998, Premio Luis Cernuda), *El argumento inacabado* (2005), *Trece elegías y ninguna muerte* (2010) y *Las propiedades del aire* (2015, Premio Unicaja de Poesía). En prosa, además de *Viaje al Guadaira* (2000), de la novela *A punto de dejarlo* (2012, Premio Tiflos), el libro de aforismos *Minoría absoluta* (2010) y el de artículos *Las olas muertas* (2011), como ensayista y crítico literario ha publicado, entre otros, los libros *Las columnas de Hércules. Realidad o invención de Andalucía*, *Los Machado*, *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX* o *La obra común de los hermanos Machado*. Ha traducido, además, a Goethe, Chesterton, Sbarbaro y Cardarelli.

ÁLVARO RUIZ DE LA PEÑA (Oviedo, 1945)

Doctor en Filología Románica, profesor titular de Literatura Española de la Universidad de Oviedo y director del Instituto Feijoo de Estu-

dios del Siglo XVIII. Entre sus libros, *Pérez de Ayala: apunte biográfico y textos* (1980), *Introducción a la literatura asturiana* (1981), *Demarrages* (1990) o *Cuchillo, tijera, ojo de buey* (1994), y como coautor *Periodismo e ilustración en Manuel Rubín de Celis* (1983) o *Las novelas de Gijón* (2007). Además, es responsable en solitario o colectivamente de la edición de títulos como *Páginas de viva voz: leer y escribir hoy* (1995), *Leopoldo Alas: un clásico contemporáneo (1901-2001)* (2001) o *Jovellanos, el valor de la razón (1811-2011)* (2011). Columnista durante años en *La Nueva España*, de su atención a la literatura española más contemporánea -poesía, sobre todo- dan buena cuenta sus numerosos capítulos y artículos en obras colectivas y revistas especializadas.

SALVADOR COMPÁN (Úbeda, Jaén, 1949)

Licenciado en Filología Románica y residente en Sevilla, ha sido profesor de Lengua y Literatura en Secundaria. Mercedor de varios premios de novela y narrativa breve, ha publicado las novelas *El Guadalquivir no llega hasta el mar* (1990, Premio Ciudad de Jaén), *Madrugada: crónica de espejos* (1995, Premio Gabriel y Galán), *Un trozo de Jardín* (1999, Premio Ciudad de Badajoz y Premio Andalucía de la Crítica), *Cuaderno de viaje* (2000, finalista del Premio Planeta), *Tras la mirada* (2003) y más recientemente *Palabras insensatas que tú comprenderás* (2012). Colaborador habitual en radio, periódicos y diversas publicaciones literarias, es autor, además, del ensayo *Jaén, la frontera insomne* (2007) y del libro de relatos *Cuidate de los poemas de amor* (2007).

MERCEDES COMELLAS (Pamplona, 1965)

Doctora en Filología Hispánica, en la actualidad es Profesora Titular en el Dpto. de Filología Española (Literatura Española) de la Universidad de Sevilla, ejerciendo la docencia y desarrollando su investigación en temas como los romanticismos español y europeos, el realismo español de Fernán Caballero a Galdós, o el modernismo y las vanguardias. Es autora de los libros *El Humanista (en torno al «Discurso de las letras humanas» de Baltasar de Céspedes)* (1995) y *Obras Escogidas. Edición*

crítica y anotada de Fernán Caballero (2010), y coautora de *La piel moteada* (2011) y *Narratividad creativa y resiliencia en personas en exclusión socio-cultural* (2013). Entre sus numerosos capítulos y artículos en obras colectivas y revistas especializadas, destacan los dedicados a Espronceda, Bécquer, Goethe, Hoyos y Vinent, la marginalidad o la comunicación y la literatura, etc.

JOSÉ LUNA BORGE (Sahagún, León, 1952)

Poeta, crítico y diarista residente en Sevilla, ha sido director de la segunda etapa del suplemento cultural “La mirada” de *El Correo de Andalucía* y de *El Mirador de los Vientos: Revista de Literatura y Arte*. Es autor de los libros de poemas *Las buenas costumbres* (1989), *Desconocidos* (1997), *Poemas y notas* (1999), *Los días inciertos* (2003), *Canto rodado* (2011, XI Premio de Poesía Dionisia García) y *Reloj de melancólicos* (2016), y como ensayista, crítico y antólogo ha editado *Generación poética del 70* (1991), *La obra literaria de Víctor Botas* (1995) y *Alzar el vuelo: Antología de la joven poesía sevillana* (2006), así como la recopilación de críticas *Bazar de lecturas* (1999). Ha publicado también cuatro entregas de su diario, titulado genéricamente *Veleta de la curiosidad: Pasos en la niebla* (2001), *Pasos en la nieve* (2002), *Pasos en el agua* (2004) y *Pasos en la arena* (2012).

FRANCISCO J. ESCOBAR (Sevilla, 1974)

Profesor Titular de la Universidad de Sevilla en los Departamentos de Literatura Española e Hispanoamericana y de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, es autor de los libros *El Mito de Psique y Cupido en la Poesía Española del Siglo XVI: Cetina, Mal Lara y Herrera* (2002), *Córdoba en el mundo clásico* (2005), responsable de la edición de los libros de Juan de Mal Lara *La Psyche*, *Hércules animoso* y *Poesía dispersa (vernáculos y latina)* (2015), y coautor del volumen *Palimpsesto, Morente in Memoriam* (2013). Así mismo, ha codirigido o participado en ediciones de títulos como *La Galatea* de Cervantes (2014), *Fuentes y analogías simbólicas para una “Poética del Ser” en María Zambrano y Chantal Maillard* (2012),.

Índice de ilustraciones

pág. 4. Fotografiado por Alfonso, h. 1927.

pág. 10. En el Café de las Salesas en 1933. Foto de Alfonso.

pág. 36. Cubierta de la primera edición de *Campos de Castilla*, 1912.

pág. 54. Cubierta de la primera edición de *Juan de Mairena*, 1936.

pág. 74. Cubierta de la edición de 1919 de *Soledades, galerías y otros poemas*.

pág. 118. Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Ángel González, José Ángel Valente; Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, Carlos Barral y José Manuel Caballero Bonald. Collioure, 1959, XX aniversario de la muerte de Machado.

pág. 167. Junto a su hermano Manuel. Foto de Alfonso.

pág. 176. Foto de Alfonso.



[actas] IV Aula Juan de Mairena.

Palabra, memoria y pensamiento en Antonio Machado.

Se terminó de imprimir en la ciudad de Sevilla el día 20 de marzo de 2017,
en los talleres de Gráficas La Paz y bajo el cuidado
de milhojas. servicios editoriales.

El «Aula Juan de Mairena» es una iniciativa de la Red de Ciudades Machadianas (Sevilla, Soria, Baeza, Segovia, Rocafort y Collioure), que se celebra anualmente a través de alguno de los municipios miembros con el objetivo de ahondar en el carácter más filosófico y social, cultural y educativo de Antonio Machado, sin olvidar la esencialidad poética y literaria en general de su figura y obra. Como parte de su presidencia de turno de la Red para el año 2016, la ciudad de Sevilla fue la encargada de organizar y desarrollar la IV edición de estas jornadas, titulada *Palabra, memoria y pensamiento en Antonio Machado* como marco general de reflexión, aproximación y debate en torno al gran poeta sevillano.