LOS RETRATOS LITERARIOS DE ANTONIO MACHADO: RETORICA Y SIGNIFICACION DE UN GENERO ESPAÑOL

José-Carlos Mainer
Universidad de Zaragoza

El objeto de las páginas que siguen es el acercamiento a una provincia estética menor en la obra de Antonio Machado pero que, sin embargo, no creo exenta de significado ideológico y de trascendencia civil. Me refiero a un manojo de poemas que figuran en el marco de la revisión de *Campos de Castilla* efectuada en las *Poesías completas* de 1917 y a un ramillete de sonetos (que incluye otras estrofas) que halló su acomodo en *Nuevas canciones*. En el primer caso configura buena parte de la sección "Elogios" y en el segundo se integra en "Glosando a Ronsard y otras rimas", por más que sea bien poca cosa hablar de disposiciones intencionadas en la peculiar concepción que el poeta tenía de sus *opera omnia*. Su caso no es, por cierto, el de Jorge Guillén que constituye pacientemente el edificio de *Aire nuestro* desde que en 1919 tuvo la revelación de *Cántico* en una playa bretona, ni el de Luis Cernuda al someter su biografía poética al dilema tensísimo de *La realidad y el deseo,* ni el conjunto total de sus versos tiene el doble significado de "obra en marcha" y dimensión totalizadora que tuvo el poetizar para su amigo Juan Ramón Jiménez. Lo que Machado ofrece es una voluntad de agrupación que apenas da otra muestra de existir sino los números romanos que encabezan las diferentes secciones y una complacencia en la miscelánea que es, por ejemplo, la que vertebra tanto las iniciales *Soledades* como las tardías y dispersas *Nuevas canciones*... Pero de esa particular concepción *abierta* de la *dispositio* quizá sea cosa de hablar otro día (para reconocer siquiera la excepción del primer *Campos de Castilla,* el de 1912), porque ahora hemos de volver a nuestros "poemas con nombre" (hubiera dicho Blas de Otero), híbridos entre el verso de circunstancias, la descripción de una figura moral con propósito de una prosopografía y el pastiche literario de la obra admirada: poemas que, como se decía, casi nunca alcanzan la excelencia pero que incluyen títulos —pensemos en los versos dedicados a Azorín, a Giner de los Ríos o a Juan Ramón— muy citados y reproducidos.

Nos consta, por otra parte, que su autor les otorgó alguna importancia. En una carta dirigida a Juan Ramón Jiménez (y que Ricardo Gullón estima de 1913), Machado le anuncia el envío de un poema dedicado a Azorín y le comunica que piensa hacer también "una composición sobre tu obra para la sección 'Elogios' de mi próximo libro". La identificación de cuanto se cita no es difícil y puede servirnos para ratificar al paso la conjetura de Gullón: el poema enderezado a Azorín es

"Desde mi rincón", que —luego se verá— se fecha en 1913 y es posterior a otro, con el mismo motivo, de 1912, y que se compadece muy poco con las aprensiones que Machado confidencia acerca de su tono violento; el libro que Juan Ramón Jiménez tenía en el telar es *Platero y yo,* que se publicó en 1914 y que nuestro poeta celebró con su poema "Mariposa de la sierra". Pero más que estas dataciones nos importa consignar que, a la fecha, Machado tenía clara voluntad de trabajar en una colección de poemas conmemorativos:

> "Te mando esa composición para que veas la orientación que pienso dar a esa sección. Trato en ella de colocarme en el punto inicial de unas cuantas almas selectas y continuar en mí mismo esos varios impulsos en un cauce común, hacia una mira ideal y lejana. Creo que la conquista del porvenir sólo puede conseguirse con una suma de cualidades. De otro modo, el número nos ahogará (...) Acaso encuentres en esa composición alguna crudeza. Hay en mí cierto desgarramiento inevitable e impurezas que mi espíritu arrastra cuando se desborda y supercializa. No importa (...) Además, ese libro de Azorín es tan intenso, tan cargado de alma, que ha removido mi espíritu hondamente y su influjo no está, ni mucho menos, expresado en esa composición."[1]

El propósito queda muy patente en estas líneas: hay una comezón de dialogar *intertextualmente* con otros escritores que le han impresionado profundamente y esto en un momento de la vida del país que invita a la selección intelectual y, añadiríamos nosotros, en un tramo de su vida personal que está incubando nuevas y más radicales actitudes. Efectivamente, lo que el panorama nacional de la cultura ofrece no puede ser más incitante, en estos años en que remite la práctica literaria modernista y parece avanzar un tono de reflexión inquieta, de paisajes nacionales contemplados con unción pero también con exigencia moral y todo ello con el fondo de expectativas de reforma política a las que no son ajenas ni las campañas antimauristas de 1910 ni las esperanzas que suscitó el gobierno de Canalejas en el verano de ese mismo año. Una relación de títulos destacados puede ser más convincente que cualquier otra categorización: en 1912, Ramón Pérez de Ayala publica *La pata de la raposa,* que es el título fundamental de la serie dedicada a Alberto Díaz de Guzmán y el más significativo hito de su apartamiento del ideal de vida modernista (bohemia, radical, imaginativa...) que ha de encontrar su dimensión de aleccionamiento colectivo en la "novela de artistas" *Troteras y danzaderas,* justo al año siguiente; de 1912 es *El abuelo del rey,* relato en el que Gabriel Miró inicia una reflexión más crítica y social sobre sus habituales paisajes físicos y humanos del Levante español; en 1912, también Azorín —y luego volveré sobre el caso con mayor detalle— empieza, con *Castilla* y *Lecturas españolas,* su fecundo diálogo impresionista con la literatura, la historia y la melancolía de un país; en 1913, Unamuno vuelca su pasión fideísta en las páginas de *Del sentimiento trágico de la vida* y Pío Baroja perfila un agudo aguafuerte del pasado decimonónico en la serie de "Memorias de un hombre de acción", que ha de seguirle ocupando por una veintena de años; en 1914, Ortega concibe una duradera comunicación con sus lectores, a título de profesor de Filosofía "in partibus infidelium",

