EL ANTIDOGMATISMO DE ANTONIO MACHADO

Armando López Castro
Universidad de León

A nadie se le oculta que el antidogmatismo es una de las claves del pensamiento de Antonio Machado. Y al ser una actitud humana, es también poética, ya que la esencia de la poesía es la expresión del ser en el tiempo. El objeto de este ensayo es buscar la relación entre esta actitud escéptica y los poemas que Machado escribe. Lo cierto es que esta duda no es filosófica, sino poética. Y así dice Mairena a sus alumnos: "Pero yo no os aconsejo la duda a la manera de los filósofos, ni siquiera de los escépticos propiamente dichos, sino la duda poética, que es duda humana, de hombre solitario y descaminado, entre caminos. Entre caminos que no conducen a ninguna parte"[1].

Duda "de hombre *solitario y descaminado*". Y *Soledades* (1903) fue su primer libro. Se percibe en él una asimilación del lenguaje modernista, pero lo que más llama la atención es cómo ese marco modernista va siendo progresivamente interiorizado. La soledad se constituye aquí como espacio de creación poética y desde él dialoga el poeta con "la fuente", con "la virgen esquiva y compañera", con "el alba de la primavera", con "la noche", con "la tarde de la primavera", símbolos que descubren estados anímicos. Estos poemas, llenos de interrogaciones, de dudas, revelan el misterio de la vida asediada por la muerte. Todo el lenguaje está habitado por esta dialéctica de la soledad en que vida y muerte se confunden[2].

Ese carácter dialéctico de la soledad pone a prueba la realidad entera. ¿Dónde hallaremos esa conciencia del instante creador con mayor seguridad que en el sueño? Dentro del sueño ya el instante es soledad, según oímos en el segundo poema *Del camino*.

Sobre la tierra amarga
caminos tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas,
parques en flor y en sombra y en silencio;
criptas hondas, escalas sobre estrellas;
retablos de esperanzas y recuerdos.
Figurillas que pasan y sonríen.
—juguetes melancólicos de viejo—
imágenes sombrías

10 a la vuelta florida del sendero,
y quimeras rosadas
que hacen camino... lejos...

En el sueño se da siempre un doble movimiento de fuga y compensación. Huimos de la prosaica realidad para hallar otra más verdadera que la compense a fondo. El sueño se presenta así como el lugar mágico donde conviven los opuestos: la nostalgia de lo vivido ("juguetes *melancólicos* de viejo") y la esperanza de lo imaginado ("quimeras *rosadas* / que hacen camino... lejos..."). A través del sueño percibimos ese doble movimiento de muerte y resurrección (el color rosa es el color de la primavera), con lo que el sueño revela el deseo de renovar lo anteriormente vivido, cumple una función poética, ya que la función principal de la poesía es la de transformarnos. El sueño reanima la palabra, la palabra perdida del origen. "El alma en sueños" es equivalente de la máxima libertad creadora y el mismo Machado repetirá una y otra vez que la poesía es siempre emanación de lo más profundo. En efecto, si el lenguaje poético sólo tiene lugar en la soledad del soñador, nada tiene derecho a limitarlo. En una palabra, ya no es discurso ni comunicación de un sentido, sino manifestación de la interioridad más profunda. Sin duda es por esta razón por la que este "poema-síntesis" apenas se modifica en 1907, con la única variación de "imágenes sombrías" por "imágenes *amigas*". El simple cambio de adjetivo conlleva la sustitución de la actitud nostálgica por la poética, por una compartida transparencia interior. Así pues, fue esta experiencia de la interioridad la que reapareció intensificada en *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907), libro de recuento y apertura. Interesa ver que lo descriptivo se abandona en beneficio de lo íntimo, de ahí que los poemas *Del camino* pasen sin cambios al nuevo libro[3].

En las "*secretas* galerías" aprendió Machado a mirar hacia afuera desde dentro, a ver la vida "con voz propia".

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.

(LXI)

La indagación del misterio es, hoy como ayer, el objeto de la poesía. Al contemplar dentro de sí lo lejano, lo desconocido, el poeta lo ve "en *turbio y mago* sol envuelto", es decir, lo ve como una transformación poética, según revela la adjetivación. Es la palabra poética, formada en lo hondo, la que transforma la realidad. Lo íntimo descubre lo absoluto. ¿Acaso no podría definirse este segundo libro por su exigencia de interiorizar el mundo? En una evolución verdaderamente creadora, el poeta vuelve desde sí mismo (*Galerías*) hacia el pasado para recoger lo esencial (*Soledades*) y fundar un mundo nuevo (*Otros poemas*). Un otro que es el mismo. Y es el lenguaje el que profundizando en sí mismo queda libre para un recomienzo. ¿Hay ejemplo más claro de esa transformación de lo profundamente viejo en radicalmente nuevo que la "galería" LXXVIII?

