

bos —Machado, Unamund— vivieron en el eje de dos corrientes fortísimas y enemigas: la incredulidad que se abría paso desde lo racional, la fe arraigada y temeraria que irrumpía desde el corazón, desde el deseo. La timidez erótica de Machado se sublima en esa esperanza desafortunada —¿inútil?— que le exalta a la vez que le aniquila. Posiblemente la duda le acabó de rematar en Colliure, una duda *toujours recommencée*, como la mar de Valéry, como esa mar azul y póstuma, último paisaje posible de sus ojos.—JOSE MARIA BERMEJO (Avda. del Manzanares, 20, 1.º A. MADRID-11).

## EN TORNO A LOS «APOCRIFOS» DE ANTONIO MACHADO

Son diversas las razones por las cuales aún no han sido bien estudiados los trabajos de Machado que hoy reconocemos con el sobrenombre de «apócrifos». En primer lugar, estos escritos producen una especie de incomodidad y de desilusión en todos aquellos que suelen amar la obra en verso del poeta, la obra que éste firmara con su propio nombre; aquélla, en suma, que no ocultó máscara alguna. Son estos mismos seguidores fervorosos de su obra en verso los que minimizan al pensador, al filósofo que, en contraposición con el poeta, luchaba por aflorar en la señera personalidad de Machado. (Afán, lucha que en Unamuno se diera a la inversa, al desear —él que era un pensador nato— acercarse al mundo de la poesía.) Otras veces, y volviendo a los apócrifos, desilusiona lo inconexo, lo parcial e inacabado de su exposición, la ausencia patente de textos perdidos que bien hubieran podido completar los ya existentes. Por último, hay quien suele rechazar estos escritos, teniéndolos por parte confusa y poco significativa dentro de una obra fecunda.

A clarificar todas estas dudas, a escudriñar las olvidadas parcelas de la obra de Antonio Machado viene ahora un trabajo que acaba de publicar Giovanni Caravaggi, catedrático de Lengua Española en la universidad italiana de Pavia y estudioso ya en otras ocasiones de la obra de nuestro poeta (1). Se trata de un trabajo que llega seis

---

(1) «Sulla genesi degli 'apocrifi' di A. Machado». «Studi e problemi di critica testuale», núm. 10, abril 1975.

años después de la publicación de otro suyo que giraba en torno a la obra fundamental de Machado (2). En consecuencia, podemos decir que la nueva obra es un buen complemento de la anterior, por ofrecernos ese Machado de los «apócrifos» aún no conocido suficientemente por lectores y críticos.

Caravaggi comienza su estudio saliendo al paso precisamente de quienes recelan de estos aspectos de la obra machadiana. Reconoce la dificultad que los textos entrañan y la «precariedad» que lleva consigo toda obra inconclusa. Caravaggi está con aquellos —Mario Socrate, Pablo de A. Cobos— que ven en estas páginas de Machado un punto de culminación en su experiencia lírica, un mensaje si no maduro, sí sumamente interesante. Para Caravaggi los escritos «apócrifos» son, ante todo, «el punto de llegada de un largo itinerario poético», una especie de culminación en el desarrollo de su poética, «la conclusión, en modo alguno paradójica, de una investigación lírica provista de un coherente desarrollo».

De las dos partes en las que se divide su trabajo, va a ser sobre todo en la segunda en donde se analice este punto concreto, reservándose la primera a la génesis y desarrollo de los escritos. La complejidad de los «apócrifos» parece nacer de su propia y un tanto oscura cronología. Las páginas que conocemos se remontan a períodos bien diferentes de la vida del poeta. El testimonio más antiguo parece ser el de un cuaderno de apuntes sobre poetas y filósofos «que hubieran podido existir» comenzado a partir de 1912. Hay razones que prueban que al menos otros dos cuadernos de apuntes se perdieron, muy probablemente con aquel maletín del que el poeta tuvo que desprenderse en su apresurado y amargo paso hacia el breve exilio francés: manuscritos relativos a Abel Martín y Juan de Mairena y también otros referentes a la producción del período de la guerra civil, muchos de los cuales pudieron haber sido publicados en revistas. Caravaggi reafirma esta posibilidad que Macrí señalara en la edición italiana de las Poesía de Machado (3).

Son, por ello, sumamente útiles los textos recuperados, aunque haya sido el propio Machado en una de las páginas de sus *Complementarios* el que comience quitando importancia a los mismos cuan-

---

(2) G. Caravaggi: «I paesaggi 'emotivi' di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell'Intimismo», Bologne, Pátron, 1969.

