

menudo, de la que él era consciente cuando se aconsejaba a sí mismo dar «*doble luz a tu verso / para leído de frente / y al sesgo*» (I 640). Sugería así la lectura en varios niveles de sus versos, una lectura que su poesía última acrecentaría.

Los modelos que tuvo para alcanzar esa perfección fueron escasos. Según sus propias indicaciones, el *Cantar de Mio Cid*, Berceo, el Arcipreste, Manrique, Lope y Bécquer, más el Romancero, la copla popular, los proverbios, etcétera. Berceo le enseñó severidad conceptual y de dicción («*su verso es dulce y grave*» [I 600]); el *Cantar* lo atraía por ser portavoz de la memoria colectiva y por la sobriedad de su arte; razones similares abonaban su interés por el Romancero, mientras que Hita lo cautivó seguramente con su vitalismo; y Jorge Manrique, el poeta dilecto, le enseñó todo, desde lo formal hasta lo conceptual en su condición de supremo poeta del tiempo, que le dictó páginas críticas insuperadas; devoción capital, Bécquer, en fin, nutrió raigalmente su primer libro, que tiene mucho más del poeta español que del simbolismo francés; Bécquer, «*aquel poeta sin retórica, aquel puro lírico*» (II 1800), cuya poesía «*Es palabra en el tiempo...*» (I 2094).

El resto de la poesía española carece de interés para Machado, cuya obra solitaria surgirá de un paisaje poético bastante desértico, por lo que merece recordar sus declaraciones sobre el particular, como las que formulaba ante Ortega en carta de julio de 1912, cuando afirmaba que «Entre Garcilaso, Góngora, fray Luis y san Juan de la Cruz pueden reunir hasta cincuenta versos que merezcan el trabajo de leerse», y añadía que «La lírica española no tiene una vena propia ni nunca se abrevó en el agua corriente. El árbol de nuestra lírica solo tiene una fruta madura: las Coplas de don Jorge (I 1512)». Son declaraciones cuya gravedad no sabemos si se ha valorado de modo suficiente, pero que no solo abonan la independencia de criterio de Machado sino que iluminan de manera oblicua la condición irreductible, única, de su poesía. Es cierto —puede comprobarse en *Los Complementarios* —que posteriormente atenuaría o restringiría estos juicios—, pero lo esencial no cambiaría. «*Nuestra lírica —añadía— no procederá de nuestros clásicos, aunque sí ha de nacer de nuestra tierra y nuestra raza*»: la tradición no nos sirve (II 1513); el poeta no es «*un jaleador de su patria sino un revelador de ella*» (II 1514). Lejos, pues, del vate

que atronaba la plaza pública con sus gritos, al modo de Núñez de Arce.

Hay un modelo esencial que no suele invocarse pero fue decisivo: Lope de Vega. Machado, es sabido, detestaba el barroco, pero ni Lope era demasiado barroco («*con razón Vega por lo siempre llana*»), pese a sus complejos y ramalazos gongorizantes ni, sobre todo lo adscribía nuestro poeta al naufragio general que para él fue el barroco castellano; nadie como él satirizó el lenguaje culterano. Machado admiraba al Lope dramaturgo («*padre maravilloso del teatro español*», y al lírico («*el último de nuestros grandes poetas*»)<sup>9 bis</sup>.

Tenía el gran clásico lo que él más valoraba: fluidez y llaneza expresiva, imperio del concepto sobre el puro encadenamiento de las imágenes, condición no decorativa de estas (repárese, por ejemplo, en el cierre de la elegía a Carlos Félix [*«a pesar de la sangre que procura / cubrir de noche oscura / la luz de esta memoria»*]<sup>10</sup>, y, sobre todo, la construcción del poema, siempre estructurado, siempre organizado, nunca acumulativo, sustentado de modo indefectible en una arquitectura transparente. Y sobre todo ello su palpitación existencial, el arte de trasvasar la vida a la literatura adelantándose a los poetas románticos.