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hálitos 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?

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?

"El mundo mago" y "el mundo tuyo" son complementarios. Debe estar claro que conceptos como los de viejo y nuevo sólo tienen sentido el uno con relación al otro, ya que el complementarismo es, esencialmente, una relación entre dos términos. Siendo así, es evidente que "la *vieja* vida" (nótese la idea de continuidad del adjetivo antepuesto) no muere, sino que se transforma "en orden *tuyo y nuevo*", en creación personal. De ahí que sea la interrogación retórica, donde la respuesta ya está incluida en la pregunta, la que centra todo el poema y la que en los versos finales nos habla de la destrucción creadora con los símbolos del "polvo y el viento". La palabra poética es así el espacio en el que lo vivido, todo lo que conforma el mundo del recuerdo, pasa a un nuevo modo de existir. Y es que la palabra del poeta no trabaja en vano, sino que transforma la realidad ordenando el caos en cosmos[4].

La dialéctica de la soledad, ruptura con un mundo e intento por crear otro, se manifiesta con claridad en la experiencia poética. Por virtud de la soledad, que revela el tiempo original, la palabra carece de representación, es todo y es nada. De esto resulta que la soledad es lo que constituye el verdadero espacio poético. La soledad de Machado es una forma de solidaridad y transparencia con la realidad en su plenitud. Sin duda es esa voz delgada y honda la que Cernuda ha incorporado en lo sustancial al afirmar que "en *Soledades*" está lo mejor del poeta. Es en la soledad donde reside el principio de la atracción. Para ser lo otro, el hombre tiene que verse antes a sí mismo, despojarse de todo aquello que encubre su ser. Como si, en esta desposesión, que es lugar de toda poesía, el olvido dibujase finalmente la verdad. Es a este lenguaje libre de sus propios límites al que conduce "Retrato", el poema que abre *Campos de Castilla* (1912).

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido
—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,
mas recibí la flecha que me asignó Cupido,
y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario.

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard:
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Converso con el hombre que siempre va conmigo
—quien habla solo espera hablar a Dios un día—;
mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.

Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.
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.

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo, ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

(XCVII)

Se trata de un retrato y, por ese mismo motivo, dirige nuestra atención hacia el problema de la conciencia poética. Las estrofas cuatro, cinco y seis sintetizan la estética del poeta y actúan como núcleo de la composición. En el prólogo a "Páginas escogidas" (1917), Machado nos advierte: "Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes". Palabras importantes, pues se repiten ahora casi de forma idéntica.

A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.

"Los ecos *inertes*" es, precisamente, lo que niega Machado. Si hubiera que definir en pocas palabras la evolución de su pensamiento poético, tal vez el esfuerzo por separar "las voces de los ecos" sería la afirmación más aproximada. Su palabra profunda y grave trasluce lo humano. No es extraño, pues, que la distinción establecida por Göethe entre lo "clásico" y lo "romántico" sea aquí absolutamente inválida. Significativamente, el desconocimiento ("*No sé*") revela la indisociabilidad de ambos términos. Lo verdaderamente duradero no son las etiquetas, sino la creación del ser por la palabra. La poesía es el descubrimiento del hombre y, como tal, debe ser humana ("*viril*") y no artificial. Esa es la estética de Machado: renunciar a lo artificioso, a todo aquello que recubre lo esencial humano[5].

Una voz más viril, más personal y humana va a penetrar la realidad. El propio espíritu del poeta se proyecta sobre el paisaje, los hombres y la historia. El paisaje aparece transmutado en visión del alma en poemas tan significativos como "A orillas del Duero", "Orillas del Duero", "Campos de Soria" y "Recuerdos". El hombre de Castilla simboliza la condición humana en las composiciones "Por tierras de España" y "El Dios ibero". De hecho, en el poema "Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido", el vacío que envuelve la conducta del personaje manifiesta el esencial disimulo del hombre. Ocurre entonces que esa voz no es la de un hombre determinado, sino una voz impersonal, que nombra lo anónimo, lo que la Historia ha dejado sin nombrar. Esa voz de la intrahistoria al modo de Unamuno, sustancia misma de la tradición, es la voz del pueblo. A esa voz humilde y antigua vuelve Machado en "La tierra de Alvargonzález", drama familiar de las tierras altas de Castilla, de la tierra de España, según canta la copla acusadora en un clima de poética ensoñación[6].

Campos de Castilla es tal vez la manifestación más transparente del hondo cauce popular. No es aquí la voz cosa individual, sino que viene del fondo mismo de nuestra historia y va cantando con sencillez de agua la vedad de la vida. Pues que toda palabra auténtica, según dice Vallejo, "viene del pueblo y va hacia él". Si algo distingue a la voz poética de Antonio Machado es dar nombre al destino de un pueblo entero[7].