al publicar *Meditaciones del Quijote,* mientras que Juan Ramón Jiménez recoge, bajo las especies externas de un libro infantil, sabias intuiciones de paisaje, observaciones de una cotidianeidad ya muy poco modernista y hasta una moderada piedad por los humillados del mundo andaluz: trátase de *Platero y yo.* Pero también los mejores cuadros segovianos de Ignacio Zuloaga, el despliegue de la música nacionalista española (Falla aporta aquí títulos como las *Siete canciones populares españolas* y las *Noches en los jardines de España,* escritos todos entre 1911 y 1915) y los primeros frutos de la nueva ciencia española, acogida desde 1907 a los laboratorios y los despachos de la memorable Junta para Ampliación de Estudios, tienen fechas muy parecidas a las que se fijaban más arriba. Un horizonte de reflexión moral, de inquisitiva curiosidad sobre la esencia viva de lo español, un propósito de trabajo asiduo y ordenado, de solidaridad emocional y de reconstrucción del espíritu parecen ser las consignas generales del momento. Arriba se decía que, a propósito de Pérez de Ayala, de Ortega y de Maeztu, el lema colectivo quiere ser la ruptura con la virulencia sentimental heredera del modernismo, pero también es palmario que, en este recuento de fuerzas para la nueva España, la religiosidad nacional de Unamuno (a la que Ortega no regatea discrepancias pero tampoco elogios), la sensibilidad de Azorín (pese a sus inclinaciones mauristas), el desazonante desgarro de Baroja (pese a su arbitrariedad) tienen una parte importante de los efectivos y nadie piensa en repudiarlos, por mucho que vengan de un siglo que "vencido sin gloria se alejaba" y por mucho que se columbre ya la arribada de "una juventud más joven", por decirlo en los lapidarios términos de Antonio Machado. La cita de 1912-1914 es un empeño común de solidaridades y, si rompe con la práctica estética y la rebeldía política del veterano modernismo, es para encontrar una esperanza nueva en la reforma radical, en el esfuerzo institucional, en la sensibilidad revestida de inteligencia.

Machado gustó de trasponer todo aquello a una iconografía muy característica y monumental: "España del cincel y de la maza", "hombre ibero de la recia mano / que tallará en el roble castellano", "España que alborea / un hacha en la mano vengadora", "cíñete la espada rutilante / y lleva tu armadura, / el peto de diamante / debajo de la blanca vestidura", "la espada, ceñida a la cintura y con santo rencor acicalada", "en tu desdeño esculpes, como sobre un escudo, dos ojos que avizoran y un ceño que medita". Las ideas de vigilancia y reflexión, de violencia y poderío, se encarnan en reiteradas visiones armadas y pétreas que tienen algo de iconología masónica (¿se afilió Machado como tantos otros a una logia?) y mucho del modernismo cívico que consagró Darío en los *Cantos de vida y esperanza.* Es evidente que fueron para su conciencia años trascendentes y que quiso concurrir al proyecto colectivo de regeneración, entre otras cosas, con un reconocimiento expreso de deudas espirituales. Ya no solamente es esa sección de "Elogios" en la que piensa al escribir a Juan Ramón Jiménez y que arriba he citado... En el texto autobiográfico que dio a conocer el doctor Vega Díaz y que se destinaba a una antología que Juan Ramón pensaba confeccionar, Machado hace constar que, tras *Campos de Castilla,* tiene en preparación tres volúmenes: *"Hombres de España, Apuntes de paisaje* y *Cantares y proverbios,* que irán saliendo sucesivamente."[2] Recordemos que "Apuntes" se llama una sección de las *Nuevas canciones* de 1924 y que "Proverbios y cantares" es un título de ese mismo volumen; no parece descabellado pensar que *Hombres de España* fuera una emancipación y

ampliación de los "Elogios": las cartas de estas fechas —a Unamuno, a Ortega, a Juan Ramón Jiménez— revelan una voluntad sin límites de admirar y también de repudiar; de establecer, en fin, el balance de un tiempo de remoción intelectual que le sacudía tras la profunda crisis personal que sucedió a la muerte de Leonor Izquierdo.

Y es a propósito de este proyecto sobre el que estas páginas pretenden esbozar sendas hipótesis de trabajo: una, concerniente a su *pedigree* poético dentro de una tradición que remite al parnasianismo francés (y en el que Rubén Darío es un elemento mediador de primer orden); otra, de mayor generalización y quizá más amplio alcance, que intentará dar alguna luz sobre una coincidencia española en este tipo de valoración literaria y humana confiada a la evocación personal (y a menudo cómplice), al retrato intuitivo y amistoso, por medio del cual se entiende y se afirma que la obra es cuestión de la persona. Lo que implica, a renglón seguido, una valoración muy sugestiva de la escritura ajena como reflejo de una particular forma de entenderse con el mundo y con el país: una imagen de la literatura hecha de motivos morales y solidaridades íntimas que también se encuentra —y tal quiero hacer ver— en las "caricaturas líricas" de Juan Ramón Jiménez, en las "imágenes" de Rafael Alberti, en los "encuentros" de Vicente Aleixandre, en los bellísimos poemas del *Homenaje* de Guillén, que cierran en "reunión de vidas" la secuencia que han abierto, hacia *Aire nuestro, Cántico* y *Clamor.* Aunque tampoco acaba ahí la referencia: Gabriel Fauré, Gabriel Miró o Manuel de Falla han sido pretextos líricos de Gerardo Diego; Blas de Otero ha podido antologar, bajo el título *Poesía con nombres* una gavilla de versos porque "también en los poemas puede ser eficaz que aparezca el nombre de alguien, que puedo ser yo mismo o el veeino de enfrente, es un decir, o el de al lado"; Ildefonso Manuel Gil, por su lado, reunió en *De persona a persona* poemas que son diálogo abierto, que solicitan comunicación, en tanto se refieren y dedican a otros escritores.

