

## LAS MÁSCARAS EN ANTONIO MACHADO

JOAQUÍN MARCO

A finales del siglo XIX los «cantares» o coplas invaden la poesía española. Desde Augusto Ferrán a Antonio Machado podemos advertir, junto al cancionero en coplas, otro artístico (y en ocasiones fusionado con el popular) no menos significativo. Si leemos:

Te pintaré en un cantar  
La rueda de la existencia:  
Pecar, hacer penitencia,  
Y luego, vuelta a empezar.

su irónica o cínica filosofía no parece tan alejada de la de obra de Antonio Machado. Y el mecanismo poético, empleado en no pocas de sus obras, no es aquí popular, ni siquiera de Antonio Machado, sino de Ramón de Campoamor,<sup>1</sup> poeta tan denostado posteriormente por los modernistas.

1. Es el Cantar n.º 38. En Ramón de Campoamor, *Doloras y Cantares*. 16.ª edición. Librería de Victoriano Suárez. Madrid, 1882, p. 398. Aunque habitualmente se alude a la actividad de Antonio Machado

Nos imaginamos la figura de Antonio Machado como detenida en el tiempo. Recordamos algunas de sus escasas fotografías reproducidas habitualmente aunque disponemos también de sus autorretratos literarios, instantáneas fotográficas, que el autor fue dejando, como por azar, a lo largo de su no muy nutrida producción poética, porque Antonio Machado fue un poeta de obra relativamente escasa. De aquellos autorretratos proceden los tópicos manejados habitualmente por la crítica. A mi entender no conviene seguir pistas tan fáciles. Ya el poeta nos advierte en sus *Proverbios y Cantares* (CXXXVI):<sup>2</sup>

El hombre sólo es rico en hipocresía.  
En sus diez mil disfraces para engañar confía;  
y con la doble llave que guarda su mansión  
para la ajena hace ganzúa el ladrón.

Tal vez convenga, pues, romper con la establecida costumbre de los machadianos ortodoxos que tienden a la devoción, casi santificación, que figura incluso en la retahíla de tópicos de la más reciente introducción a la obra del poeta, la de Oreste Macrí, quien al aludir a su formación en la Institución Libre de Enseñanza indica que «ésta resultó entera y radicalmente decisiva en la educación de Antonio, plasmando el seco y sencillo heroísmo de su carácter, su espíritu laico y liberal, su evangelismo puro y el franciscanismo como metáforas

y Alvarez como folklorista y recopilador de la poesía popular en relación con Antonio Machado, se presta escasa atención a la influencia de los poetas de la segunda mitad del siglo XIX. Manuel Machado, en sus primeros libros, incidirá en el popularismo. En colaboración con Enrique Paradas publicará en 1895 *Tristes y alegres*.

2. XVII. Antonio Machado, *Poesía y Prosa*, edición crítica de Oreste Macrí. Espasa-Calpe – Fundación Antonio Machado. Madrid, 1989, II; p. 572. En adelante citaré las obras de Antonio Machado por esta edición.

de absoluta pureza y honradez, su europeísmo de cultura, la sutil inquietud del hombre moderno escéptico e iconoclasta por demasiado pudor y, en fin, el celo de la verdad y autenticidad de sus creencias fundamentales en los valores humanos y divinos». <sup>3</sup> Macrí en pocas líneas ha sabido reunir una variada muestra de los tópicos que parecen corresponder al Antonio Machado al uso. Pero el poeta trató con frecuencia, también, de aparecer ante los ojos de sus lectores sirviéndose del autorretrato. <sup>4</sup>

Como poeta lírico su «yo» preside muchas de sus composiciones; pero no siempre es el mismo «yo». Se advierte en su obra con claridad el paso del tiempo (su principal obsesión) y el Machado maduro se reconvierte en Soria, se transforma en Baeza, en Segovia y en Madrid o durante los años de la guerra civil. Conviene advertir una evolución en sus actitudes y en su estética. Su elementalidad es sólo aparente. En el poema antes mencionado, haciendo gala de aquel cinismo heredado de la Restauración, nos advierte de la hipocresía humana y de sus «disfraces» o máscaras. Estos pueden observarse también en las voces literarias (no los ecos si utilizamos su propia fórmula). Pueden resolverse en fórmulas simbolistas en los primeros poemas o en las indagaciones oníricas, porque el poeta se mostró siempre receptivo sobre la función creadora del sueño ya antes de que Freud fuera divulgado. Y si atendemos a la evolución de su concepción del folklore advertire-

3. Oreste Macrí, *ob. cit.*; p. 15. También Manuel machado fue educado en la Institución y, sin embargo, la evolución cívica del autor de *Ars Moriendi* fue bien distinta. Destacar el «europeísmo» de la cultura de Antonio Machado parece una obviedad, por otro lado, compartida con el resto de los escritores españoles de su época.

4. Al respecto puede consultarse G. Díaz-Plaja, *El autorretrato en los Machado*; en *Boletín de la Real Academia Española*, CCV, 1975, pp. 219-266.

mos, ya en 1920, que está muy lejos de una utilización mecanicista: «Yo, por ahora, no hago más que folk-lore, *autofolklore o folklore de mí mismo.*»<sup>5</sup>

Utilizó también otras máscaras: los heterónimos Abel Martín o Juan de Mairena, entre otros, para refugiarse en otras voces y elucubrar o poetizar desde ellas, jugando con el tiempo. No debemos olvidar, en este sentido, sus años mozos cuando entró en la compañía teatral de María Guerrero (1900). Uno de sus más íntimos amigos fue el actor Ricardo Calvo y los hermanos Machado llegaron a convertirse en una auténtica institución teatral entre 1924 y 1933, años en los que Antonio permaneció en Segovia. Sus poemas poseen, en ocasiones, un tono dramático, incluso declamatorio. El teatro poético que cultivará no será ajeno a esa capacidad para adoptar otras voces.