¿Dónde se engendra esa voz poética que viene de tan lejos? En la honda raíz del amor, núcleo de la poesía de Machado. El amor, al convertir la muerte en vida, transforma la realidad. Y si el lector sufre una transformación con el poema verdadero, esto es lo que ocurre con la composición "A José María Palacio", sin duda una de las mejores del libro

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
Aún las acacias estarán desnudas

y nevados los montes de las sierras.
¡Oh mole del Moncayo blanca y rosa,
allá en el cielo de Aragón, tan bella!
¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.
Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

¿Es la melancolía la madre de la poesía? Dice Gottfried Benn: "Melancolía: que a la poesía conduce". Nos hallamos aquí ante una melancolía esencial, nostalgia por un ser que falta de modo irremediable, nostalgia respecto a lo imposible. Por eso, la palabra afronta sin debilidad la muerte de Leonor y dice la verdad, puesto que es a través de la muerte como nace el canto que no morirá nunca. El poema está consagrado a esa voz que, en la muerte asociada a la primavera, va en busca del amor ausente ("*sube* al alto Espino") y pone de manifiesto la imposibilidad de una respuesta. La distancia, con su nítida perspectiva, intenta más honda precisión en el recuerdo. El poeta quiere iluminar la experiencia de la memoria, del amor compartido, y así la palabra se le presenta como un intento de hilar el hilo de la memoria, de escapar de la muerte. Este diálogo con lo imposible, con la última realidad, es, en definitiva, la palabra poética[8].

En la obra de Machado hay una evolución natural y progresiva desde una poesía sentimental hacia una poesía más meditativa. ¿Significa ésto infidelidad del poeta a su soledad originaria? De ningún modo: la filosofía procura siempre, con su querer ser, iluminar el fondo de la realidad. Y lo cierto es que, a partir de 1912, tras la inmersión de Machado en la filosofía de Bergson y de Kant, el aporte del pensamiento filosófico, lejos de trastocar la expresión poética, viene a enriquecerla. Y así, en *Nuevas canciones* (1924), el pensamiento poético se engarza con el filosófico hasta concertarse en una sola forma expresiva. Lo primero que se descubre, tras su lectura, es un clarividente y concentrado pensamiento en que el pueblo dice su sentir, las sentencias de *Juan de Mairena* (1936). Es difícil entender las "sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo" sin la latencia

viva y operante de las coplas populares. En realidad, muchas de estas canciones son aforismos en verso, que logran una mayor sugerencia gracias a la concentración poética. Dentro de un conjunto bastante heterogéneo, lo mejor está en los *Proverbios y cantares*. Estas canciones, llenas de agudeza y profundidad, cuyas semillas habían sido sembradas por Juan Ramón Jiménez, recogen la realidad en su plenitud. Tal es la función de la palabra poética: decir desde sí misma la totalidad. Por eso, la más breve y famosa de estas canciones

Hoy es siempre todavía.
(VIII)

da a entender que, en poesía, ya el instante es eternidad. Para Machado, la conciencia poética es la conciencia del instante. Y el instante es *causa sui*, actúa sobre sí mismo, por lo que la unidad de experiencia en que la poesía consiste sólo puede darse en la síntesis realizada por el instante[9].

A partir de los estudios filosóficos, que Machado realizó en Madrid entre 1912 y 1917, su poesía experimentó una profunda transformación. En general, las relaciones entre filosofía y poesía han sido difíciles, aunque basante persistentes. A veces la poesía influye en el filósofo y los conceptos se le vuelven imágenes. Otras, la filosofía influye en los poetas y la palabra se hace pensamiento para captar la realidad. Es lo que vemos en las poéticas complementarias de Abel Martín y Juan de Mairena. A partir de *Nuevas canciones* se da un mayor equilibrio entre palabra y pensamiento. Lo que aparece en la reflexión filosófica estaba ya en su poesía y sólo porque la incorporación del pensar filosófico se produce en el mismo sentido de la evolución poética, Machado ha podido traspasarlo eficazmente a su poetizar. En sus años de madurez, la filosofía, hija de la poesía, pide a ésta que se justifique, que revele su ser, su unidad originaria. Unidad que se muestra como necesidad creadora, como identidad del poeta con su creación. ¿No son "los apócrifos" personajes fruto de la imaginación? ¿No busca "lo apócrifo" inventar una realidad poética nueva? Lo apócrifo, lo poético. Lo real se trasforma, a través de la poesía, en aquello que finge ser real, en *otra* realidad. Los conocidos versos de Fernando Pessoa, otro gran creador de apócrifos, lo expresan admirablemente.