Vayamos, pues, por partes... La idea de poema-homenaje (poema donde la apelación a otro escritor comporta un cierto *frisson* intertextual con la obra del celebrado) viene en derechura de los modos parnasianos y en concreto de Paul Verlaine, cuya influencia en Antonio Machado ya encareció —aunque en otros órdenes— una monografía ejemplar de Rafael Ferreres[3]. Ya en *Jadis et naguère,* colección de 1884, aparece una sección —al final mismo de *Jadis*— con el título "A la manière de plusieurs", cuyo juego de dedicatorias intencionadas y de *pastiches* —de Théodore de Banville, de François Coppée y quizá del propio Mallarmé— que abren la parte más caduca de la poesía verlainiana: ese *bavardage* habilidoso e irónico que acabará por imponerse al autor de los *Romances sans paroles. Amour,* libro de 1888, contiene los sonetos —¡atención al molde estrófico elegido porque de ahí vendrá una insistente tradición modernista entre nosotros!— que se dedican a Léon Valade, Ernest Delehay, Emile Blémont, Charles de Sivry, Emmanuel Chabrier, Edmond Thomas, Charles Morice, Maurice Duplessis, Joséph Marie de Hérédia (en el centenario de Calderón de la Barca), Victor Hugo, Bénoit-Joseph de Labre... Seis de tales composiciones —las de Delehay, Blémont, Chabrier, Thomas, Morice y Du Plessis— se integraron en 1890 en *Dédicaces,* volumen editado por suscripción y con el intento no rebozado de mejorar las precarias finanzas del Pauvre Lélian, y allí encontraron acomodo junto a nuevos poemas-*pastiche* que ahora implican a Huysmans, Mallarmé, Moréas,

Coppée, Tailhade, Villiers de l'Isle Adam y Léon Bloy: una vasta red de amigos y rivales que sustenta la afirmación de un lenguaje estético triunfante —el de la sensibilidad *fin -du-siècle*— y que, a la vez, apuntala una imaginación claudicante que recurre (y esa fue la consigna parnasiana) a una literatura de segundo grado, al disfrute vicario de la cita implícita, al juego peligroso del palimpsesto cultural.

Decía más arriba que la vía intermedia es, sin lugar a dudas, Rubén Darío, que también refugió algunas flaquezas de la inspiración en el acogedor rincón de los *pastiches*. Ya la sección final de *Azul...* (edición guatemalteca de 1890) incluyó, justo al lado de los sonetos "áureos" a Caupolicán, a Venus y al invierno, los seis "Medallones" labrados en sonetos alejandrinos: Leconte dé L'Isle, Catulle Méndes, Walt Whitman, José Joaquín Palma, Parodi y Salvador Díaz Mirón. Las *Prosas profanas* de 1901, donde tanto se acusa la inspiración cultural, el bazar modernista, ya ofrecen el soneto "Al mestro Gonzalo de Berceo", cuyo eco machadiano es tan conocido como el original. Los *Cantos de vida y esperanza* incorporan el "Soneto autumnal al Marqués de Bradomín" y *El canto errante,* otro soneto con pretexto también valleinclanesco, además de la conocida composición "Antonio Machado", tan penetrante por cierto. Más tarde, las abundantes colaboraciones poéticas en *Mundial Magazine* nos traen todavía poemas en honor de Valle-Inclán, Augusto D'Halmar y Eugenio Díaz Romero, entre otros. Su ejemplo fue fecundo... Y así, Salvador Rueda gastó también algún brindis de tipo ditirámbico: *La procesión de la Naturaleza,* de 1908, incluye un largo poema dedicado a Tomás Morales y las *Poesías completas* de 1911, sendas composiciones a Manuel Bueno, Felipe Trigo y Gabriel Miró, entre otras de ese jaez. Y conviene no olvidar que Manuel Machado, tras haber consignado en *Ars moriendi* (1922) el final de un bohemio que sentaba la cabeza y la insistente conciencia de la acedía poética ("ha llenado la noche el alma mía, / y la sombra ha ahuyentado la Poesía"), pasó a recoger bajo el rótulo común —y tan verlainiano— de *Dedicatorias* poemas de ocasión, epitafios y otros juegos, escritos a lo largo del período 1910-1922. Hay algunos memorables —aquel epitafio en coplas manriqueñas a la mala memoria de Alejandro Sawa: "Jamás ninguno ha caído / con facha de vencedor / tan deshecho"— y otros que hacen retoñar el cinismo indolente del autor de *El mal poema* (así los dedicados a los tránsitos de José Nogales y de Julio Ruelas), pero el tono vital es bajo, aun para un poeta tan dado a disfrazar su emoción con emociones ajenas (recuérdese *Museo,* sin ir más lejos). No estará de más señalar que en un destinatario, el poeta gallego Xavier Valcarce, se produce una coincidencia con su hermano Antonio: en el poema de éste —que prefació la edición de *Poemas de la prosa,* 1913, de Valcarce—, el autor toma pretexto del libro para reflexionar con hondura sobre dos problemas que le preocupaban a la fecha y que tenía fuertemente imbricados, la conciencia de su eclipse lírico ("se ha dormido la voz en mi garganta / y tiene el corazón un salmo quedo") y la necesidad de empeñarse en una acción intelectual exigente, a la que invita al joven poeta en términos inequívocos ("y cíñete la espada rutilante"); los versos de Manuel fueron en 1910 para el *Romancero prosaico* y apenas esbozan una visión pesimista del mundo ("oscuro túnel, húmedo encierro / por donde marcha a tientas nuestro pobre convoy") que apenas pide "una mujer al lado, en el hogar un leño... / y un libro que nos lleve desde la prosa al sueño"... La coincidencia fortuita en los preliminares de dos volúmenes olvidados se transforma en un pretexto para la psicología poética comparada pero en el que no merece la pena detenerse mucho... por ahora, al menos.