### *Los autorretratos*

En una gran parte de los poemas de *Soledades* prolifera el «yo» explícito: «Yo escucho los cantos / de viejas cadencias» (VIII); «Yo voy soñando caminos / de la tarde» (XI); «Yo iba haciendo mi camino / absorto en el solitario crepúsculo campesino» (XIII); «Yo meditaba absorto, devanando / los hilos del hastío y la tristeza» (XIX); «... Yo abrí las ventanas / de mi casa al viento» (LXIII); «Yo guardo, señora, en viejo salterio / también una copla de blanco misterio» (LII); «Si yo fuera un poeta / galante, cantarí» (LXVII); «Yo, como Anacreonte, / quiero cantar, reír y echar al viento» (LXXV); «Sí, yo era niño, y tú mi compañera» (LXXVII); «Yo te

5. Antonio Machado, *Dos preguntas de Tolstoi: ¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer?*, 17 de julio de 1920. En Antonio Machado, III, p. 1616.

he visto, aspirando distraído, / con el aliento que la tierra exhala» (LXXXI). Pero en el resto de las composiciones el «yo» acostumbra también a figurar implícito.<sup>6</sup> Esta desbordada utilización de la primera persona manifiesta un marcado subjetivismo. Ya Ángel González apuntó que éste es «de carácter muy distinto al individualismo de los simbolistas y vanguardistas».<sup>7</sup> Evidentemente el que aparece en *Soledades*, de 1903, o en su ampliación *Soledades, galerías y otros poemas*, de 1907, nada podían tener de «vanguardismo», aunque mucho de «simbolismo».<sup>8</sup> Ángel González, por otra parte, parece participar de una hipótesis que ha sido ampliamente divulgada por cierta crítica: Antonio Machado sería un poeta rezagado o por decirlo con rotundidad, un poeta del pasado siglo que vivió en éste. Son evidentes sus raíces románticas, aunque también podemos descubrirlas en Pedro Salinas o Luis Cernuda, por citar sólo dos nombres, cuya modernidad nunca se ha puesto en duda. La utilización del término «romanticismo» fuera de su contexto histórico puede deparar constantes sorpresas. Y no nos cabe olvidar los planteamientos radicalmente modernistas de aquel Machado que escribe a Juan Ramón Jiménez, a raíz de la publicación de *Arias*

6. Concha Zardoya, *El «yo» en las Soledades y Galerías de Antonio Machado. En torno a Antonio Machado*, edición de Francisco López. Ediciones Júcar. Madrid, 1989. Reproduce el artículo de *Asonante*, XXV, 2 (1969), reelaborado en *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*. Editorial Gredos. Madrid, 1974. Advierte la «dinámica interna del “yo” machadiano en sus dos primeros libros», aunque con una concepción excesivamente ligada a la teoría poética del propio Machado concluye que «nos han desnudado honduras de su intimidad humana, su más íntima compañía».

7. En *En torno a Antonio Machado*, edición de Francisco López. Ediciones Júcar. Madrid, 1989, p. 46. La tesis del autor procede de un artículo de 1975, ampliada en 1982 y confirmada en su libro *Antonio Machado*. Ediciones Júcar. Madrid-Gijón, 1986.

8. V. J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*. Taurus. Madrid, 1973.

*tristes*, en 1903: «Creo en mí, creo en V., creo en mi hermano, creo en cuantos hemos vuelto la espalda al éxito, a la vanidad, a la pedantería, en cuantos trabajamos con nuestro corazón. Pero pienso, queridísimo amigo, que es necesario afrontar una gran lucha contra la innoble chusma nutrida de la bazofia ambiente.»<sup>9</sup> En 1904 Machado escribirá precisamente un artículo sobre *Arias tristes*, donde explicita su militancia: «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.»<sup>10</sup> Y ecos románticos, sí, pero también modernistas poseería todavía la afirmación contenida en la carta que dirigió a Ortega y Gasset el 17 de julio de 1912, en la que afirmaba: «es preciso buscar el poema fundamental nuestro que no está ni en la historia, ni en la tradición, sino en la vida».<sup>11</sup>

Contaba alrededor de 32 años cuando escribió el penúltimo poema de *Soledades, galerías y otros poemas*. Se trata de un texto confesional donde Machado parece resumir sus años mozos y en el que hace ya notar su devoción por la filosofía:<sup>12</sup>

Poeta ayer, hoy triste y pobre  
filósofo trasnochado,  
tengo en monedas de cobre  
el oro de ayer cambiado.

9. Antonio Machado, *ob. cit.*, III, p. 1458.

10. *Ibíd.*, p. 1470.

11. *Ibíd.*, p. 1514.

12. Véase al respecto Antonio Sánchez Barbudo: *El pensamiento de Antonio Machado*, Guadarrama, Madrid, 1974, y Barnard Sesé: *Antonio Machado (1875-1939). El hombre, el poeta, el pensador*, 2 vols. Gredos, Madrid, 1988.

Sin placer y sin fortuna,  
pasó como una quimera  
mi juventud, la primera...  
la sola, no hay más que una:  
la de dentro es la de fuera.

Pasó como un torbellino,  
bohemia y aborrascada,  
harta de coplas y vino  
mi juventud bien amada.

Y hoy miro a las galerías  
del recuerdo, para hacer  
aleluyas de elegías  
desconsoladas de ayer.

.....

Como poeta de la experiencia vital Machado adopta con frecuencia esa imagen del que está ya de vuelta, por lo menos de la juventud, y que criticará más tarde a través de *Juan de Mairena*.<sup>13</sup> Y no falta tampoco la alusión a la bohemia «harta de coplas y vino». El «bohemio», por tanto, no será sólo Manuel, su hermano, sino también Antonio. Hemos de recurrir todavía al libro de Miguel Pérez Ferrero para la biografía de los Machado (*Vida de Antonio Machado y Manuel*, publicado en el ya lejano 1947), porque, pese a los numerosos trabajos parciales, la figura del poeta queda desdibujada principalmente antes de su paso por Soria. Y también después.