O poeta é un fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

Para el poeta, el dolor imaginado es más real que el dolor sentido. Gracias a la creación poética, lo que pudo ser simple reflexión filosófica reviste otra forma y, en consecuencia, una realidad distinta. No resulta sorprendente que, para el antirrealista Machado, el "pensamiento por apócrifos" sea también un pensamiento poético, pues la función principal de la poesía es la de transformarnos. Y esta metamorfosis, fruto de la incomprensión, es la sustancia misma de "lo apócrifo"[10].

Poesía y filosofía convergen en la iluminación de la realidad, tal vez porque detrás de ellas está la unidad de la experiencia religiosa. Y resulta esta unión más

significativa en el *Cancionero Apócrifo*, porque tanto la metafísica de Abel Martín como la de Juan de Mairena *coexisten* en una misma experiencia unitaria: muestran *lo otro de lo mismo*. La metafísica es también poesía, ambas muestran la posibilidad de lo no existente. ¿Qué es esta no existencia? Ante todo el amor, anuncio de una ausencia. Hacer de tal ausencia la proximidad es hacer del amor un diálogo imposible. El amor, lo mismo que la poesía, aspira a lo otro, a lo imposible. En efecto, Guiomar y Abel Martín se complementan, pues ambos son esencialmente apócrifos. Ese amor soñado, irreal, ilustra la filosofía de Abel Martín sobre el amor como fracaso del ser[11].

En la metafísica de Abel Martín lo erótico y lo poético se superponen. Los amantes, lejos de fundirse, se oponen entre sí. La amada (poesía) es para el amante (poeta) siempre *lo otro*, lo inalcanzable. Esta búsqueda de la imposible unión es lo que revela el soneto "Rosa de fuego".

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos,

pasead vuestra mutua primavera,
y aun bebed sin temor la dulce leche
que os brinda hoy la lúbrica pantera,
antes que, torva, en el camino aceche.

Caminad, cuando el eje del planeta
se vence hacia el solsticio de verano,
verde el almendro y mustia la violeta,

cerca la sed y el hontanar cercano,
hacia la tarde del amor, completa,
con la rosa de fuego en vuestra mano.

Lo que el poeta quiere expresar, con la identificación entre los amantes y la primavera, es el ciclo de la renovación periódica, pues la muerte va seguida del renacimiento. Por eso, se entiende que el simbolismo del color violeta se una al del color verde. Amor integral, amor como perpetuo recomienzo[12].

¿Por qué el amor como núcleo de la metafísica de Abel Martín? Para Machado significa la experiencia con el Otro, esa alteridad que aparece en los *Proverbios y cantares*

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.
(XXXVI)

y que toma forma en la teoría de *la esencial heterogeneidad del ser*. Toda poesía tiene su origen en la metafísica. Sin verdadera metafísica no puede haber poesía.

En el caso concreto de Abel Martín, la poesía deriva de la metafísica, que no es más que el desarrollo de la existencia concreta del hombre. Considerar el ser de uno mismo como reconocimiento del otro constituye la clave de la metafísica de Martín. Por eso, ha encontrado la trascendencia en el amor: "El Eros martiniano sólo se inquieta por la contemplación del cuerpo femenino, y a causa precisamente de aquella diferencia irreductible que en él advierte. No es tampoco para Abel Martín la belleza el gran incentivo del amor, sino *la sed metafísica de lo esencialmente otro*". En el pasaje del Mismo al Otro convertimos filosofía en poesía. ¿Qué tienen en común eros y poesía? En particular, el situarse fuera de la vida ordinaria, "en parte donde nadie parecía". Justamente en los confines, en las zonas limítrofes, en las fronteras donde se establece contacto con el Otro tiene lugar la aventura creadora de Machado. La palabra poética, o las fronteras del Otro. ¿Sería acaso el espejo, entre todos los símbolos, el espacio sagrado que permite el paso del uno hacia el otro de sí? En virtud de la analogía palabra-espejo, se produce la revelación del otro en la imagen de sí y la unidad no se rompe. Los primeros versos que Abel Martín compuso y de los que sacó "toda su metafísica".

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.

traslucen una visión poética. Martín ve en el espejo el otro de sí mismo que sus propios ojos no pueden ver. En la mediación del espejo, el yo y el otro se unifican y se comprenden. La unidad se genera aquí por el no ver, por la ausencia, por la Nada que sostiene el Todo. Filosofía negativa, que dice menos difícilmente lo que *no* es que lo que es. El significado del soneto "Al gran cero" es, quizá, éste: Dios no es diferente de la Nada y la Nada no es diferente de Dios. La Nada, el gran regalo de Dios al hombre, es lo que nos permite ver la totalidad. La sombra, forma poética de la Nada, alumbra desde sí misma el infinito de lo posible. No puede haber un algo sin nada, un "es" sin un "no es" (según dice Parménides, el creador de la metafísica del Ser), y así la filosofía viene a dar en la poesía, experiencia de la totalidad. Por eso, Abel Martín y Juan de Mairena son inseparables. En realidad, el discípulo empieza donde el maestro termina.