Pero, al hablar de un abolengo parnasiano en los poemas de Antonio Machado, no se debe olvidar que su redacción coincide con los años en que se afianza en su pensamiento una militante hostilidad contra las consecuencias ideológicas del siglo XIX: el idealismo kantiano, negador de la realidad objetiva, en el terreno de la epistemología filosófica; el humanitarismo liberal, abstracto y palabrero, que produce la injusticia social; la proclamación de la autonomía de lo artístico que comienza con las soberbias románticas y desemboca, al fin, en el simbolismo de Mallarmé, que reemplaza la realidad objetiva de las cosas por su fantasma. Con no menor desdén habría de hablar de quienes apoyaban la poesía en un rimero de imágenes y referentes suntuosos. Si en el nonato discurso de ingreso en la Real Academia Española glosaba el lema de Verlaine, "la musique avant toute chose" (primer verso de "L'Art Poétique" que viene en *Jadis et naguère),* indicando insidiosamente que la música era la de Wagner y la letra de Schopenhauer *(El mundo como voluntad y representación,* imaginamos), en la conocida reseña de *Imagen* de Gerardo Diego, habló descalificatoriamente de la "orfebrería parnasiana" y poco antes de "aquel gran poeta y gran corruptor" que era Rubén Darío, mensajero inevitable de tales usos literarios. Aquel repudio de los asideros fantasiosos de la imaginación era su pleito personal cuando sentía —la cita es inevitable— el "oro de ayer" cambiado en monedas de cobre y cuando los indicios simbolistas habituales de su mundo —fuentes, caminos, polvo, crepúsculos...— tendían a transformarse en grandes abstracciones sobre la realidad y la nada, lo íntimo y lo heterogéneo, los yoes fundamentales y los túes esenciales: tiempos lóbregos que se exorcisaron en la creación del perplejo Abel Martín y que depuraron sus turbiedades en las páginas de *Los complementarios* segovianos.

Por eso conviene preguntarse por qué subsiste una práctica parnasiana —la del poema-homenaje— cuando se preparan y anuncian serias reservas hacia el patrón de tales creaciones. Y aquí es donde halla su lugar el otro aspecto de la cuestión que enuncié más arriba: el poema-homenaje aparece cuando Machado comienza a dotar de una conciencia política más exigente a sus pensamientos de hombre "misterioso y silencioso", cuando tal cosa —un proceso de radicalización política y de búsqueda de una España distinta— halla, saliendo a su encuentro, los propósitos solidarios de otros escritores. Por eso, como decía en la carta a Juan Ramón Jiménez, halla que el mejor modo de prolongar la reflexión patriótica de *Campos de Castilla* consiste en evocar "el punto inicial de unas cuantas almas selectas y continuar en mí mismo esos varios impulsos en el cauce común hacia una mira ideal y lejana". Y este deseo se emparenta, a su vez, con un tenaz modo de entendimiento español de la literatura: la obra como expresión de la temperatura vital y totalizadora de un ser humano concreto, no como alquimia de una infinita combinatoria de posibilidades estéticas. Creer, en fin, que la literatura es individualidad humana, y, paralelamente, en una transmisión directa, intuitiva, corazonal, del discurso artístico.

Los paralelos no faltan, como arriba se indicaba, y casi parecen constituir un género aparte en las letras españolas contemporáneas. Hacia 1917, Juan Ramón Jiménez —tan afín a Machado por el *pedigree* institucionista y tan distante en casi todo lo demás— emprendió sus "caricaturas líricas" que años después compondrían *Españoles de tres mundos:* un vasto proyecto de fijar una galería de ademanes intelectuales y artísticos españoles desde una perspectiva personal donde

alterna la admiración cómplice y la ironía, la imaginación descriptiva que chisporretea de metáforas y se disfraza de hipérboles al lado de la observación certera, siempre con el fondo de una literatura —o un arte, o una creación científica— vistas como emanación natural de la persona. No vaciló en describirlas como "panorama de mi época" y definirlas en el marco de una estirpe quevedesca —y maligna— pero con ánimo penetrativo y serio: "Las caricaturas están tratadas de diverso modo, sencillo barroco, realista, alto, oblicuo, ladeado, caído, según el modelo. Siempre he creído en la diversidad de la prosa como en la del verso. Pienso que en la caricatura (lo pensó Quevedo) es donde mejor entra el barroquismo, y soy barroco en muchas de ellas, repito, pero con el complemento constante del derecho lírico: la caricatura lírica fue mi ilusión." Y al poco, concluye: "A cada uno he procurado caracterizarlo según su carácter, estilizando así mi humor, y acaso el suyo."[4] Veremos que el humor, la burla benévola, el guiño chistoso, no faltan tampoco en Antonio Machado, como si fueran consustanciales al género. Humor es, en definitiva (y eso parecen recordar las palabras transcritas de Juan Ramón Jiménez), una lexicalización del concepto que formuló la teoría galénica de los *humores,* a cuyo equilibrio o desequilibrio debía el ser humano su carácter predominante: humor es tendencia, y es exageración y manía, como es rasgo fácilmente proclive a la caricatura. Los elogios machadianos a Pérez de Ayala, Ortega, Baroja y Unamuno, entre otros, no recatan ese componente humoresco, entre otros diversos ingredientes.

Algo muy parecido sucede en Ramón Gómez de la Serna. Hacia 1916 ha comenzado a componer las biografías breves —y llenas de imaginación— que componen luego *Efigies* (1929), tras haber ocupado las páginas prologales de sendos libros de Baudelaire, Nerval, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam y John Ruskin. Pero la idea de retratar a sus contemporáneos surge en el exilio bonaerense cuando el recuerdo personal se hace más punzante y cuando —cito del prólogo de 1941 a los *Retratos contemporáneos*— "las biografías no son un ejemplo. Un ejemplo es lo abstracto. Son una convivencia"[5]. Cuando, en fin, el retratista parte del supuesto de que "hablar de literato es precisamente hablar del hombre genuino, al que no distrae nada para ser el hombre y pone toda su atención en lo humano". Y, poco antes, ha afirmado el clima de solidaridad que, de consuno, establecen la contemporaneidad y la vocación. "De este conjunto quiero que se desprenda una anchurosa cordialidad, un tono confianzudo de amistad al vivir el mismo tiempo, los mismos hechos históricos, el mismo figón de la calle recóndita. Si he conseguido esto, he realizado ese ideal de promiscuidad literaria que se llama bohemia, vida y fosa común."[6]

