

han cultivado grandes coetáneos del poeta como Borges, en nada atenta contra la coherencia y solidez de su sistema. Por lo demás, Machado nunca aspiró a ser actual.

Ni trasnochada, ni tampoco estática, la poesía de Machado cambió al menos tres veces, aun con su fidelidad esencial a su voz («*A distinguir me paro las voces de los ecos, / y escucho solamente, entre las voces, una*», I 492). Comenzó en el postsimbolismo y de ahí derivó al intimismo (*Soledades* de 1907); lo hizo después a la poesía de tipo civil (*Campos*), de lenguaje más centrífugo; y puso rumbo luego a la poética de los apócrifos, que ponía en tela de juicio la noción misma del poeta en la sociedad burguesa. Y ello sin olvidar sus incursiones en las canciones de base popular, que se anticipan al neopopularismo del 27. Las suyas no derivaban, como las de Alberti, de los cancioneros musicales del XVI, ni, como las de Lorca, de la proyección del nacionalismo musical (Falla). Este avituallamiento en el folclore andaluz era también otra táctica contra el narcisismo poético de raíz burguesa. «*Canto de frontera*» eran las soleares para Abel Martín (I 693).

La adopción del sistema métrico clásico era consecuencia de su concepción de la poesía como palabra en el tiempo, no fruto de ninguna estrategia arcaizante. A estos cambios acompañan mutaciones ideológicas: del culto al yo de la primera etapa pasamos a su relegación en la segunda, y a su destrucción por los apócrifos, que lo hacían converger con un poeta tan avanzado como Fernando Pessoa. Machado puso en tela de juicio sucesivamente el positivismo, el bergsonismo y el existencialismo. El idealismo vagamente deísta de los dos primeros libros cedió el paso al nihilismo de los últimos poemas, punteados por el pesimismo ante el paso del tiempo y la inminencia del acabamiento, todo ello dentro de la concepción del universo como caos. Dios, ser que se es, no podía crearse a sí mismo, sino crear la nada: «*Cuando el Ser que se es hizo la nada*». El universo como caos, sí, pero también como apócrifo, según dejó caer al paso en *Juan de Mairena*; «*ahógame esta mala gritería, / Señor, con las esencias de tu Nada*» (I 734), resumía, turbador, el agonizante Martín. Recordemos de paso cómo ya el poeta de *Soledades* cuestionaba la sustantividad del yo dirigiéndose a la noche en estos términos turbadores: «*Dime si sabes, vieja amada, dime / si son más las lágrimas que vierto...*» (I 451).

Puesta en duda de la sustantividad del yo, demolición en marcha del fundamento mismo de la poesía burguesa. No era esta demolición la que ansiaban los versos de *Arias tristes*, quizá porque, como el mismo Machado señaló en temprana reseña, había mucho más sueño que de realidad en aquellos melancólicos poemas. En todo caso, las preocupaciones narcisistas del joven Jiménez andaban muy lejos del ámbito por donde discurría Machado. ¿Dónde está el poeta del XIX?

Hay más todavía. Machado emprende también la desmitificación del concepto social del arte. El más influyente poeta español de la posguerra en este último fin de siglo lo reconocía así al estampar al frente de su poesía reunida estos versos de la segunda edición de *Campos*, de la sección «Parábolas», agrupados bajo el modesto título de «Consejos»: una manera de reconocer el magisterio palpitante de don Antonio y de proclamar su adhesión a una línea central de la estética de la posmodernidad: «*la vida es larga y el arte es un juguete*», se afirma ahí, y aún: «*el arte es largo y, además, no importa* (I 584).

Antes de 1917 remataba, pues, Machado la condición sacral del arte y postulaba su naturaleza lúdica. Una vez más en solitario. Su compañero de generación, Juan Ramón Jiménez, suscribía por entonces, y fue fiel a ella el resto de su vida, una concepción cuasi religiosa de la poesía («la eterna y fatal Belleza Contraria...»), en la que el poeta era «un creador oculto de un astro no aplaudido», y entre los líricos del 27 se repetían afirmaciones equivalentes: para Salinas, la poesía era «una aventura hacia lo absoluto»; Dámaso Alonso la calificaba como «un fervor y una claridad. Un fervor, un deseo íntimo y fuerte de unión con la gran entraña del mundo y su causa primera»; y Lorca afirmaba tener «el fuego en mis manos»<sup>18</sup>. Que en nuestros días haya podido impugnarse esta concepción «lúdica» del arte –así por George Steiner– es cuestión en la que ahora no entramos.

Arte el de Machado que palpita, como palpita, ínsita, la imagen de su autor. Así, hemos presenciado el derrumbamiento de los grandes sistemas filosóficos: Machado tenía *in mente* esa ruina

---

<sup>18</sup> En la antología de Gerardo Diego (Signo, Madrid, 1932), págs. 110,169, 218 y 298.

cuando filosofaba del modo desprejuiciado que lo hacía. Un Machado que excedía a Ortega en profundidad y a Unamuno en medida, aunque su modestia lo llevara a calificarse falsamente de discípulo. En pleno hervor revolucionario se atrevió a proclamar en Valencia (¡primero de mayo de 1937 y ante las Juventudes Socialistas Unificadas!) que no era marxista, a la vez que pregona su fe en el socialismo como «etapa inexcusable en el camino de la justicia» (II 2153).

El conjunto de la obra de Machado ha resistido bien el paso del tiempo, pero hay, como es lógico, zonas que lo han hecho mejor que otras. *Campos* es el libro que más ha envejecido. Su ideología castellanista no está hoy en boga, pero fue su difusión la función práctica con la que nació a instancias de don Francisco Giner, digámoslo en términos pragmáticos. Hay, sin embargo, una función estética, que es preciso salvaguardar. Esa función estética resplandece en los textos menos noventayochistas; el libro hace *pendant* generacional con obras paradigmáticas de Azorín, Unamuno y Baroja. Los paisajes castellanos están poetizados con absoluta maestría, desde la ascensión a las cumbres («Orillas del Duero») hasta la visión casi extática de los campos de Soria.