Toda poesía lleva implícito un pensar: "Todo poeta —dice Juan de Mairena— 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. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que compone versos". Las razones de amor de Abel Martín son, en la metafísica de Juan de Mairena, los pensamientos de un poeta. Y el personaje apócrifo dice lo que el poeta piensa: que la poesía es experiencia individual, cosa de conciencia. Y la expresión individual, que el artificio de Meneses no registra, es "palabra en el tiempo". Es entonces el instante, el tiempo propio, elemento esencial del alma y a él se dirige el poeta como compañero fiel

¡Oh Tiempo, oh Todavía
preñado de inminencias!
Tú me acompañas en la senda fría,
tejedor de esperanzas e impaciencias.

Lo importante en poesía es la intuición del instante. Y todavía es siempre, es cada instante. En el instante siente el poeta la unidad de los contrarios, que la vida acompañada de la muerte pasa a un nuevo modo de existir. De ahí que lo poético, atravesado por lo instantáneo, lo intemporal, se engendre en el alejamiento de lo real que da paso a la inminencia. El objeto de la palabra poética es nombrar lo inminente.

En las *Ultimas lamentaciones* y la *Muerte de Abel Martín* la metafísica está incorporada sustancialmente a la poesía. La poesía se hace aquí metafísica del instante, el instante andrógino de la unidad primordial. Nunca el instante poético fue más completo que en los poemas del *Cancionero Apócrifo*, donde el amor se asocia con la poesía en la inmensidad de la Nada. Perdiéndose en la filosofía, el poeta intenta decir lo Otro, lo imposible. El ciclo Abel Martín-Juan de Mairena plantea uno de los problemas más importantes de nuestra época, la relación del amor y de la poesía. El amor es un cuerpo sobre el que se construye la palabra poética, que es siempre una palabra erótica.

En ese límite entre vida y muerte vive el escéptico Juan de Mairena. Se refugia en la nada de su maestro Abel Martín, que es la muerte sentida interiormente, y a partir de la cual ve fraternalmente la vida. Porque el negar hasta quedarse solo, el no darse a ver demasiado, es la mejor forma de amor fraternal. Juan de Mairena sale de la filosofía de Abel Martín, pero en su metafísica el amor y la muerte están vinculados. El amor es un aprendizaje para la muerte. Por eso, se presenta aquí bajo el signo de la ofrenda, del sacrificio. Amor humano, cordial, fraterno, como el del Cristo, "un hombre que se hizo Dios para expirar en la cruz el gran pecado de la Divinidad". Y tal vez la muerte del Cristo haya sido una amorosa destrucción del yo, para que *lo otro*, la divinidad, pueda manifestarse. Muerte por amor. Es lo que está siempre en el fondo de *Juan de Mairena*, "un libro con sabor de muerte", según dijo de él Rafael Dieste. El personaje apócrifo adquiere toda su dimensión en el instante, que subraya el deseo de vivir entre la vida y la muerte. Mairena vive también, como Machado, con la muerte en los ojos. De ahí que se refugie en la ironía, la ambigüedad y el diálogo para dar el salto de lo individual a lo colectivo. El lenguaje es medio de trascendencia o de otredad. El diálogo "a la manera socrática" es la forma que mejor refleja la experiencia del Yo con el Otro: "Quien dialoga, ciertamente, afirma a su vecino, al otro yo". El diálogo resuelve las contradicciones y permite la unidad, "la comunión cordial", por eso Mairena no cesa de dialogar con sus alumnos, siempre en busca de la verdad, de la fraternidad. Testimonio de este amor fraternal, basado en la experiencia de que todos somos uno, son el libro en prosa *La guerra* (1937) y las *Poesías de guerra* (1936-1938). La guerra estimula el sacrificio, que es la más alta experiencia amorosa. Para estos milicianos que se sacrifican, que aceptan la muerte para no traicionar sus convicciones, la palabra del poeta se convierte en expresión de solidaridad. Voz impersonal la de Machado, que viene del pueblo y va directamente hacia él[13].