Sin embargo, el poeta parece muy atento a precisar para sus lectores una imagen coherente de sí mismo.

13. Antonio Machado, *ob. cit.*, IV, p. 2334, cuando dice: «Nunca os aconsejaré el escepticismo cansino y melancólico de quienes piensan estar de vuelta de todo. Es la posición más falsa y más ingenuamente dogmática que puede adoptarse. Ya es mucho que vayamos a alguna parte. Estar de vuelta. ¡ni soñarlo...!»

El retrato que acostumbra figurar como frontispicio a sus *Poesías completas*, de Ruben Darío, puede fecharse en 1905. El maestro modernista le contempla aquí «misterioso y silencioso», «su mirada era tan profunda», «era hombre de buena fe», «cantaba en versos profundos» «las maravillas de la vida / y del amor y del placer». Se conocieron durante la estancia en París de los hermanos, cuando ambos trabajaban para la editorial Garnier en 1899. El poema de Darío supuso no sólo su reconocimiento como poeta y naturalmente modernista, sino también la fijación de una imagen del «yo» poético que a Antonio Machado no debió disgustarle, puesto que mantuvo la poesía de su maestro en las sucesivas ediciones de su obra. Pero si Darío, desde el vitalismo que inunda su obra de aquellos años, le imaginaba cantando las maravillas de la vida y del amor y del placer, Machado le corregiría poco después. Su juventud fue tan solo una quimera, de la que no extrajo ni placer ni fortuna. Coinciden estos versos con los del primer poema del libro rubeniano *Cantos de vida y esperanza*: «Yo supe del dolor desde mi infancia; mi juventud... ¿fue juventud la mía...? / Potro sin freno se lanzó mi instinto, / mi juventud montó potro sin freno, / iba embriagada y con puñal al cinto; / si no cayó, fue porque Dios es bueno.»

Pero Machado se observa ya desde las «galerías del recuerdo» y escribe «aleluyas de elegías», porque, en efecto, se trata de versos que utilizan la copla y en los que incluso falla la medida.

Sin embargo, la autobiografía poética más significativa y conocida es la que abre *Campos de Castilla*, publicado como libro en 1912. Rafael Ferreres<sup>14</sup> la fecha en 1903, aunque el poema apareció por primera vez en

14. Rafael Ferreres: *Los límites del Modernismo*, Madrid, 1981, p. 136 y ss.



el periódico madrileño *El Liberal* el día 1 de febrero de 1908. Al encabezar con ella el nuevo libro venía a significar la apertura de una nueva etapa y resumía, a su vez, la anterior. El modelo era el poema rubeniano ya mencionado de *Cantos de vida y esperanza*. Suponía también el paralelo de *Adelfos*, de su hermano Manuel —uno de sus mejores poemas— con el que abría *Alma* (1902), fechado en París en 1899. Mas el poema de Antonio, *Retrato*, al margen de algunas consideraciones estéticas del mayor interés: «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», en las que se aprecia un cierto alejamiento de las formulaciones modernistas más exageradas y una voluntad —de inspiración romántica— al combinar, con voz propia, lo clásico y lo moderno: «la moderna estética» y «las viejas rosas del huerto de Ronsard» manifiesta una voluntad decidida de que el lector pueda identificar incluso físicamente el «yo» lírico. Aquí no sólo nos sirve la imagen que se convertirá en tradicional («—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—»), sino que traza, a través de unas pocas referencias autobiográficas, la historia de su vida y su propia ideología. Poetiza sobre el recuerdo (como recomendará más tarde) de un patio de Sevilla, de su juventud en Castilla (no hay ninguna alusión al París que otros exhibirían). Alude a su sangre jacobina (conocida de sobras es su ascendencia familiar liberal) y a su filantropía, que posee los ecos del pensamiento masónico. Sobre la adscripción del poeta a la masonería apenas si se tienen datos. Formó parte, sin embargo, de la Gran Logia Española, inscrito en la Logia Mantua de Madrid,<sup>15</sup> según señala Tuñón de Lara. En Soria debía de tener cierta fama por ello, ya que Heliodoro

15. Oreste Macrí, *ob. cit.*, I, p. 43.

Carpintero señala que al salir de la iglesia, tras su boda con Leonor Izquierdo, fue abucheado por un pequeño grupo que le tachó de masón. El tema fue recogido en su poesía en la canción XII (CLIX) y en el poema *Recuerdos de sueño, fiebre y duermevera*. En el *Retrato* alude también el poeta a su vida amorosa y se manifiesta anti-Don Juan, en función de dos mitos literarios, uno tradicional y sevillano: «Ni un seductor Mañara»; el otro, un guiño a un contemporáneo: «ni un Bradomín he sido». Sin embargo, hace mención expresa de su capacidad amorosa, aunque con una reticencia mal disimulada de misoginia, cuando escribe: «mas recibí la flecha que me asignó Cupido, / y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario», de signo tan modernista. Pero el poeta deja sentados aquí ya los esquemas de la imagen moral elegida: «soy, en el buen sentido de la palabra, bueno», proclama. Y hace notar, asimismo, su inquietud religiosa más filosófico-literaria que íntima: «Converso con el hombre que siempre va conmigo / —quien habla solo espera hablar a Dios un día—»; para finalizar con aquellos cuatro impresionantes versos que, por repetidos, no dejan siempre de sorprender. Su raíz clásica —el mito de Caronte que será una constante en su obra— parece combinarse con la dramática referencia marinera:

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.