Cierto que no pocas de las afirmaciones de este prefacio de Gómez de la Serna caben dentro de una visión que podría denominarse "humanismo vanguardista", pero que no por eso carece de hondas raíces hispánicas. También la *Imagen primera de...,* de Rafael Alberti, igualmente nacido de las nostalgias del destierro (como sus *Retornos de lo vivo lejano),* insiste —y su título es bien elocuente al respecto— en la fuerza de la imagen física, del recuerdo del autor, ante el que parece subalterno el juicio de la obra. O mejor, la anécdota vivida, el relato ingenuo de la visión primera, anuncia ya la opinión que la obra merece porque una y otra cosas se unen por lazos solidísimos: Azorín, por ejemplo, es visto como "una especie de mendigo ciego, disimulada su desgracia tras unas gafas negras, eternamente

sentado, gabardina fláccida colgada de los hombros, tranca aburrida entre las manos, inmóvil en una de las estaciones del metro de Madrid"[7] y no cuesta demasiado implicar su descriptivismo, su estatismo contemplativo, en los adjetivos que se refieren a su atuendo. Más explícito todavía habría de ser Vicente Aleixandre porque la prosa de *Los encuentros* gira, precisamente, en torno a todo el ámbito semántico que suscita la palabra epónima y ni siquiera se piensa que la evocada valga como un juicio literario (aunque el libro esté lleno de estimaciones afectivas de la literatura): "Las evocaciones, de tratamiento vario, están todas intentadas a una luz temporal: arraigadas precisamente en un aquí y ahora, cruce del encuentro, noble palabra que, con su rico sentido, también significa hallazgo. Estas páginas, obviamente, no pertenecen al género crítica literaria. Persona y obra alguna vez se acercan, y en el transitorio contacto la primera se transparenta, con imantación de unidad, sobre la segunda. Muchas veces, desde un fondo vivido, diría respirado, avanza, todavía solitario, un bulto. En ocasiones, una sombra cruza exenta."[8]

De casi todo cuanto se ha apreciado en otros —humor, necesidad de la evocación física, complicidad en el estilo adoptado— hay algo en Antonio Machado. Y, sobre todo, una cuidadosa elección de los motivos en virtud de patentes afinidades electivas que encuentran su fundamento en aquella *conspiración* de los libros de 1912-1914 a que aludía páginas atrás. Prueba de ello es la nómina de los destinatarios de los "Elogios" integrados en *Campos de Castilla* y que se incluyen entre los números CXXXIX y CLII (la sección incorpora también los famosos poemas "Una España joven", CXLIV, "A España en paz", CXLV, y "Mis poetas", CL, que tienen un discutible parentesco con el resto): no parece casual que se abra con la silva arromanzada dedicada a Francisco Giner de los Ríos, el fundador de aquella Institución Libre de Enseñanza a la que Machado debía lo mejor de su abolengo intelectual, y que la cierren sendos poemas al admirado Miguel de Unamuno y al amigo Juan Ramón Jiménez.

Pero ninguno de esos tres poemas son muy felices. Giner, "el viejo alegre de la vida santa", se evoca en una artificiosa sucesión del diálogo con la luz de alba y la voz apostrofante del maestro, a la que sigue, como un eco, la del autor: esfuerzo inútil por conferir un prestigio mágico, una andadura legendaria, a un poema que alterna la iconología franciscanista —encina casta, tomillos, mariposas doradas— y aquella otra de grandes volúmenes —yunques, campanas, talleres— que Machado reservaba por entonces para sus visiones de la España del futuro y a cuyo eco masónico he aludido más arriba. Unamuno y Juan Ramón Jiménez son, por su parte, destinatarios de dos poemas nada nuevos. El que se dedica a las *Arias tristes* del moguereño es un *pastiche* en cuartetas que debe tanto al mundo enfermizo del primer Juan Ramón cuanto a los temas predilectos de *Soledades* (voz doliente, melancolía, primavera incipiente, borbollar de fuente, eco de una canción infantil interrumpida, etc.). Más conocido, el poema dedicado a Unamuno resulta una temprana prueba de la significación intelectual del escritor, a medias entre el brío "sin miedo de la lengua que malsina" de Don Quijote y el "ceño de la duda" de Hamlet, a lo que añade el voluntarismo religioso ("Dios y adelante el ánima española") y, con más atrevimiento, un apunte —quizá más suyo propio que unamuniano— de cristianismo tosltoyano. Me refiero a los últimos versos, tan menguados de eficacia estética como llenos de intención polémica:

Y es tan bueno y mejor que fue Loyola:
sabe a Jesús y escupe al fariseo.

Pero la mayor densidad de intención política se concita, a mi juicio, en los poemas dedicados a Azorín y Ortega y Gasset. Parece que la lectura de *Castilla* produjo una honda impresión en Antonio Machado y fruto espontáneo de ella fue un primer poema, el CXVII, que queda fuera de los "Elogios": son los pareados alejandrinos que recuerdan la venta de Cidones, los dos viejecillos —Ruipérez y Leonarda la Ruipérez— que la atienden, la marmita que borbolla y un atardecer sobre la meseta ("tristes serrijones, / con ruinas de encinares y mellas de aluviones, / las lomas azuladas, las agrias barranqueras") al que pertenecen los mejores versos de conjunto. Sobre él destaca, exenta, la figura cavilosa y enlutada de un joven que escribe y que, tras mirar el fuego, se seca los ojos que han llorado... "¿Por qué le hará llorar el son de la marmita, el ascua del hogar?" En él se cruza uno de los típicos auto-ecos machadianos —podría ser el viajero que retorna en el primer poema de las *Soledades*— y, de otro lado, el conseguido recuerdo de algunos pasos azorinianos: sin salir del ámbito de *Castilla,* baste recordar al caballero de ojos empañados en "Una ciudad y un balcón" o a cualquiera de los nostálgicos viajeros de "La casa cerrada". Aquella lectura emocional, sin embargo, iba a ser muy pronto completada por otro poema que, aunque idéntico en título al primero, "Desde mi rincón", encierra una actitud muy diferente.