La poesía es lenguaje y el lenguaje es algo propio, irrenunciable. El lenguaje de Machado, al contacto del pensamiento, se hizo más profundo y universal. Lejos de inhibir su vena lírica, acabó por hacerla más auténtica y verdadera. La guerra civil española significó para Machado un diálogo vivo con el pueblo. Su voz viene a ser así mediadora entre la vida y el pensamiento, al tiempo que revela un trágico intercambio: el pueblo sustenta a la palabra y la palabra le da voz al pueblo. Este

acento universal halla su mejor forma en la famosa elegía *El crimen fue en Granada*, que lleva la marca de Caín; en el soneto V, donde el hachazo de la guerra rompe el diálogo entre el poeta y Guiomar; y en el soneto *A Líster*, que deja ver un profundo amor a España. Poemas de plena madurez, de amor fraterno, escritos en los umbrales de la muerte. La muerte o el exilio: "...cuando pienso en un posible destierro, en otra tierra que no sea esta atormentada tierra de España, mi corazón se turba y conturba de pesadumbre. Tengo la certeza de que el *extranjero sería para mí la muerte...*[14]".

La poesía es una experiencia extrema. El poeta canta extramuros, canta en el desierto, en el exilio, "un canto de frontera", en la expresión de Antonio Machado. Su voz se sitúa en el umbral, zona sagrada. Tal vez por eso empieza en la soledad, lugar poético de encuentro, según oímos en el cuarto soneto de *Los sueños dialogados*.

¡Oh soledad, mi sola compañía,
oh musa del portento que el vocablo
diste a mi voz que nunca te pedía!
Responde a mi pregunta: ¿Con quién hablo?

Ausente de ruidosa mascarada,
divierto mi tristeza sin amigo,
contigo, dueña de la faz velada,
siempre velada al dialogar conmigo.

Hoy pienso: este que soy será quien sea;
no es ya mi grave enigma este semblante
que en el íntimo espejo se recrea

sino el misterio de tu voz amante.
Descúbreme tu rostro: que yo vea
fijos en mí tus ojos de diamante.

El yo que así monodialoga no pretende otra cosa que fundirse con "lo otro", en lo que ama, ser "el misterio de tu voz *amante*". Pues en el amor la soledad y el poeta se confunden en una sola realidad. Poesía solitaria, de honda raíz erótica.

La falta de totalidad es el problema básico del lenguaje. ¿Cómo no ver que la soledad, en donde los contrarios se reconcilian, es el centro desde el que todo se puede poseer? El yo y el otro se encuentran en la soledad, cifra o medida del mundo. Esta es, sin duda, la clave del pensamiento machadiano: la soledad responde a un estado de escritura desde el que es posible decir la experiencia vivida. Lugar poético de encuentro en el que no dejan de alternar la muerte y la vida, la sombra y la luz, el ensueño y la realidad. Todo el lenguaje de Machado está habitado por esta dialéctica de la soledad. El dualismo inherente a toda soledad se expresa en la poesía de Machado de varias maneras: la forma del diálogo en los poemas de *Soledades*, la paradoja de la presencia en la ausencia que atraviesa las *Canciones de Guiomar*, el recurso oblicuo del apócrifo en los *Cancioneros* de Abel Martín y Juan de Mairena. La unidad primordial, a la que la poesía tiende, exige que no

hayan oposiciones irreductibles; pues, aunque se mantiene constante la dualidad de contrarios, el complementarismo debe desaparecer en la unidad. En cierto sentido, la ironía reúne el "es evidente" de Abel Martín y el "sin embargo" de Juan de Mairena.

La poesía se mueve entre la soledad y la comunión. Machado ama la soledad ("¡Oh soledad, mi sola compañía") y de la soledad viene su palabra. Es la soledad quien habita sus poemas y éstos no son más que expresión del hombre y su soledad, de la angustia del hombre ante la muerte. No en vano *el mar, el olvido*, dos palabras esenciales del léxico de Machado, y el adjetivo *amargo*, tal vez el más repetido en su poesía, son fatal consecuencia de esa sorda lucha del poeta contra la muerte. No por nada Rubén Darío nos dejó en su retrato de Machado una imagen del solitario, "Misterioso y silencioso", y Juan Ramón Jiménez habló de Antonio Machado "el fatal", es decir, el dominado por la muerte.

Silencio y muerte que son el vivo testimonio de un hondo espíritu religioso. Y la soledad, el quedarse a solas, es creación humana y poética, una forma de superar la ceniza amarga de la duda, de transparencia y solidaridad. La soledad no es aquí una separación sino una superación de la separación, un intento de verlo todo en unidad. La soledad crea la comunicación.

La dialéctica de la soledad es consustancial con el poder transformador de la poesía. Si el poeta se sitúa en los confines, en las fronteras donde se establece contacto con el Otro, su lenguaje todavía no está cristalizado y resulta esencialmente ambiguo. Frente al discurso lógico, racional, forma literaria del dogmatismo y de la autoridad, el lenguaje poético abre un espacio neutro donde ninguna afirmación puede arraigarse. Es a esa zona incierta a la que conduce el lenguaje de Machado, lleno de equívocos y símbolos ambivalentes[15].