Mucho más podría decirse sobre este poema, referencia obligada al tratar de establecer las razones, inducidas por el propio Machado, que han hecho de su figura literaria y humana una suma de tópicos reiterativos.

En los cuatro sonetos de *Los sueños dialogados*, inspirados todavía por la figura de Leonor, aunque aparecen situados tras los poemas dedicados a Francisco de Icaza y a Eugenio d'Ors y antes de los apuntes titulados *De mi cartera*, fechables entre 1913 y 1914, el poeta se interroga sobre sí mismo, sobre su soledad (la que sintió en Segovia) para finalizar en el tú (un periplo frecuente en la poética y la metafísica machadianas). La amante del cuarto soneto no es ya Leonor o su recuerdo (el poeta en el II ha admitido que «Nadie elige el amor») sino la soledad personificada en una «dueña de la faz velada». El poeta ha conseguido un clima de misterio en la plasmación del soliloquio. Y concluye:

Hoy pienso: éste 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.

El semblante, el rostro, la identidad ya ha dejado de ser «mi grave enigma». Avanzar hacia el otro, abandonando la subjetividad romántica, es el objetivo primordial del poeta. En el poema CLXI (*Proverbios y Cantares*) había ya tratado el mismo tema: «Mas busca en tu espejo al otro, / al otro que va contigo», aunque aquí el desdoblamiento aparente puede observarse como un acto narcisista, tachado de viejo vicio: «Todo narcisismo / es un vicio feo, / y ya viejo vicio». El lema socrático del conocerse a sí mismo, desde la ironía característica de Machado, muestra, una vez más, la preocupación por los límites de la personalidad. Son los demás quienes perfilan la imagen: «Nunca traces tu frontera, / ni cuides de tu perfil; / todo eso es cosa de fuera.» Y a continuación (XV) nos ofrece ya una definición del «complementario», tan útil a la hora de deslindar lo que

el poeta pretendió hacer: «Busca a tu complementario, / que marcha siempre contigo, / y suele ser tu contrario.»

De aquel *Retrato*, al que aludíamos, en el que el poeta ofrecía algunos detalles biográficos, nacerá el soneto IV de la serie CLXV en el que describe a su padre en su despacho sevillano. La figura paterna viene ahora a reforzar la imagen del hijo, porque éste aparece desde la perspectiva del padre, como si éste aún viviera. Los dos primeros cuartetos recrean la juventud de Antonio Machado y Álvarez. El primer terceto alude a sus ojos que «ahora» —y entiéndase este ahora como una forma de fijar la imagen— parecen vagar sin objeto. Desde la muerte «miran en el tiempo» y contemplan «piadosamente mi cabeza cana»: <sup>16</sup>

Sus grandes ojos de mirar inquieto  
ahora vagar parecen, sin objeto  
donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana;  
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,  
piadosamente mi cabeza cana.

### *Los amores machadianos*

En la poesía de Antonio Machado se observan fácilmente dos ciclos amorosos: el que gira en torno a su esposa Leonor Izquierdo y el que nace inspirado por Guiomar. Hay alguna otra referencia ambigua, pero el poeta se muestra avaro en sus confidencias. Pero el ciclo dedicado a Leonor Izquierdo se limita tan solo a alguna breve alusión sobre su enfermedad. En el conocido poema CXV (*A un olmo seco*) de los treinta versos tan

16. Antonio Machado, *ob. cit.*, II, p. 666.

solo tres lanzan un mensaje sibilino: «Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera.» El CXVIII, titulado *Caminos*, contiene también un verso final alusivo: «¡Ay, ya no puedo caminar con ella!» Los cuatro versos del CXIX constituyen, sin embargo, uno de los mejores exponentes del lirismo dramático del poeta:<sup>17</sup>

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.  
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.  
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.  
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

Son la referencia más clara a la muerte de su esposa. Sabemos, a través de su correspondencia, la íntima lucha del poeta por superar la crisis que desencadenó. En una carta a Juan Ramón Jiménez, de 1912, el mismo año de la muerte de Leonor Izquierdo, considera: «Yo trabajo lo que puedo, repuesto por voluntad desesperada de una honda crisis que me llevaba al aniquilamiento» y más adelante: «Cuando perdí a mi mujer pensé pegarme un tiro. El éxito de mi libro me salvó, y no por vanidad ibien lo sabe Dios! sino porque pensé, que si había en mí una fuerza útil no tenía derecho a aniquilarla.»<sup>18</sup> Le aterra la soledad y observa «panorámicamente la barbarie española». Se sitúa de lleno en el regeneracionismo. El poema CXVII, dedicado a Azorín que acababa de publicar *Castilla*, y al que aludirá en la mencionada carta, describe la venta de Cidones, en la carretera que va de Soria a Burgos. Allí, junto al fuego se encuentra un «caballero» que escribe sobre una mesa de pino. Se nos dice de él que «medita ensimismado» y que viste de luto: «El enlutado tiene clavados en el

17. *Ibíd.*, III, p. 1519.

18. *Ibíd.*, II, p. 546.