Algo había cambiado también su percepción del libro azorinianiano porque, con fecha de 2 de mayo de 1913, escribía a Ortega y Gasset: "Siempre he sido muy entusiasta de Azorín, aunque me defiendo de su influjo, algo morboso. Su obra tiene un encanto indefinible. Este Azorín es un místico, alma ferviente, con luz de fondo que adopta como disciplina —ignoro por qué extraña penitencia— un determinismo cerrado. Surge de ahí una inefable melancolía, tan sutil que se apodera del lector por toda suerte de caminos. Es una España encantada y encantadora esta de Azorín. Mi simpatía por el pequeño filósofo y gran poeta de la tierra manchega es profunda, pero prefiero —por instinto de conservación— lecturas más sanas, como las cosas de V. y de Unamuno."[9]

Y la ocasión de manifestar esas reticencias llegó —precisamente de la mano de Ortega y Juan Ramón Jiménez— con motivo del homenaje al escritor de Monóvar que aquel mismo noviembre habría de tributársele en Aranjuez. Las actas de aquel singular y trascendente festejo se imprimieron en 1915 por la Residencia de Estudiantes y permiten ver con bastante claridad los hilos secretos que urdían una aparente reparación a Azorín, cuya candidatura había sido desdeñada en la Real Academia Española, todo ello cuando el escritor acababa de dar forma a sus famosos ensayos de *ABC* sobre "La generación de 1898" y cuando Ortega y sus amigos andaban ensamblando la Liga para la Educación Política Española, nuevo horizonte de un liberalismo progresista y social. Y, por supuesto, nacionalista. Leídas a esa luz de inquietudes y desplazamientos ideológicos, las colaboraciones de la *Fiesta de Aranjuez* conforman un retrato excepcional de la vida intelectual española de su tiempo y, amén de esto, de su pequeña picaresca interna. Azorín, el resucitado para la literatura desde sus fervores de *ciervista,* acaba de inventar al "noventayocho" como un membrete de prestigio que le permite ocupar el decanato moral de las letras españolas, además de establecer una línea de preocupado

patriotismo que le enlaza con el pasado... y con el futuro que ya asoma, sin parar mientes en sus recientes intervenciones públicas. En su ofrecimiento, sin embargo, Ortega le ha emplazado a ser escritor y solamente escritor, y hasta le ha vinculado al siglo romántico; su amigo Pío Baroja, en tanto, no oculta el comprensivo reproche al escritor comprometido con la reacción maurista... ¿Y Antonio Machado? Por boca de Juan Ramón Jiménez se leyeron los versos que arriba se mencionaban y en los que no faltan los recuerdos emotivos del libro de Azorín —alusiones a capítulos como "Las nubes"— y hasta para enlazar con el poema anterior la imagen de "tu nombre triste del balcón, que veo / siempre añorar, la mano en la mejilla".

Pero el poema tuvo dos redacciones porque el propio Machado (y tal manifestó en carta a Juan Ramón[10]) se asustó de la violencia radical con que había escrito la primera. Precisamente aquel anónimo caballero del balcón que en la redacción definitiva se evoca así:

> (...) Azorín, yo creo
> en el alma sutil de tu Castilla,
> y en esa maravilla
> de tu hombre triste del balcón (...)

en el texto que se leyó en Aranjuez ve mutada su preposición por un contundente *contra* "tu hombre triste del balcón, etc.", y su evocación se sigue de nueve violentos versos que desaparecieron prontamente:

> Malgrado de mi porte jacobino
> y mi asco de las juntas apostólicas
> y las damas católicas,
> creo en la voluntad contra el destino.
> A pesar de la turba milagrera
> y sus mastines fieros
> y de esa clerigalla vocinglera
> —¡corazoncitos de Jesús tan hueros!—
> creo en tu Dios y el mío[11].

Pero si los versos desaparecieron, no lo hizo el talante radical y empeñoso que, meses más tarde, pediría a Ortega un lugar en la Liga para la Educación Política Española[12] y que, desde su rincón baezano, tan representativo de aquella España desazonante, escribiría a Unamuno las bellas cartas de 1915 donde, a vueltas de su admiración por el poema al Cristo de Santa Clara de Palencia, van afirmaciones tan contundentes como éstas: "Mucha hipocresía hay y una absoluta falta de virilidad espiritual. Las señoras declaran que aquí todos somos católicos, es decir, que todos somos señoras."[13]

No ha de extrañarnos que Machado tuviera a Ortega por uno de los más significativos héroes que "con el hacha y el fuego" estaban acudiendo al nacimiento de una nueva España. Pero el correspondiente "Elogio" "Al joven meditador José Ortega y Gasset" (que, con toda razón, Sánchez Barbudo moteja de "no muy bueno" y "algo oscuro"[14]) está velado de una cierta ironía. En apariencia, lo constituyen los mismos elementos icónicos —cincel, martillo, piedra, montañas de Gua-

darrama y el azul de sus entrañas— que asistían al elogio de Giner de los Ríos y que aquí vienen traídos, claro, por el recuerdo próximo de la "Meditación del Escorial" del novel catedrático de metafísica de la Universidad Central, "dilecto de Sofía". Pero algo burlesco o zumbón socava sutilmente el conjunto: ¿cómo, si no, entender esa anfibología de "masones te sirvan" a medias entre la acepción que vale por albañiles y la que remite a los súbditos del Grande Oriente? O, ¿cómo no ver en la reconciliación del escorialense Felipe II y sus rebeldes vasallos luteranos una patente desconfianza sobre la oportunidad de la entronización de aquellas petulancias alemanas que Ortega proponía, y hasta una delicada advertencia sobre su absolutismo filosófico (a lo que apuntaría el hecho de que el madrileño sea "meditador de otro Escorial *sombrío*")? Pero, como ocurre en el mejor Machado, estas reservas no empecen el entusiasmo por las mejores muestras de la nueva sensibilidad. A ello se refiere, sin duda, la composición de "Mariposa de la sierra", en honor de *Platero y yo:* poema endeble y hasta poco émulo del libro homenajeado, ya que su tono mágico tiene poco que ver con el idilio más bien material que había sabido trenzar el poeta. La "lira franciscana" que se evoca al final nos reconcilia, empero, con la habitual penetración machadiana en este tipo de poemas.