Es en la soledad donde el lenguaje se manifiesta libre de todos los condicionamientos. La soledad posee entonces el sentido de una transformación liberadora. La soledad creadora es una forma de restablecer el equilibrio entre apariencia y realidad. En tal sentido la poesía de Machado fue una continua lección antidogmática. Su palabra es antipreceptiva porque se forma en la soledad, en la ausencia de todo límite. Ha vivido Machado con la angustia de la muerte, por eso busca la soledad. Vivir en la soledad, en el límite de toda experiencia. Machado es siempre un poeta solitario, de las márgenes ("Brinda, poeta, *un canto de frontera*"). Y soledad implica a la vez oposición e interpenetración, unidad primordial, pues sólo un corazón solitario podría habitar el mundo. Creo que ver a Machado en el punto central de su soledad creadora ayuda a superar los falsos "apócrifos" creados.

NOTAS

1. Aunque Benjamín Jarnés habló del "pelmazo de Juan de Mairena" y Dionisio Ridruejo dijo en 1940 que Mairena era lo "malo" de Machado, es evidente que la prosa de *Juan de Mairena* entra de lleno en el uso radicalmente poético del lenguaje. Su estructura esencialmente fragmentaria, que va en contra de lo racional, de lo concluyente y dogmático, se empareja bien con la ironía del profesor apócrifo. Para Mairena, ironía y poesía apuntan a lo mismo: dar la vuelta al discurso racional.
   Cf. la cuidada edición de Antonio FERNANDEZ FERRER: *Juan de Mairena*: 2 vols.; Madrid: Cátedra, 1986, que sigue el texto de la primera edición (Madrid: Espasa-Calpe, 1936).
2. El sentimiento de renovación, de morir para vivir, se refleja en un lenguaje dialéctico, en el que los símbolos recurrentes y la adjetivación singularizadora apuntan claramente a una esfera humana. Véase el ensayo de Angel GONZALEZ: "Identidad de contrarios en la poesía de Machado"; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307, vol. I, pp. 544-558. No es posible entrar ahora en el análisis detenido de cada uno de los poemas. Cf. mi edición de *Soledades* (1903); Lugo: Editorial Celta, 1985.
3. Véase la modélica edición de Geoffrey RIBBANS; Madrid: Cátedra, 1983. Del mismo autor, el comentario de "Sobre la tierra amarga"; en *Niebla y soledad*; Madrid: Gredos, 1971, pp. 165-168.
4. Sobre este poema véase el ensayo de Francisco AYALA: "Un poema y la poesía de Antonio Machado"; en *La Torre*, núms. 45-46, San Juan de Puerto Rico, enero-junio, 1964. Incluido ahora en *Antonio Machado* (Edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips); Madrid: Taurus, 1973 (El Escritor y la Crítica), pp. 383-389.
5. Por encima de las resonancias biográficas, el poema "Retrato" constituye una declaración poética. La espada, en su doble aspecto creador y destructor, es un símbolo de la palabra.
   "Retrato", fechado por Heliodoro Carpintero en 1908 (Revista *Insula*, núms. 344-345, julio-agosto de 1975), figura en la primera edición de 1912, en la edición de las *Páginas escogidas* de 1917 y en la primera edición de las *Poesías completas*, del mismo año.
   Véase el ensayo de Jorge URRUTIA: "Bases comprensivas para un análisis del poema Retrato"; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, II, núms. 304-307, pp. 920-943.
6. La voz que canta en el romance es la voz paternal, ligada a la tierra, a la que siempre se vuelve. Sobre el complejo simbólico "sueño-agua-fuego", véase el análisis del romance que hace Bernard SESE en su estudio: *Antonio Machado (1875-1939)*; Madrid: Gredos, 1980, T.I., pp. 350-356.
7. Acaso habría que buscar el origen de esa voz sensible a lo popular en el grupo burgués-ilustrado del que derivó la Institución Libre de Enseñanza. Lejos de ser solamente una "mística liberal", la Institución aparece como un programa cultural, como una ética y una estética. No hay que olvidar que Mairena se había sentado en los bancos de Giner.
   Sobre la influencia que ejerció Giner en Machado, puede verse una aguda exposición de J. LOPEZ MORILLAS: "Antonio Machado: ética y poética"; en *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*; Barcelona: Ariel, 1972, pp. 265-269. En este sentido, son también importantes los estudios de M. TUÑON DE LARA: *Antonio Machado. Poeta del pueblo*; Barcelona: Nova Terra, 1967; y el más reciente, "Antonio Machado y la Institución Libre de Enseñanza"; en *Insula*, núms. 344-345, pp. 7 y 20.
8. "A José María Palacio", fechado en Baeza el 29 de marzo de 1913, confirma la nueva orientación poética de Machado. En efecto, la lectura *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913) y los poemas que Machado envió a Unamuno en este mismo año (cf. Aurora de ALBORNOZ: *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*; Madrid: Gredos, 1967, p. 37) indican que la unidad de pensamiento y poesía, la preocupación metafísica, se convirtió desde entonces en núcleo de su escritura.
   Para el análisis de este poema, véase el artículo de Ricardo SENABRE: "Amor y muerte en Antonio Machado"; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, T. II, núms. 304-307, Opus cit., pp. 944-971. Igualmente, el ensayo de Claudio GUILLEN: "Estilística del silencio (En torno a un poema de Antonio Machado)"; en *Revista Hispánica Moderna*, año XXIII, julio-octubre, 1957, núms. 3-4. Recogido ahora en *Antonio Machado*; Madrid: Taurus, 1973, pp. 445-490.
9. El mérito principal de *Nuevas canciones* es el de conceder al instante una realidad decisiva. Esta síntesis del instante, en la que tiene mucho que ver la vuelta de Machado a la filosofía, inaugura una nueva poética basada en la revelación. Porque estas canciones, que *renuevan* el contenido de