fuego / los ojos largo rato; se los enjuga luego / con un pañuelo blanco. ¿Por qué le hará llorar / el son de la marmita, el ascua el hogar?» Se trata nuevamente de un autorretrato, aunque ahora descrito objetivamente a la manera azoriniana. El «yo» ha desaparecido y resta tan sólo la figura de un hombre: «El caballero es joven, vestido va de luto.» El poema, en la distribución lógica del libro debería situarse después del ciclo de la esperanza en la salvación de Leonor, o tras los poemas CXX y CXXI que aluden directamente a los hechos. El caballero joven, con quien parece identificarse el propio poeta, es el mismo que confiesa en el poema CXXI: «Por estos campos de la tierra mía, / bordados de olivares polvorientos, / voy caminando solo / triste, cansado, solitario y viejo.» Hasta el poema CXXVIII las referencias a la muerte y a Leonor son constantes, aunque se limiten a breves pinceladas. Pero la imagen que forjará y mantendrá el poeta de sí mismo corresponderá a la del caballero enlutado. En Baeza, fechada el 29 de abril de 1913, escribirá una epístola *A José María Palacio* (CXXVI) donde las referencias a Leonor se limitarán a la mención del Espino, el cementerio soriano, y al último verso en el que se identifica su tierra: «al alto Espino donde está su tierra...». Se supone, por consiguiente, que el lector deberá entender el poema con tan mínimas referencias porque conocerá ya la tragedia personal de Antonio Machado. La historia de este amor machadiano, tan vinculado a su vida, pasará en adelante a convertirse en un referente literario, enlazando con la temática del romanticismo tardío de la segunda mitad del siglo XIX. La figura de la esposa muerta se incorpora así a las «galerías» de la propia historia y como tal aparece más veladamente en los poemas de las *Canciones de tierras altas* (CLVIII):<sup>19</sup>

19. *Ibíd.*, p. 616.

Se abrió la puerta que tiene  
gonces en mi corazón,  
y otra vez la galería  
de mi historia apareció

El poema CLXII (*Parergón*) introduce una nueva perspectiva en la figura literaria del «enlutado» poeta. Ahora, desde la tercera persona, Machado describe el paso del tiempo y sus efectos sobre el recuerdo de la amada. Correspondería al período de Baeza, entre 1914 y 1916, cuando Machado parece haberse interesado por una «Desconocida de Baeza». Los biógrafos no han logrado desentrañar el misterio, pero lo que menos importa aquí es si el texto corresponde a una realidad, sino al proceso de «desmemorización» que nos conducirá al nuevo ciclo, el de Guiomar:<sup>20</sup>

Cuando murió su amada  
pensó en hacerse viejo  
en la mansión cerrada,  
solo, con su memoria y el espejo  
donde ella se miraba un claro día.  
Como el oro en el arca del avaro,  
pensó que guardaría  
todo un ayer en el espejo claro.  
Ya el tiempo para él no correría.

## II

Mas pasado el primer aniversario,  
¿cómo eran —preguntó— pardos o negros,  
sus ojos? ¿Glaucos...? ¿Grises?  
¿Cómo eran, ¡Santo Dios!, que no recuerdo...?

.....

20. *Ibíd.*, pp. 646-647.

El rostro de la amada aparece fugazmente en el soneto *El amor y la sierra* (CLXIV) entre las nubes desgarradas de una tormenta. La misma imagen, idéntica aparición, se produce en *Los sueños dialogados*. También entre las nubes «la sierra del Moncayo, blanca y rosa... / Mira el incendio de esa nube grana, / y aquella estrella en el azul, *esposa*. / Tras el Duero, la loma de Santana / se amorata en la tarde silenciosa». El tercero de los sonetos de la serie CLXV formula una contradicción latente en el espíritu machadiano de la fidelidad. El primer verso del tercer soneto dice: «¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!» y concluye en el último con una afirmación rotunda: «Y allí suena tu nombre ¡eternamente!», donde la vida es comparada al ancho río o al agua que fluye hacia el mar. El erotismo aflora en ocasiones mostrando también otra veta apenas explorada:<sup>21</sup>

Huye del triste amor, amor pacato,  
sin peligro, sin venda ni aventura,  
que espera del amor prenda segura,  
porque en amor locura es lo sensato.

Ese que el pecho esquivaba al niño ciego  
y blasfemó del fuego de la vida,  
de una brasa pensada y no encendida,  
quiere ceniza que le guarde el fuego.

Y ceniza hallará, no de su llama,  
cuando descubra el torpe desvarío  
que pedía, sin flor, fruto en la rama.

Con negra llave el aposento frío  
de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama,  
y turbio espejo y corazón vacío!

21. *Ibíd.*, II, p. 667.



El soneto con algunos elementos modernistas, reclamará un amor real. Parece quebrarse así la imagen del poeta enlutado. Atento a ella y fiel a dicha imagen la poética amorosa machadiana reclamaba ya otra voz. La encontrará en el heterónimo Abel Martín.

### *Los heterónimos*

Puede apreciarse fácilmente la decantación de Antonio Machado hacia la filosofía. Una de sus claves es la formulación de una «filosofía amorosa» inscrita en el desengaño y la insatisfacción. Aun antes de su aventura real con Guiomar, Machado opera con una compleja y oscura concepción amorosa. Para oscurecerla aún más precisa de sus álgos. Pero los poetas inventados no parecen tener cuerpo. Se nos ofrecen tan solo unos pocos datos biográficos. Abel Martín, por ejemplo, fue «poeta y filósofo. Nació en Sevilla (1840). Murió en Madrid (1898)». Se dice, además, que «fue Abel Martín hombre en extremo erótico; lo sabemos por testimonio de cuantos le conocieron, y algo también por su propia lírica, donde abundan expresiones, más o menos hiperbólicas, de un apasionado culto a la mujer». La aparición de este personaje, alejado de cualquier invención «novelesca», sin historia —es decir, sin tiempo interno—, supone una nueva máscara que le permite «otra voz». Porque Martín o Mairena, su discípulo, son voces y no personajes. Tal vez el poeta se inspiró en la figura de su bisabuelo José Álvarez Guerra, krausista, autor de un libro filosófico, de inspiración asimismo krausista, *Unidad simbólica*. Este personaje se casó con doña Cipriana Durán, hermana de don Agustín Durán, el compilador del *Romancero General*, libro de cabecera del poeta Antonio Machado. El profesor Jose M.<sup>a</sup> Valverde advierte que Abel Martín vino a solucionar el proble-