Valga el soneto para examinar la relación entre ambos escritores: Lope es nuestro sonetista máximo; Machado cultiva la estrofa a partir de *Nuevas canciones* y consigue algunas composiciones portentosas. Tenía el ejemplo de Juan Ramón y de los jóvenes poetas del momento. Eran los antecedentes inmediatos, pero el modelo fue Lope. Una de las características del soneto lopesco es la intensidad de sus cierres. Recordemos algunos ejemplos perdurables: «*que basta que me escuchen las estrellas*»; «*fuego en el alma y en la vida infierno*»; «*Triste del que escucha / pues no le puede responder con alma*»; «*que aun hay quien tenga envidia en las desdichas*»; «*que tanto puede una mujer que llora*»; «*¡Y cuántas, hermosura soberana, / mañana le abriremos, respondía, / para lo mismo responder mañana!*»<sup>11</sup>. Y de Machado: «*¡La aguda torre*

---

<sup>9 bis</sup> Doménech, *ed. cit.*, págs. 675 y 535.

<sup>10</sup> Lope de Vega, *Obras poéticas*, I, ed. José Manuel Blecha, Barcelona, 1969, pág. 490.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, págs. 50, 59, 74, 125, 325.

en el azul de España!»; «¡El muro blanco y el ciprés erguido!»: «No me llaméis, porque tornar no puedo»; «Y allí suena tu nombre ¡eternamente!»); «Desierta cama, / y turbio espejo, y corazón vacío!»; «Oh, fría, fría, fría, fría, fría!» (I 651, 662, 666, 667, 824), «¡No todas vais al mar, aguas del Duero!»<sup>12</sup>.

Cada vez más se perfila un poeta de características irreductibles a la luz de las diversas vertientes que estamos examinando. Una de las más turbadoras y que no ha entendido la crítica de raíz alonsiana, es la evolución de esta poesía, en crisis irreversible, según ella, después de *Campos*. En este marco, *Nuevas* sería un libro hecho de retazos de los dos grandes libros anteriores. Pero hace más de 30 años que José María Valverde<sup>13</sup>, en su magistral edición del poemario, recusó la endeblez de tales planteamientos al llamar la atención sobre «el fondo constante del libro», «desolado y lúcido», ajeno a la decoración del primero y el paisajismo del segundo.

Cristaliza *Nuevas* por los años en que, según algunos, estaba ya agotado el poeta y se veía aislado y escribiendo a contracorriente por la irrupción de la «nueva poesía». Falso. Siguió avizor la evolución de la lírica reciente, que no hizo sino robustecer sus posiciones, dio a luz la gran aventura de los apócrifos y llevó a su poesía a una nueva fase. En la poética que escribió para la antología de Diego (marzo de 1931) dejó muy clara su posición. Tras insistir en su concepción de la poesía como «la palabra esencial en el tiempo», manifestaba su desacuerdo, aun cortésmente («algo en desacuerdo»), con los poetas del día por su «destemporalización de la lírica», que era la consecuencia del «desuso de los artificios del ritmo» y del empleo conceptual de las imágenes, y reivindicaba su futura antología con poetas inmersos «en las mismas aguas de la vida». «Ellos devolverán –señalaba– su honor a los románticos, sin serlo ellos mismos» (II 1802-1803). Uno de esos poetas sin duda era Lope.

---

<sup>12</sup> De *Los complementarios*, «apud» Manuel Alvar, ed., Antonio Machado, *Poesías completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1988, pág. 410.

<sup>13</sup> Antonio Machado, *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*, ed. José María Valverde, Castalia, Madrid, 1971, pág. 40. Consideramos también lo que escribió en las condensadas páginas de su *Breve historia de la literatura española*, Guadarrama, Madrid, 1969, págs. 208-216.