(3) Oreste Macrí: «Poesie» de Antonio Machado. Milano (Lerici), 1969.

do nos dice: «...son apuntes que nadie tiene derecho a publicar», o «Contiene borradores y apuntes impublicables...». Caravaggi quita peso a tales afirmaciones y profundiza en su investigación para darnos el verdadero por qué, la génesis de estos escritos. Los *Complementarios* no tienen ningún origen fácil, superficial. Parecen nacer, por el contrario, de uno de los períodos más críticos de la vida de Antonio Machado: el inmediatamente posterior a la muerte de su esposa Leonor. Esto vendría a confirmarnos que los *Complementarios* van a ser sobre todo una especie de Diario de ideas con el que el poeta va a «superar la angustia de la soledad y a apaciguar la urgencia de preguntas que el monólogo interior no lograba resolver».

Esta razón fundamental del nacimiento de unas páginas en forma de Diario no impide que en ellas vayan apareciendo, aunque en forma embrionaria, otras ideas y proyectos a desarrollar en el futuro. Además de un buen medio para cancelar las dudas interiores y aplacar el dolor, estas páginas primeras ya nos hablan de su «sed metafísica de lo esencialmente otro» y se va perfilando en ellas el futuro *Cancionero Apócrifo*. Aunque en principio parece tratarse sólo de un «intento inacabado», Caravaggi rastrea todos los primeros indicios, el esquema o «programa» de la futura producción apócrifa. De estos iniciales y significativos sondeos Caravaggi entresaca la que parece ser bien clave del futuro proyecto:

Los poetas —dice Machado— han hecho muchos poemas y publicado muchos libros de poesía; pero no han intentado hacer un libro de poetas.

Y añade en la misma página:

Un cancionero del siglo XIX sin utilizar ninguna poesía auténtica.

La idea no tiene un carácter exclusivamente poético si tenemos en cuenta que unas páginas más adelante encontramos un proyecto de «Ensayistas del siglo XIX» y otro de «Filósofos españoles del siglo XIX». Machado no duda en mostrar a algunos de éstos doblemente apócrifos, al añadirles a los nombres su correspondiente anónimo. Sin embargo, es necesario señalar cómo al desaparecer los filósofos «sin

dejar trazas» no, por ello, van a perderse algunas de sus obras. Este detalle que señaló Valverde (4) lo confirma ahora Caravaggi señalando los futuros trabajos del propio Abel Martín, quien dejó «una importante obra filosófica».

Se detiene Caravaggi a señalar los nombres no gratuitos con que Machado bautiza a sus personajes; nombres que para él «indican la existencia de una sutil ironía». Esta apreciación —acaso más visible para un extranjero— se compenetra con la de Macri (5), quien había visto en los respectivos nombres «caricaturas de tipo tradicional», alusiones a lugares «castizos», sin estar desprovistos, por ello, de las deformaciones propias del literato. Aunque Caravaggi se detiene a señalar el carácter parcial y apresurado del *Cancionero* —por ejemplo, en contraposición con la obra de Mairena—, no, por ello, le pasan desapercibidos estos significativos detalles en torno a la toponimia, los paralelismos de los «apócrifos» con su creador —recordemos que entre ellos hay un Antonio Machado nacido en Sevilla y muerto en Huesca— y, en general, los aspectos cronológicos, meticulosamente señalados. En otro orden de cosas, la creación de estos supuestos poetas no constituye para Caravaggi una fácil «coartada», una máscara o serie de máscaras —tantas como autores imaginados— tras las que se oculta el verdadero poeta. A este respecto recuerda los heterónimos usados por Pessoa: Alberto Caeiro, Alvaro de Campos y Ricardo Reis.

Igualmente valioso es el análisis de las relaciones maestro-alumno y las consiguientes influencias que el propio Machado no se había olvidado de subrayar: «su punto de partida —el de Mairena— está en el pensamiento de su maestro Abel Martín». Para Caravaggi, Mairena desarrolla claramente el pensamiento de Martín, pero sin olvidar, por ello, que ya desde un principio destaca la originalidad y el desarrollo de la filosofía martiniana. De ésta destaca Caravaggi la predominancia de la investigación filosófica sobre «el procedimiento intuitivo de la 'lógica poética'».