Más arriba recordaba que lo más interesante del poema "A Xavier Valcarce" es consignar que se trata de uno de los muchos donde Machado consignó su temor —y su resignación— ante su definitiva esclerosis lírica. En rigor, toda la poesía que había venido escribiendo era como una gran despedida de la poesía como inocencia, como goce inmediato del mundo: al asumir que hacer poesía era osar una imposibilidad ("coger los frutos de oro" cuando lo que se quiere asir no es sino el reflejo de los pomos de verdad que suspende sobre el agua la rama del limonero lánguido), Machado siempre afirmaría que un recuerdo vale más que el poema que lo evoca, que un sentimiento de dignidad y sinceridad es mejor que los versos que lo explican, o que la verdad es mejor que cualquiera de sus metáforas. La "palabra en el tiempo" es, a su manera, una negación de la poesía como ontología específica: una negación de la poesía, en suma... Concluida la revisión de las *Poesías completas,* el Machado que inicia sus cursos segovianos en 1919 es un Machado que, tras haber arreglado su peculiar visión del liberalismo al modo radical que ya le será propio, se apresta a romper con toda forma de subjetividad y a reconocer a lo *heterogéneo* el derecho de ser por sí mismo. La nueva conquista filosófica tiene estrecha relación con el reciente examen de conciencia político y tal cosa se puede acreditar en el interesante prefacio que coloca al frente de una nueva edición de *Soledades, galerías y otros poemas,* que fecha en Toledo, a 12 de abril de 1919: "Nuevos discípulos de Protágoras militaban [se refiere a la fecha de las primeras *Soledades:* 1903] (niestzscheanos, pragmatistas, humanistas, bergsonianos) contra toda labor constructora, coherente, lógica. La ideología dominante era esencialmente subjetivista, el arte se atomizaba (...) Yo amé con pasión y (...) hasta el empeño esa nueva sofística (...) Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir cuando una idea común apasione las almas. Cierto que la guerra no ha creado ideas nuevas —no pueden las ideas brotar de los puños— pero, ¿quién duda que el árbol humano comienza a renovarse por la raíz y de que una nueva oleada de vida camina hacia la luz, hacia la conciencia?"[15]

Pero aquella nueva idea que aquí se evoca con tan patética unción iba a ser poéticamente muda, y por eso no deja de ser revelador que las frases de este prólogo hallen un eco literal en la segunda redacción del poema "Olivo del camino" (que abre las *Nuevas canciones* de 1924), preclaro ejemplo de la inepcia lírica de un estro fundamentalmente filosófico. El mejor Machado que ocupa el libro aludido es una suerte de "Machado póstumo" que logra algún excelente poema a despecho de su íntima convicción de haberse despedido definitivamente del encantamiento poético. Por eso, *Nuevas canciones* es como una interesante y sugestiva feria de restos en los que se amortiguan los ecos de las fórmulas anteriores: la copla popular es más nostálgica, el poema iniciático es más críptico, el proverbio más gris... Y en esa cita no podían faltar algunos nuevos "Elogios" que, en este caso, ganan en soltura artística y en aristas de ironía. Los acoge la sección "Glosando a Ronsard y otras rimas", que tiene composiciones de muy diversa índole y lleva el número CLXIV de sus poesías; parece significativo que esta sección comience con los sonetos a una desconocida que le envió su retrato y concluya con la hermosa serie "Los sueños dialogados", en el mismo molde estrófico: ambas secuencias son una tensa reflexión sobre el recuerdo y el olvido, el desdén de uno mismo y la esperanza de días mejores, el cansancio de la propia identidad y la necesidad de certidumbre, que juegan entre la referencia erótica y la referencia epistemológica con prodigiosa maestría.

La serie se compone de cinco sonetos (cuyos destinatarios son Azorín, Baroja, Eugenio D'Ors, Pérez de Ayala y Valle-Inclán) y otros cuatro poemas en metros diversos que se refieren a Francisco Grandmontagne, Francisco Romero, Julio Castro, Francisco A. de Icaza y Emiliano Barral y que son los menos convincentes del conjunto. Los versos dedicados al burgalés Grandmontagne, emigrante en Argentina, novelista y articulista sobre ese tema, acompañaron a otros de Pérez de Ayala con motivo de un homenaje rendido a su figura; la popularidad que ésta pudo alcanzar se explica en un contexto todavía proclive a los regeneracionismos y a las admiraciones más o menos nieztscheanas por los *self-made-men*. En su contexto, los más famosos versos de este poema de circunstancias —"En este remolino de España, rompeolas / de las cuarenta y nueve provincias españolas / (Madrid del cucañista, Madrid del pretendiente)"— deben relacionarse con aquel "Madrid brillante, absurdo y hambriento" que Valle había sacado a la escena terrible de *Luces de bohemia,* o con la crítica ferocísima del *Poema truncado de Madrid,* que el canario "Alonso Quesada" había publicado (como el drama anterior) en las páginas del semanario *España* (octubre y noviembre de 1920): corre a la fecha toda una literatura de exigencias y esperpentos a propósito de aquel poblachón manchego, villa y corte de las malandanzas de 1920. Por su parte, el breve poema al escultor Emiliano Barral tiene el interés de ser otro encuentro —como el de los sonetos iniciales de la sección "Glosando a Ronsard"— del escritor consigo mismo, al verse objetivado en forma de retrato: tema que, de un modo u otro, es recurrente en la poética del mejor Machado y que quizá un día halle un experto psicocrítico que pondere lo que hay de metafísica, lo que hay de descontento interior y lo que hay de narcisismo secreto en el caso. Con tono muy distinto y a la muerte en la guerra del escultor Barral, estos versos reaparecieron en el libro *La guerra.*

