

el gran innovador, sin más, es don Antonio con sus poemas traspasados por la «honda palpitación del espíritu».

A la existencia de los apócrifos debemos varios poemas cenitales de Machado y de toda nuestra poesía. Es el ya consignado «Siesta. En memoria de Abel Martín»; son «Últimas lamentaciones de Abel Martín» y «Muerte de Abel Martín» (sin olvidar el soneto «Al Gran Cero»). Estos poemas no tienen antecedentes ente nosotros. Sería fútil establecer relaciones de dependencia entre ellos y los poemas dramáticos de Espronceda o los dialogados de Campoamor. Narración y monólogo se integran en las dos composiciones más extensas, traspasadas ambas por un aire ultrarreal. Remata el ciclo el monólogo «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela»: un delirio que parece surrealista pero es solo tributario del irracionalismo europeo de comienzos de siglo, tal y como se cifra en la obra de Alfred Jarry y se encarna en la parte final de *Paradox, rey*, de Baroja, con la delirante apoteosis del reino de Uganga; añádase la huella de Kafka en la figura del sambenitado (en 1925 publicaba *Revista de Occidente* la traducción de *La metamorfosis* de Kafka, debida a Jorge Luis Borges). El monólogo, hermético pero no sibilino, presenta a Machado sumido en el mundo de la muerte y la pena capital sobre bases folclóricas ajenas al surrealismo<sup>16</sup>.

Cerraron la serie poética de los apócrifos, en la edición última de las poesías completas (1936), las que él llamó «Otras canciones a Guiomar», del más depurado erotismo, y escritas «a la manera de Abel Martín y Juan de Mairena»: un modo de denunciar la condición apócrifa de aquel amor (Valverde). Y cerrando la edición, «Otro clima», acaso debido a Abel Martín, quien reflexiona sobre el mundo que sobrevendrá tras él, y es una visión grandiosa de lo que podrá ser el porvenir, con la lucha de los proletarios por la emancipación y el triunfo quizá de las fuerzas progresistas; en Martín resuenan las palabras de Meneses a Mairena: «*un aire de cielo aterecido / le amortecía el fino estradivario. / Sangrábale el oído*» (I 737).

---

<sup>16</sup> Joaquín Marco, ed., *Antonio Machado, Donde las rocas sueñan. Antología esencial (1903-1939)*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, cf. pág. 35-37.

Esto escribía al filo de la guerra civil el «acabado» poeta; el gran preocupado por los fantasmas de la historia pero también por las pesadillas del tiempo y la condición humana. Este Machado se muestra sobre todo en los sonetos cifrados en clave alegórico-dantesca, cuyo primer paradigma lo constituyen aquellos que se agrupan bajo el título de «Los sueños dialogados». Poeta de la vida, se enfrentaba Machado al universo sombrío de la muerte, atrás ya irrecusable e insoslayable el territorio de su pasado, que limitaba su experiencia amorosa y vital con Leonor: «¡*El muro blanco y el ciprés erguido!*», canta el segundo de los poemas; en el primero una misteriosa encina negra brota de los parajes castellanos evocados por la memoria. Muro y ciprés, con expresiones diversas, van a nutrir trágicamente este mundo. El paisaje se vuelve infernal, al modo dantesco, en el tercer soneto, donde el crepúsculo suscita «*un resplandor de aurora*» en la «*roca cenicienta*» (la «*cenicienta roca*» del soneto inicial); una aurora que aterra al caminante «*más que fiero león en claro día / o en garganta de monte osa gigante*»: metáforas del horror en que se ha convertido la vida, con la misma filiación dantesca. El poema está dirigido a una misteriosa dama –«*señora*»– incitante, sí, pero a la que el poeta no puede atender, arrastrado como está por las fuerzas oscuras: «*yo voy hacia la mar, hacia el olvido...* ». Solo con su soledad, la invoca a ésta en sentencia inquietante: «*Descúbreme tu rostro, que yo vea / fijos en mí tus ojos de diamante*» (I 662, 663).