la experiencia o que hacen aparecer el significado *como nuevo*, vienen a ser ontológicamente el cumplimiento de la vida humana. A esta transmutación de la vida en palabra ha aludido P. CEREZO GALAN en su estudio *Palabra en el tiempo (Poesía y filosofía en Antonio Machado)*; Madrid: Gredos, 1975, p. 430.

10. En el fondo, se trata de lo mismo: lo apócrifo y lo poético constituyen una experiencia de lo posible. Es en las páginas de los *Complementarios*, nacidos a raíz de la muerte de Leonor, en donde hay que buscar el origen de los apócrifos. En este Diario de ideas y proyectos futuros está ya en germen el futuro *Cancionero Apócrifo*. Dice Machado: "Los poetas han hecho muchos poemas y publicado muchos libros de poesía; pero no han intentado hacer un libro de poetas". (Sigo la edición crítica de Domingo Ynduráin, *Los complementarios*; Madrid: Taurus, 1971, II, p. 130. Este proyecto lleva a otro de "Ensayistas del siglo XIX" (p. 131) y otro de "Filósofos españoles del siglo XIX" (p. 137). He aquí personajes que se parecen unos a otros, pero que sólo son personajes de ficción. Tales "apócrifos" absorben a su creador, lo asimilan y lo incorporan como personaje ficticio por medio de la ironía: "*Antonio Machado*. Nació en Sevilla en 1875. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de Soledades, Campos de Castilla, etc." (p. 134). La verdadera ironía es siempre universal. ¿Llegaremos, por vía de la ironía, a calar en la identidad entre lo que el personaje fue (Sevilla, Soria, Baeza, Segovia) y lo que pudo ser (Teruel, Huesca)?
Para la génesis y desarrollo de "los apócrifos" véase el trabajo de Giovanni CARAVAGGI: *Sulla genesi degli APOCRIFI di A. Machado. Studi e problemi di critica testuale*, núm. 10, Universidad de Pavia, abril, 1975. Y, sobre todo, el de Eustaquio BARJAU: *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*; Barcelona: Ariel, 1975.

11. J. M. VALVERDE subraya la necesidad de incluir las *Canciones a Guiomar* dentro del ciclo apócrifo: "Guiomar se le mostrará irreal e imposible cuando el poeta, por boca del apócrifo Abel Martín, haya expuesto la imposibilidad esencial del amor como *heterogeneidad del ser*, como impulso de lo Uno a lo Otro", en su Introducción a la edición de *Nuevas canciones y De un Cancionero apócrifo*; Madrid: Castalia, 1975, p. 25.
Para la historia de "este singular amor", véase el estudio de José María MOREIRO: *Guiomar, un amor imposible de Machado*; Madrid: Espasa Calpe, 1982.

12. Para un estudio más extenso de este soneto, véase César FERNANDEZ MORENO: "Análisis de un soneto de Antonio Machado: *Rosa de fuego*"; en *Antonio Machado*; Taurus, El Escritor y la Crítica, Opus cit., pp. 433-444.

13. "Ofrenda de un pueblo a su poeta", llama María Zambrano a este libro. Véase su comentario "*La Guerra* de Antonio Machado"; en *Hora de España*, T. III, núms. XI-XV, pp. 164-170.

14. Declaración a Plá y Beltrán, citada por José Luis CANO en su estudio: *Antonio Machado. Biografía ilustrada*; Barcelona: Ed. Destino, 1975, p. 147.

15. De todos estos símbolos tal vez sea el del *agua*, con su valor primordial e inagotable, el que mejor expresa la voz del misterio. Véase el imprescindible ensayo de Rafael LAPESA: "Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado"; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307, Opus cit., pp. 386-431 y ahora incluido en *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*; Madrid: Gredos, 1977, pp. 235-299.