Llamamos la atención sobre algunos textos menos considerados, como el dedicado a Azorín por su libro *Castilla*, donde el estilo telegráfico, sincopado, no logra quebrar la honda tristeza que embarga al poeta viudo, que se cela tras el caballero enlutado. Entre los poemas de tránsito entre Soria y Baeza se impone destacar el CXXV, fechado en Lora del Río el 4 de abril de 1913, meses después de la muerte de Leonor, con sus mágicos versos finales: «Un día, tornarán, con luz del fondo unguados / los cuerpos virginales a la orilla vieja» (I 549).

Siguen conservando toda su magia, y es posible que no la pierdan nunca, los poemas a la memoria de Leonor, transidos de la emoción más pura, literalmente conmovedores. De los textos regeneracionistas importa destacar la potencia mítica –antimítica, en rigor– con que están trazados los antihéroes: el hombre del casino provinciano, don Guido, y el joven «lechuzo y tarambana» en quien se encarnará el mañana efímero; son auténticas criaturas infernales, talladas como a punta de navaja.

Y hay que romper una lanza por «La tierra de Alvargonzález», que acredita la desenvoltura del poeta al elegir entre los diferentes tipos romancísticos a su alcance —el Romancero viejo y nuevo, el romance romántico, el lírico de Rubén y Juan Ramón— y el menos atendido y valorado: el romance de ciego, el de los pliegos de cordel. Infravalorado por la crítica académica, acostumbrado nuestro oído al ritmo de los romances artísticos, habituados a su limitada extensión, se diría que estos juicios (pero también prejuicios) han gravitado asimismo sobre el poema machadiano. Lorca lo escenificó con *La Barraca*; la adaptación incluía la recitación por su parte de extensas partes del poema.

El renovador más genial del viejo romance no tenía inconveniente en identificarse con el romance de ciego de su viejo maestro. Y había materia para ello: los presentimientos del padre que va a ser asesinado —su sueño trágico—, el tremendo estribillo («*y el que la tierra ha labrado / no duerme bajo la tierra*»), la esterilidad maldita de los asesinos, la copla con dejos de *El caballero de Olmedo*, que canta el pueblo, los versos memorables sobre la ruina de la casa de los malvados y sus campos marchitos («*tan tristes que tienen alma*»), las comparencias del espectro paterno, la trágica muerte de los asesinos... (I 525 y 536). Pinceladas de maestro en plenitud. Pero hay que abandonar prejuicios, como el de la extensión del poema, que el romance de ciego exigía, y atender a su dicción limpia, a su equilibrio entre expresión y concepto. Machado convertía en arte la materia vulgar, ahí es nada. Es el único romance de ciego que ha trascendido sus orígenes, porque el de *La zapatera prodigiosa* lorquiana es una parodia, como lo es el que cierra *Los cuernos de don Friolera*, de Valle, que Lorca tuvo *in mente* al componer el suyo. Los romances de Villalón estilizan la materia temática, pero del modelo original no queda nada, y el poema machadiano, aun transfigurado en «artístico», sigue siendo un romance de ciego<sup>19</sup>. Dicen que Lorca lloraba al recitar algunos versos del romance, y eso, más allá de la leyenda, significa algo. El romance denuncia además la decadencia castellana, concordante con el célebre «*Castilla miserable, ayer dominadora*», cifra de un buen grupo de poemas.

---

<sup>19</sup> Manuel Alvar, *ed. cit.*, Espasa Calpe, Madrid, 1988, pág. 38.

De *Nuevas* conviene atender al inaugural «Olivo del camino», tan maltratado por la crítica desde Alonso. Es un canto a la feracidad de Andalucía, ya no extranjero el poeta en los campos de su tierra, que ve cifrada en el fruto del olivo, la aceituna, desarrollado a través de la historia de la diosa Deméter, la gran diosa de la tierra cultivada.. La extensa silva despliega con extraordinaria perfección la historia de la diosa para concluir con un bellísimo canto de resonancias virgilianas (*Bucólicas*) a la fertilidad de la campiña andaluza, cordobesa. Tierra del mito; Machado lo conocía a la perfección, pero, como señaló Manuel Alvar<sup>20</sup>, omite algunos elementos, lo que vuelve el poema deliberadamente ambiguo. No es preciso conocer toda la urdimbre mitológica; basta con dejarse llevar por la precisión, tono y sostenida fluencia del poema que, leído así, puede acabar embriagándonos con pasajes dignos de las *Geórgicas* virgilianas (sección VII) y la exaltación del olivo, el árbol sagrado de Andalucía.

Las poesías de guerra son excelentes y con momentos de máxima intensidad: así «La muerte del niño herido», con su originalísimo cierre; el soneto de despedida a Guiomar; la elegía por la muerte de Lorca, épica también; y el mismo soneto a Lister, tan denostado por quienes en cambio se extasían antes los versos borgianos laudatorios del mercenario y asesino Juan Muraña: «Que el tiempo, que los mármoles empaña, / salve este firme nombre, Juan Muraña»<sup>21</sup>. Cabe exigir al menos igualdad de trato y no aprovechar la ocasión para señalar, con un íntimo punto de satisfacción, que también el hombre insigne cedió a la tentación cainita. ©

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, pág. 44.

<sup>21</sup> «Alusión a una sombra del ochocientos noventa y tantos», en Jorge Luis Borges, *Obras completas*, RBA, Madrid, 2005. pág. 827.