ma del poeta inclinado hacia la filosofía: «Con el tiempo, Antonio Machado llegaría a encontrar una solución, práctica y ambigua a la vez: la solución irónica de filosofar en cabeza ajena, inventando a un pensador que, de haber existido, habría expuesto estas teorías en las que Antonio Machado no puede creer en serio... La creación de Abel Martín, pues, es un acto de ironía y de humor, un verdadero chiste.»<sup>22</sup> Pero Abel Martín es también un poeta, un «complementario», cuyos primeros versos revelan ya este complejo juego intelectual que introduce Machado: «Mis ojos en el espejo / son ojos ciegos que miran / los ojos con los que veo.» Algunas circunstancias literarias permitieron la creación de los dos principales álter ego. Abel Martín aparece en 1925, precisamente cuando Antonio y Manuel Machado inician su colaboración teatral con *Desdichas de la fortuna*, cuyo primer acto concluyen el 1.º de junio de aquel año. La afición de Machado por Platón aparece reiteradamente en su prosa filosófica. Los diálogos entre sofistas han permitido identificar a Martín y Mairena con Sócrates y Platón tal vez exageradamente. La influencia de Nietzsche, así como la de Paul Valéry es, de otra parte, significativa. *Monsieur Teste* comenzó a publicarse en 1896 en *Le Centaure*, pero su diálogo platónico *Eupalinos ou l'Architecte* es de 1921. Difícilmente conocería Machado la empresa del poeta portugués Fernando Pessoa, quien también por aquellos años crea las figuras de Alberto Caeiro, Alvaro de Campos y Ricardo Reis. Pero indudablemente el proceso de desdoblamiento, en este caso múltiple, de la máscara machadiana debe emparentarse con algunos hallazgos unamunianos. Unamuno fue para Machado no solo el indiscutible maestro, sino el develador de algunos de sus principa-

22. José M.<sup>a</sup> Valverde en la introducción a *Nuevas Canciones y De un Cancionero apócrifo*, de Antonio Machado, Castalia, Madrid, 1971, p. 53.

les temas. No sería ajeno a todo ello la aventura de la *nivola* y la rebelión de sus personajes.

La función de los heterónimos, especialmente de Abel Martín y Juan de Mairena, debe entenderse como liberadora. En la compleja filosofía amorosa de Machado, en la que un análisis psicoanalista descubriría no pocos temas nuevos, Martín y no Machado se atreverá a escribir en *Guerra de amor*:<sup>23</sup> «Miedo infantil, amor adolescente / ¡cuánto esta luz de otoño os hermosea!»

Ese amor del adolescente aparece en el recuerdo del poeta ya maduro atraído por mujeres imposibles (Leonor, la adolescente eterna, o Guiomar, de imposible acceso). Las teorías amorosas de Martín no quedan tan alejadas del pensamiento orteguiano sobre el tema, me refiero a sus *Estudios sobre el amor*, fruto de las colaboraciones de Ortega, en forma de folletones en el periódico *El Sol* entre 1926 y 1927, que en 1933 fueron publicadas en forma de libro, aunque apareciera antes la edición alemana, de 1933, y posteriormente la española en 1940. Machado debió leer sin duda estas meditaciones de Ortega sobre el amor que solo compartirá en parte. Pero el soneto de raíz dantesca que comienza con el conocido verso «Nel mezzo del camin pasóme el pecho / la flecha de un amor intempestivo / Que tuvo en el camino largo acecho / mostróme en lo certero el rayo cierto...». El poema de Abel Martín, publicado en 1926, podría entenderse como una conciencia de fracaso o, en palabras de José M.<sup>a</sup> Valverde, una pretensión imposible. Fuera real o no esta figura femenina, el apócrifo Abel Martín parece confirmar en su propia obra la imposibilidad del amor como *heterogeneidad del ser*:<sup>24</sup>

23. Antonio Machado, *ob. cit.*, II, p. 678.

24. *Ibíd.*, II, p. 686.

En sueños se veía  
reclinado en el pecho de su amada.  
Gritó en sueños: «¡Despierta, amada mía!»  
Y él fue quien despertó, porque tenía  
su propio corazón por almohada.

Para aclarar, si cabe, este concepto de la radical soledad del hombre y de su incapacidad para el amor advierte Machado en Martín que en el proceso amoroso «la amada [dice Abel Martín] acompaña antes que aparezca o se oponga como objeto de amor; es, en cierto modo, una con el amante, no al término, como en los místicos, del proceso erótico, sino en su principio».<sup>25</sup>

Apuntemos aquí, como meras referencias, dos versos de Ramón de Campoamor (*Dolora CXXIII*), de *El gran Proteo*,<sup>26</sup> que viene a coincidir con la teoría machadiana:

.....  
El amor se transforma, y no varía;  
Un mismo amor puede tener mil nombres.

Otros dos del *Cantar 7*, de carácter epigramático:<sup>27</sup>

Si yo te enseñé a querer,  
Tú me enseñaste a olvidar.

Y, finalmente, los del *Cantar 6*, que recuerdan uno de los temas fundamentales de la metafísica amorosa del poeta:<sup>28</sup>

25. *Ibíd.*, p. 675.

26. Ramón de Campoamor, *Doloras y Cantares*, Madrid, 1882, p. 341.

27. *Ibíd.*, p. 390.

28. *Ibíd.*, p. 378.

Está tu imagen, que admiro,  
Tan pegada a mi deseo  
Que si al espejo me miro,  
En vez de verme, te veo.