El *Juan de Mairena* aparece como una obra mucho más coherente. Si bien los *Complementarios* son un poco el «cajón de sastre», el origen y esquema de proyectos futuros, sólo *Juan de Mairena* tiene un marcado carácter de ensayo. Ensayo muy cercano al perio-

---

(4) J. M.<sup>a</sup> Valverde, edición de «Nuevas canciones», Madrid, Castalia, 1971.

(5) Ob. cit.

dismo, pero a ese periodismo, como ha señalado Cobos (6), «noble y ambicioso» de los miembros del 98. Si hay unas páginas en las que el Machado pensador está a tono con algunos de sus contemporáneos —Unamuno, Maeztu, Ortega, Azorín—, son precisamente las de su *Juan de Mairena*. No cabe duda de que aunque fueron artículos reservados a las apresuradas páginas de los periódicos —«Diario de Madrid», «El Sol»— hay entre ellos un lazo de unión, un tácito propósito de Machado para que fueran con un determinado espíritu que los caracteriza en su conjunto.

Del *Juan de Mairena* Caravaggi adelanta la certera hipótesis de que es un buen complemento del *Cancionero Apócrifo*, aunque los problemas de ambos textos «impiden verificar con detalle la génesis de las dos obras». Sin embargo, no cabe duda sobre la contemporaneidad con que ambas obras fueron compuestas —«incluso en los mismos meses», señala Caravaggi—, pero dejando siempre clara la división, los distintos caminos que siguen los textos a partir de 1936.

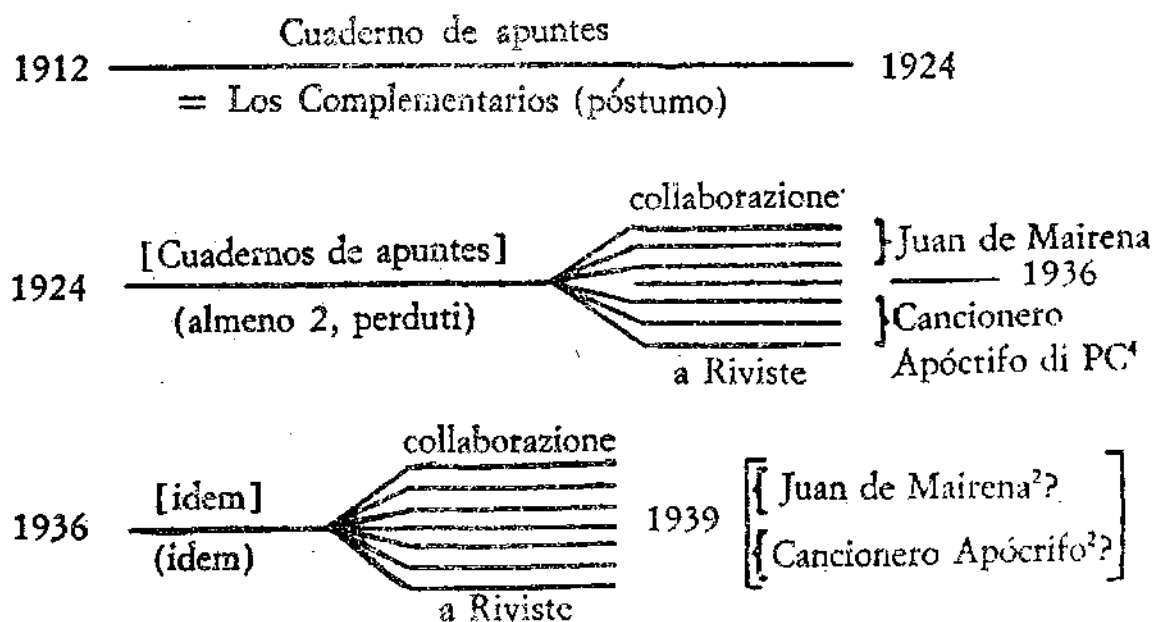
La guerra civil truncó no pocos proyectos, pero, entre otros, hay que deplorar el de que Machado no escribiese más extensamente sobre la poesía de sus contemporáneos. Es más, deploramos que se dejara en el tintero a aquel Pedro de Zúñiga, poeta apócrifo contemporáneo, del que habla en una carta a Ernesto Jiménez Caballero. Hubiera sido sumamente interesante ver qué versos atribuía Antonio Machado a un poeta de 28 años —le suponía nacido en 1900 y la carta a Jiménez Caballero lleva fecha de 1928—, un poeta dos años menor que Lorca, con una edad aproximada a la que por entonces tenían los poetas del 27. ¿Qué versos habría utilizado Machado para enjuiciar a un poeta que bien podría haber sido su alumno? ¿Cuán hubiera sido su criterio teniendo Machado el juicio que todos sabemos sobre los nuevos poetas? Podemos suponérselo a juzgar por la conocida carta escrita a Gerardo Diego a raíz de la publicación por parte de éste de su conocida *Antología*. Caravaggi pasa revista a todas estas posibilidades para llegar más o menos a nuestra conclusión, a una situación de escepticismo y de la desconfianza por parte de Machado hacia los nuevos autores. ¿Con su Pedro de Zúñiga hubiera intentado oponer el poeta de los *Campos de Castilla* «su naturaleza intuitiva radicada en el tiempo a las abstracciones 'barrocas' de la