¿Qué son esos ojos sino los de la muerte? Mirada dura, implacable, con la que topa el antiguo soñador de los caminos de la tarde, transmutado ahora en jinete que cabalga por «*agria serra-nía*» y a quien sorprende un rayo a cuya luz siniestra ve «*la afilada crestería / de otra sierra más lueña y levantada*». Aún le queda otra visión más terrible: «*¿Y vio el rostro de Dios? Vio el de su amada. / Gritó: ¡Morir en esta sierra fría!*» (I 650).

Del otro mundo viene la muerte, que el poeta ve en su terrible contemplación, en no *amorosa visione*. Alguna esperanza subsiste, no obstante, como la que enciende el grandioso soneto «Esto soñé», donde se atreve a soñar que el «*tiempo*» –el homicida que nos lleva a la muerte– «*o fluye en vano / [...]*» era un sueño no más del *adanida*. Por un momento, el hombre, se siente dominador de las fuerzas del cosmos, y «*mostraba al*

*mundo el ascua de la vida, / sin cenizas el fuego heraclitiano»* (I 650).

Pero es solo un sueño bueno, como el poeta hubiera dicho. Porque este Machado ya no busca a Dios entre la niebla; se ha topado con la muerte; la ve ya por todas partes. El asesinato de Lorca se convierte en la dolorosa plataforma desde donde la inspiración salta al encuentro de Federico con «Ella». El infortunado poeta la requiebra: *«Porque ayer en mi verso, compañera, / sonaba el golpe de tus secas palmas...»*. «¿Compañera» de Lorca o del propio Machado? Federico hizo de la muerte personaje de *Bodas de sangre* (*«y diste el hielo a mi cantar y el filo / a mi tragedia de tu hoz de plata»*, I 828-1829), pero ¿se trataba en verdad de su compañera? Compañera, desde luego, sí lo fue de este Machado postrero, que ha descendido al infierno; Abel Martín hace de Caronte un ángel que le pide el óbolo para transportarlo a la otra ribera; un Abel sumido en espantosa soledad porque pensaba *«que Dios no le veía»* *«y en su mudo desierto caminaba»*. Pero la dama de los ojos adamantinos se acerca hasta su lecho de agonizante: *«Y vio la musa esquiva, / de pie junto a su lecho...»*.

No muere Abel con serenidad sino en medio de amarga decepción. En primer lugar, de la *dama misma*, cuyo rostro terrible al fin ha visto: *«por ansia de tu cara descubierta, / he pensado vivir hasta la aurora (...) / Hoy sé que no eres tú quien yo creía»*, decir sibilino, que remite a la ambigüedad del cierre de «El jinete y la sierra»; pero le agradece, con todo, su *«frío desdén»*. La muerte se da cuenta de la injusticia que comete: *«...Quiso la muerte / sonreír a Martín, y no sabía»*; la agonía de Martín es dura, muy consciente él del relativismo universal que iguala a todos (soñador y vigilante, hacedor de caminos y mero caminante): *«Y sucedió a la angustia la fatiga / que siente su esperar desesperado»* (...) *¿Y ha de borrarle el sol del nuevo día?»* (I 735-736).

Con algunas variantes, Mairena lamentaba el final de su *«pobre maestro»*, que *«tuvo una agonía dura, trabajosa»* (II 2034). Era, es el infierno de la nada. Tampoco salimos del infierno en el monólogo «Recuerdos». La horca, la degollación y el garrote son sus protagonistas. El *inferno* dantesco es mencionado de modo expreso: *«¡Bajar a los infiernos como el Dante!»*. Pero todo sucede en clave grotesca, con un sentido del humor que hasta ahora solo se

había empleado en las páginas más agrias de *Campos*: «*Dejad toda esperanza.. Usted primero. / ¡Oh, nunca, nunca, nunca! Usted delante!*» (I 724).

¡Cuán lejos ya de aquel que soñaba caminos de la tarde, o buscaba a Dios entre la niebla! La pesadilla ha sustituido al sueño; el mundo mago de su conciencia juvenil ha desaparecido: mucho antes de que la muerte lo finiquite la vida cotidiana se lo ha engullido. Adiós a los «*colmenares*» de los sueños. Algo muy importante ha acaecido dentro del sujeto poético y del existencial que lo soporta. El primer boceto en prosa del poema data de 1914; pero es ahora (1931) cuando lo retoma; en realidad se limita a contextualizar los pasajes alusivos o concernientes a las ejecuciones y sus instrumentos. El antiguo soñador se ha convertido en un neurótico atormentado por la pesadilla del desastre final que a todos nos aguarda. Del simbolismo como escuela no queda, en sentido estricto; Machado estaba de nuevo solo con sus clásicos: don Jorge, Bécquer...