De los sonetos puede que el más ambicioso sea el dedicado a Valle-Inclán, visto en forma de "Caronte de ojos de llama", pero con "tu verde senectud de Dios pagano". Y esto porque la fuerza de la imagen recuerda, inevitablemente en este poeta lleno de ecos de sí mismo, la fuerza de la segunda parte del "Fragmento de pesadilla" (que transcribió con fecha de 12 de mayo de 1914 y que pasó a *Los complementarios)* y de las composiciones "Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela", atribuidas a Abel Martín. Pero la mejor muestra de habilidad corresponde a los sonetos casi gemelos en disposición y encanto que retratan a Baroja, Azorín y Pérez de Ayala. En los tres hay una fuerte sugestión iconográfica que es paladina en el último ("un pintor me lo retrata, / no en el lino, en el tiempo") y algo menos en el barojiano, donde, sin embargo, un par de versos ("atrás las manos enlazadas lleva, / y hacia la tierra al pasear se inclina (...) / camino por desmonte o por ruina") serían impensables sin el recuerdo del famoso aguafuerte de Ricardo Baroja. En Azorín también precisa del asidero fisonómico —"doble faz, candor y hastío", "esa noble apariencia de hombre frío / que corrige la fiebre de la mano"—, aunque la alusión pictórica no sea tan explícita; el poema respira todavía, como se ha visto en lo poco que he citado, el clima de educada objeción admirativa de otros que hemos recordado. Y "el diminuto pueblo en la llanura" al que se alude es, sin duda, Riofrío de Avila: el muy hábil Azorín había dedicado en 1916 su bello libro *Un pueblecito: Riofrío de Avila* (1916) "al querido y gran poeta Antonio Machado". Y con esa dedicatoria concluía una cuidadosa campaña de reconocimientos a los protagonistas de la Fiesta de Aranjuez en 1913: un año después había dedicado *Los valores literarios* a José Ortega y Gasset; al siguiente consagró *Al margen de los clásicos* al "poeta predilecto" Juan Ramón Jiménez... Pero el interés por el autor de *Castilla* no lo resta a las sagaces intuiciones de los otros dos poemas señalados: nada más cercano al espíritu de Baroja que aquel "Dio, aunque tardío, el siglo diecinueve / un ascua de su fuego al gran Baroja, / y otro siglo, al nacer, guerra le mueve"; ningún mejor tributo a la novela y a la lírica de Ramón Pérez de Ayala que sintetizarlas en la mención del "pacífico sendero" y el "mar polisonoro", hijas de un "gesto petulante / —un si es no es— de mayorazgo en corte; / de bachelor en Oxford, o estudiante / en Salamanca".

Con todo y la endeblez que es consustancial al poema de oportunidad, con todo y la dificultad de convertir en líricos sentimientos y emociones propios de la crítica de la cultura, estos versos machadianos y su intención nada oculta ayudan a componer el friso de una aventura intelectual y son imprescindibles en la recomposición de ese vasto diálogo de "almas selectas" que fue la historia literaria de su tiempo. Estos poemas son fe de vida de un concepto *público,* pedagógico, moral en puridad, de las letras españolas que no podía, ni debía, faltar en la circunstancia de este cincuentenario.

NOTAS

1. Antonio MACHADO: *Prosas completas* (ed. Oreste Macrí), Madrid, 1988, pág. 1.518. La primera transcripción de esta carta viene en el volumen preparado por Ricardo GULLON: *Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez*, Pisa, 1964, págs. 46-47. Macrí enmienda la fecha que conjetura Machado y pone 1912, lo que —por las razones que doy en el texto— no me parece muy acertado.
2. Ibídem, pág. 1.521.
3. *Verlaine y los modernistas españoles,* Madrid, 1975, págs. 129-155 (sobre la influencia en Antonio Machado).
4. *Españoles de tres mundos* (ed. Ricardo Gullón), Madrid, 1987, págs. 38-39.
5. *Retratos completos,* Madrid, 1961, pág. 261.
6. Ibídem, pág. 259.
7. *Imagen primera de...,* Madrid, 1975, pág. 123.
8. *Los encuentros,* Madrid, 1958, págs. 15-16.
9. *Prosas completas,* ed. cit., pág. 1.530. No menor interés tiene la de 20-7-1912 (ob. cit., págs. 1.514-1.517) por sus desenvueltos juicios sobre Baroja "a quien profeso profundísima simpatía", en oposición a Juan Valera, cuya eutrapelia es "burla de mala sombra, algo así como lo que en su tierra y la mía se llama *asaúra*".
10. "La composición que te envié sobre el libro de Azorín ha sido completamente *remanié*. He suprimido en ella algunas notas de mal gusto, trozos más declamados que sentidos, y cuando se publique —en mi próximo libro *Hombres de España*— no la conoceré yo mismo (...) De esta composición quedará no más un título de admiración, no absolutamente incomprensiva, a una obra hermosa (...) Este Azorín hace una labor muy noble, muy fecunda, muy serena y no es cosa de importunarle con notas estridentes", *Prosas completas,* ed. cit., pág. 1.522.
11. Las modificaciones y su sentido, además de algunas observaciones muy pertinentes sobre los "Elogios", vienen consignadas en el artículo de Alonso ZAMORA VICENTE: "Apostillas a un poema de Antonio Machado", en *Curso en Homenaje a Antonio Machado,* Salamanca, 1975, págs. 315-334.
12. "Carta a Manuel García Morente", 21-10-1913, en *II Prosas completas,* ed. cit., págs. 1.545-1.546.
13. Ibídem, pág. 1.536.
14. *Los poemas de Antonio Machado,* Barcelona, 1976, pág. 303.
15. *Prosas completas,* ed. cit., pág. 1.603.