---

(6) P. de A. Cobos: «El pensamiento de A. Machado en Juan de Mairena», Madrid, In-sula, 1971.

generación neosimbolista»? ¿Se habría decidido simplemente por el camino del sabio humor, del que tanto gustó en esta época?

Caravaggi cierra la primera parte de su estudio subrayando la disolución de los proyectos machadianos a partir de 1936 e inserta el siguiente esquema, tan valioso para apreciar el proceso de creación seguido en los «apócrifos»:



¿Perseguía, sobre todo, Machado el encuentro con un personaje fruto de la imaginación, pero «provisto de dimensiones verosímiles, en el cual él pudiera reflejar sus propias intuiciones»? ¿Buscaba un personaje-«espejo»? Todo el complejo plan de los «apócrifos» parece estar dirigido a esa «búsqueda de una situación válida para construir una realidad poética alternativa». Como bien señala Caravaggi, es probable que Machado, desilusionado y limitado por una postura puramente «intuitiva» busque por caminos analíticos, racionales, una mayor penetración. De aquí el papel primordial que para el crítico tienen los «apócrifos». Machado, que se reconocía como un «intimista» —sin caer, por ello, en el egocentrismo becqueriano— sufría y se preocupaba con los cambios experimentados por la nueva lírica:

Bajo la abigarrada imaginería de los poetas novísimos se advina un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones. Todo ello 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 de las metáforas.

De aquí nace ese afán subrayado por Caravaggi, esa aventura de salir al encuentro con ese *otro* simbólico, ese continuo propósito de comparar y esa obsesión por las imágenes como la del *espejo* o el *agua*.

Caravaggi hace notar, por otra parte, algo que no es usual entre los críticos a la hora de analizar los primeros libros de Machado: reconoce lo que en *Campos de Castilla* hay de «nueva experiencia lírica». Insisto en esto porque últimamente hay una tendencia a quedarse tan sólo con el Machado de *Soledades*, ese libro con halo modernista. Caravaggi no entra en análisis tópicos y en supuestos más o menos noventayochistas, sino que intuye lo que en el segundo libro hay de cambio, de profundizada evolución (7). Señala lo que en *Campos de Castilla* hay de «drama nacional», viendo el paisaje como símbolo o emblema. La mejor prueba de que Machado camina hacia la interiorización son sus *Nuevas Canciones*. Todo ello a pesar de su afán de *desubjetivación*. El deseo utopista de un arte «objetivo y comunitario» —al decir de Caravaggi— no pudo borrar lo que en realidad bullía en su interior.

Se cierra el estudio que comentamos con el análisis estructural de aquella lección un tanto socrática en la que Mairena afronta un argumento muy del gusto de Machado: «el de la naturaleza y función de las imágenes poéticas». Esta detenida aproximación al contenido del texto va seguida de la serie de contundentes testimonios que Machado nos dejó sobre «el uso superfluo de las metáforas». En su afán de mostrar «el uso artificioso del lenguaje» no duda nuestro poeta en citar al mismísimo Lope, poeta que, por cierto, le era querido, por ser «tan intuitivo en sus Canciones». En el fondo, la razón de tales críticas se hallaba en la ya señalada obsesión que Machado sentía por las tendencias novedosamente espectaculares de la naciente lírica, la del 27.

El agudo estudio de Caravaggi se detiene precisamente en este punto sobre el que los críticos aún deben de volver sus ojos. Concepto o contenido, metáfora o líana descripción, obsesión directa o indirecta, forma o fondo... Estamos de nuevo a las puertas de uno de los más insoslayables y oscuros problemas que el fenómeno poético plantea.—ANTONIO COLINAS (*Islas Cíes*, 5. MADRID-35).

---

(7) Véase a este respecto mi artículo «Antonio Machado: dudas de hoy, poesía de siempre», *Insula*, julio-agosto 1975.