La máscara de Abel Martín le supone a Machado la libertad de la audacia, del error e incluso del disparate. La homosexualidad es rechazada por el heterónimo, no por consideraciones morales, sino metafísicas. «No es tampoco —dice Machado que decía Abel Martín— [...] la belleza el gran incentivo del amor, sino la sed metafísica.» Este metafísico del erotismo que «no es erótico a la manera platónica»<sup>29</sup> cuando reflexiona sobre el estado erótico de la España de la época puede llegar a escribir: «La desproporción entre el excitante, el harén mental del hombre moderno —en España, si existe, marcadamente onanista— y la energía sexual de que el individuo dispone, es causa de constante desequilibrio.»<sup>30</sup> Y añade más adelante: «Pero es preciso poner freno, con la censura moral, a esta tendencia natural en el hombre, a substituir el contacto y la imagen percibida por la imagen representada, o, lo que es más peligroso y frecuente en cerebros superiores, por la imagen creada.»<sup>31</sup> Martín alude aquí, pues, a un planteamiento del amor —aunque solo en mentes superiores— en el que la amada (el objeto) es pura invención. Esta será también la filosofía amorosa de su discípulo Juan de Mairena. Machado había proyectado varias series de heterónimos y no solo poetas, sino ensayistas (cinco, algunos hasta con seudónimos, como *Mireno* o *El Abencerraje*). En el *Cancionero apócrifo* se incluyen diez poetas, entre los que conviene destacar a un tal Antonio Machado, seis filósofos españoles del siglo XIX y la

29. J. M.<sup>a</sup> Valverde, ob. cit., p. 196.

30. Antonio Machado, ob. cit., II, p. 681.

31. *Ibíd.*, II, p. 682.

desbordada imaginación machadiana sigue hasta identificar 34 apócrifos, además de Mairena y Martín. Resulta difícil imaginar qué hubiera sido de la obra machadiana si se hubiera diversificado ampliamente en treinta y seis voces. No era, por otra parte, posible conferir personalidad literaria, armazón personal, a una tan amplia galería. Machado no pretendía en ningún caso escribir una saga, sino crear tradiciones filosófico-estético-poéticas, situadas en un tiempo inmediatamente anterior; jugar a la historia de la poesía y del pensamiento. Eran, todas ellas, voces posibles; en algunos casos solo han quedado de las mismas sus nombres; en otras, unas breves anotaciones poéticas. El extravío de algunos cuadernos puede haber restado algún texto más, pero pronto advirtió Machado que Abel Martín y Juan de Mairena, con su discípulo Jorge Meneses, le bastarían para conseguir el distanciamiento necesario que requería su obra, ahora cada vez más oscura.

Mairena nace el 4 de noviembre de 1934 en el *Diario de Madrid* y a partir del 17 de noviembre del año siguiente pasa a ocupar su espacio en *El Sol* hasta el 28 de junio de 1936. En forma de libro fue publicado por Espasa-Calpe con el título de *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, con su propio nombre. Se trataba siempre, por tanto, de un apócrifo declarado. Machado lo define en octubre de 1938, en un artículo publicado en *La Voz de Madrid*, donde el poeta sevillano define así a su álter ego: «Juan de Mairena es un filósofo amable, un poco poeta y un poco escéptico, que tiene para todas las debilidades humanas una benévola sonrisa de comprensión y de indulgencia. Le gusta combatir el “snob” de las modas en todas las materias. Mira las cosas con su criterio libre-pensador, un poco influenciado por su época de fines del siglo pasado, lo cual no obsta para que ese juicio de hace veinte o treinta años pueda seguir sien-

do completamente actual dentro de otros tantos años.»<sup>32</sup> Pero Mairena, como su maestro, será también y ante todo un sofista. Interesa subrayar aquí la función que Machado le atribuye de «filósofo cortés».

Si el *Cançionero apócrifo* de *Los Complementarios* y su poema (casi testamento) *Recuerdos de sueño, fiebre y duermeyela* brota de la inspiración de Abel Martín, un poema de inspiración dantesca y onírica, cercana al absurdo kafkiano, las *Canciones de Guiomar*, precisa la máscara de Mairena. Machado construye un auténtico laberinto en torno a esta figura femenina. Hoy poseemos algunas claves, pero el poeta se empeñó en contarnos una historia de amor para que sus contemporáneos no lograran desentrañarla. Nos llenó de falsas pistas: «En un jardín te he soñado / alto, Guiomar, sobre el río.» Pero el sueño es aquí precisamente la realidad. Y las conclusiones de este poema segundo de la serie resultan tan contradictorias como complementarias a la realidad del amor del poeta.<sup>33</sup>

.....  
Uno: Mujer y varón,  
aunque gacela y león,  
llegan juntos a beber.  
El otro: No puede ser  
amor de tanta fortuna:  
dos soledades en una,  
ni aún de varón y mujer.

Son dos alternativas generalizadas, fruto de esa extraña historia amorosa que vive, de frustración en frustración, don Antonio. Fue un amor epistolar, ya que según el testimonio de la propia Pilar de Valderrama llegó a escribirle cerca de 200 cartas, de las que sólo se

32. *Ibíd.*, IV, p. 2280.

33. Antonio Machado, *ob. cit.*, II, p. 728.

conservan 36. Con motivo, posiblemente, de la publicación de *Nuevas Canciones* Pilar entró en relación epistolar con Machado. Se conocieron personalmente en 1928 y ya en 1929 la figura principal de *La Lola se va a los puertos* (de ambos hermanos) es un retrato de Pilar de Valderrama. En 1932 el poeta fue trasladado al Instituto Calderón de la Barca de Madrid y tal vez poco después se produjo una ruptura de las relaciones, pero Pilar le escribirá todavía el 13 de junio de 1936. ¿Se trató de una amistad pactada?,<sup>34</sup> ¿de un amor sublimado? En 1937 Pilar de Valderrama se encontró en Palencia con Manuel Machado. En 1943, éste publicó un soneto como frontispicio al libro de Pilar *Holocausto*, dedicado a su hijo muerto. Pilar estaba casada y tenía tres hijos. El amor fue secreto. Y Antonio Machado construyó un cerco que salvaguardó la historia. En su epistolario la denomina «diosa». Nadie podía adivinar en versos como «Porque una diosa y su amante / huyen juntos, jadeante, / los sigue la luna llena», que Machado, como otro poeta provenzal, lanzaba su *senhal*. Las citas de los amantes eran también secretas, generalmente en Segovia: «Hoy te escribo en mi celda de viajero, / a la hora de una cita imaginaria.» Y si en *Otras Canciones a Guiomar* la sensualidad del poeta se desbordaba: «¡Y en la tersa arena / cerca de la mar, / tu carne rosa y morena, / súbitamente Guiomar!»<sup>35</sup> sabe rápidamente enmendarse. Torna de nuevo al tema de la invención de la amada:<sup>36</sup>