Al producirse así, Machado estaba postulando una poesía de los sentimientos, que incidiría en lo eterno humano. Al afirmar además que «el intelecto no ha cantado jamás», se anticipaba a la poesía de la impureza (Neruda), a la «rehumanización» de la lírica, a la inserción del poema en la historia. Estas palabras suyas fueron un poco el *mot d'ordre* que llevaría a los poetas del 27 a reencontrarse con el maestro de ayer. Él había agotado la aventura intimista, simbolista, en el primer libro; se había abierto al Otro en el segundo, pero la muerte de Leonor le hizo ocuparse de nuevo de su conciencia atormentada. Su lucidez, su formación institucionista y liberal, su conciencia sensible que no podía ofender al obrero esclavizado con la rica sensibilidad del poeta, le impedían retornar a ese intimismo sustancialista y, en consecuencia, adoptó una actitud resignadamente crítica. «*Canto y cuento es la poesía*», escribió en *Nuevas* (I 663). Como señaló Valverde, Machado se plegaba al doble afán de cantar y contar entrecruzando objetividad y subjetividad. Pero era una empresa ardua porque lo que estaba en cuestión era la misma noción del poeta, del que el apócrifo Meneses anticipaba su jubilación: «*El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico*» (II 709).

El apócrifo surgió como una respuesta a la necesidad de atenuar, si no eludir, la omnipotencia del yo que sentía Machado. No se trata en los apócrifos de heterónimos al modo de Pessoa: la heteronimia tal como la concibe el poeta portugués es consecuencia de un desdoblamiento psíquico, que suscita una lengua, un estilo e incluso una ortografía diferenciadas. Pero tampoco las criaturas inventadas de Machado son meros seudónimos: tienen perfil biográfico, apuntan condición de personajes semidramáticos. Fue la de Machado una incursión por los dominios del yo devastado, equivalente a la que había ejecutado Marcel Proust, cuya obra conocía bien, y similar a las tentativas de Nietzsche y su Zarathustra o de Valery y su *monsieur Teste*.

A caballo entre el seudónimo y el heterónimo, más cerca de este que de aquel, el apócrifo argumenta de modo irrefutable sobre la renovación machadiana. De hecho lo anunciaron algunos versos «filosóficos», desde el «*Converso con el hombre que siempre va conmigo*» hasta «*Mas busca en tu espejo al otro, / al otro*»

que va contigo» o: «Busca a tu complementario / que marcha siempre contigo (I 492, 627, 629)». La necesidad del apócrifo alentaba en las palabras de Meneses y todavía más en la postulación de un apócrifo coetáneo, Pedro de Zúñiga.

Fue José María Valverde uno de los primeros críticos que se preocupó en atender y comprender las compleja filosofía de base kantiana que nutre el pensamiento de Abel Martín e impregna construcciones poéticas tan decisivas como el magistral poema «Siesta. En memoria de Abel Martín», demostración ejemplar de cómo se puede hacer gran poesía de pensamiento sin derogarla en logomaquias filosóficas<sup>14</sup> Pero la cuestión es aún más compleja. Jon Juaristi<sup>15</sup>, partiendo del supuesto de que el poeta descendía de una familia de marranos portugueses, ha argumentado sobre sus raíces judías y su proyección en la obra: así la apuesta de Machado por una Divinidad ética, no genesiaca, el Dios creador de la nada. Los apócrifos serían, según estos planteamientos, otro indicio judaico, convergente Machado con los dos únicos escritores modernos, ambos de origen judío, que cultivaron las prácticas heterónimas, Pessoa y Max Aub; se trataba de producir la heterogeneidad a través de la alteridad; ya lo había hecho su padre, *Demófilo*, y Abel Martín, en el mismo orden de cosas, encuentra en su sueño preagónico a su cuerpo juvenil, con el que dialoga.

Por lo demás, convendría no olvidar lo que representa la prosa de *Juan de Mairena* en la historia de la prosa española: la invención de un nuevo estilo ensayístico, flexible, ágil. Se afirma a menudo que la prosa machadiana representa una novedad estilística más sustancial que el verso; pero los productos estéticos no se juzgan, o no se juzgan solo, por su novedad formal, que se inscribe en el más vasto horizonte de la novedad artística. Formalmente, el verso machadiano puede no ser novedoso, aunque no es tan conservador como superficialmente cabría colegir, pero es novedoso *dentro* de un producto estético y su radical novedad artística es lo que le ha dado un lugar de privilegio en la poesía española. El gran innovador «formal» de la época de Machado es Darío;

---

<sup>14</sup> Valverde, *ibid.*, pág. 85.

<sup>15</sup> Jon Juaristi, «Prólogo» a Enrique Baltanás, *Los Machado*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.