Solo y preagónico. El amor no lo salva; bien al contrario: lo condena. Como su maestro Martín, concluye que la pasión amorosa ( y la suya por Guiomar, Pilar Valderrama), hecha de renunciaciones e inhibiciones casi *contra natura*, es pura invención, como lo es en general la experiencia de esta clase; «*En un jardín te he soñado / alto, Guiomar, sobre el río*». Por eso, porque es un amor apócrifo, suscita otras canciones «a la manera de Abel Martín y Juan de Mairena», donde leemos que «*Todo amor es fantasía...*» (I 736).

La guerra civil no solo confiere acentos épicos a su poesía, sino que demasiado a menudo reinstala al sujeto poético en los espacios infernales. Los mitos positivos comparecen: así Poseidón y los tritones eróticos que el poeta ve en sus poemas valencianos («*Amanecer en Valencia*», «*Meditación*»); pero son los mitos no paradisiacos los que más tiran de él. Es el soneto a la muerte del niño herido, donde la luna, la vieja Hécate, colabora con su obscena luz a los bombardeos sobre la ciudad; es la sombra de Caín, que cruzaba las parameras castellanas treinta años atrás, reapareciendo bajo las alas del «moscardón guerrero»; es Lorca conversando con la Muerte en Granada; son las infernales brujas de *Macbeth* aullando alegres porque el gran asesino será rey. El infierno ha triunfado; solo queda, débil ancla de salvación, el pasado infan-

til, aquel «*delfín de bronce y plata*» (I 715): aquellos delfines que vieron sus padres en Sevilla antes de que él naciera, y que comparaban en la agonía de Abel; es «*mi Sevilla infantil ¡tan sevillana!*; eran «*Estos días azules y este sol de la infancia*» (I 824, 836), como decía el verso encontrado en el traje mortuorio del poeta.

Pero Machado no se ensimismó en la pesadilla del mal, y no lo hizo por un instintivo movimiento antidogmático («*Confiamos / en que no será verdad / nada de lo que pensamos*», I 691), y porque, como señalaba hace ya años Valverde, su paradoja final fue que supo conjugar su escepticismo radical (y su conocimiento del mal, añadimos nosotros) con la adhesión a la causa popular y democrática y la fe en un socialismo de base cristiana.

Evolución implacable la del gran poeta. A los poetas de la experiencia se debe la reevaluación del Machado que soñaba con una «*nueva sentimentalidad*» (I 710). Hay más Machados, pero todos son los rostros de un poeta genial, que acuñó algunos de los poemas memorables de la lengua. Que surgiera con una voz ya hecha, no quiere decir que no evolucionase.

La poesía machadiana se presenta como un discurso de extrema complejidad, como sucede casi siempre con los grandes poetas, pero nunca trasnochado, siempre renovador. Su fidelidad a la métrica anterior al verso libre y el poema en prosa no impide a Machado tomar de Calderón el testigo de la rima; un Calderón a quien iguala en la perfección y originalidad de su consonante; Machado supone además un paso al frente en la exploración de las rimas antigramaticales y del encabalgamiento, que elude el soneto de la rima asonante. Tan consciente era Antonio Machado de su sistema métrico que para conseguir el objetivo de lograr un perfecto artefacto poético no suscribió para la silva el modelo tradicional de versos libremente trabados, sino que hizo de la estrofa (pareados, tercetos, cuartetos y otros grupos definidos) la unidad básica de aquella, no el verso, como había sido el modelo durante siglos<sup>17</sup>. Que esta corriente sea hoy minoritaria, aunque la

---

<sup>17</sup> Tomás Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel, Barcelona, 1975, págs. 246-247. ). Para la evolución de la poesía europea en lo que se refiere a la naturaleza de las rimas, cf. Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1970.