34. Así lo entiende J. M. Moreiro: *Guiomar, un amor imposible de Machado*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982; versión ampliada del publicado en 1980. Confirma las aseveraciones de Pilar de Valderrama: «no otra cosa que blanco sueño sería el de Guiomar», p. 206. El libro incluye una reveladora carta al P. Félix García (pp. 225-233) de la propia Pilar de Valderrama, fechada en febrero de 1961, que constituye un excelente resumen de la relación.

35. Antonio Machado, *ob. cit.*, II, p. 370.

36. *Ibíd.*, pp. 730-731.



asomada al malecón  
que bate la mar de un sueño,  
y bajo el arco del ceño  
de mi vigilia, a traición,  
isiempre tú!  
Guiomar, Guiomar,  
mírame en ti castigado:  
reo de haberte creado,  
ya no te puedo olvidar.

Y el proceso de enmascaramiento, dentro de los planteamientos ya expuestos por el maestro Abel Martín, finaliza en la total intelectualización:<sup>37</sup>

Todo amor es fantasía;  
él inventa el año, el día,  
la hora y su melodía;  
inventa el amante y, más,  
la amada. No prueba nada,  
contra el amor, que la amada  
no haya existido jamás.

Al margen del soneto *Perdón, madona del Pilar, si llego*,<sup>38</sup> anterior a 1936 y que debía acompañar posiblemente el regalo de una edición de Dante y que fue publicado por el periódico *El Heraldo de Aragón*, como si se tratara de un poema dedicado a la Virgen del Pilar, el soneto V de las *Poesías de guerra* está todavía dedicado al lejano amor, que Machado creía aún en Portugal:<sup>39</sup>

De mar a mar entre los dos la guerra,  
más honda que la mar. En mi parterre,  
miro la mar que el horizonte cierra.  
Tú asomada, Guiomar, a un finisterre,

37. *Ibíd.*, p. 731.

38. *Ibíd.*, p. 817.

39. *Ibíd.*, p. 824.

miras hacia otro mar, la mar de España  
que Camoens cantara, tenebrosa.  
Acaso a ti mi ausencia te acompaña,  
a mí me duele tu recuerdo, diosa.

La guerra dio al amor el tajo fuerte.  
Y es la total angustia de la muerte,  
con la sombra infecunda de la llama

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

Algo más hondo que una simple especulación amorosa, que una retórica amatoria le llevaría hasta los versos de 1937: «Tengo un olvido, Guiomar, / todo erizado de espinas, / hoja de nopal.»<sup>40</sup>

El poeta de los laberintos y las galerías del alma buscó deliberadamente la oscuridad. Tres versos de *Los Complementarios* pueden definir su secreta ambición, mejor que sus agudas reflexiones sobre la lírica, propuestas por Mairena o Martín, no por Machado: «Obscuro para que atiendan; / claro como el agua, claro / para que nadie comprenda.»<sup>41</sup> Machado se mantuvo atento al proceso intelectual de su tiempo sin renunciar a los esquemas creados enraizados en el modernismo. No puede ser considerado en ningún caso como un artista de una sola voz, ni siquiera de un solo rostro. Se mantuvo orgulloso de su soledad y con aristocrática y, a la vez, popular ironía pretendió enmascarar lo evidente. Darío había observado bien ya en su juventud aquella su presencia misteriosa.

No es Antonio Machado un poeta tan diáfano, ni su obra resulta tan sencilla y mucho menos simple.

40. *Ibid.*, p. 830.

41. *Ibid.*, p. 779.

Aunque vivió la mayor parte de su existencia en Madrid, alabó la provincia porque creyó advertir en ella la esencia de un país en el que se sintió a disgusto. Y, aunque no lo explicita claramente, advertimos que tampoco le gustó el tiempo en el que le tocó vivir. En una carta de 1922 le escribe a Ramón Pérez de Ayala: «Días llevo leyendo una inacabable e inacabada novela de Proust. *À la recherche du temps perdu*. *Quel cauchemar!* He aquí el fruto pocho y final de aquella novela iniciada alegremente por Stendhal.»<sup>42</sup> Advirtamos, pues, no sólo la luz de su figura, sino también algunas sombras. Pero volverá al tema en su inacabado y sugestivo *Proyecto de un Discurso de Ingreso en la Academia Española* con mayor sutileza (y posiblemente alguna información crítica) y allí observará que Proust es «este gran epígono del siglo romántico»<sup>43</sup> y tratará esta novela —como hiciera Campoamor en su *Poética* respecto al género— como un «poema degenerado». Y el *Ulises*, de Joyce, obra de otro poeta, será calificado como un libro satánico (Curtius lo había considerado como una «obra del anticristo»). Machado observa el arte contemporáneo como una auténtica «pesadilla estética»: el episodio final del individuo. El poeta, el creador, se encuentra ahora en el infierno. O tal vez vive en la pesadilla del sueño, de la fiebre o de la duermevela. El arte del futuro sólo podría conducir de nuevo «al descubrimiento de la razón». Ese Antonio Machado tan atento, crítico, independiente, complejo y alejado de los tópicos que él mismo contribuyó a formar es el que ahora nos interesa.