

ANTONIO MACHADO  
PARA QUÉ SIRVE LA SED  
ANTOLOGÍA

Selección y prólogo de Andrés Braithwaite e Ignacio Echevarría



EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

## PRÓLOGO

A quienes piensan que Antonio Machado es un gran poeta (para no pocos, el más importante poeta español del siglo XX) les resulta difícil ponerse de acuerdo sobre las razones de que así sea. Son varias las circunstancias que explican la divergencia de opiniones, algunas de naturaleza extraliteraria, y no está de más traer aquí unas cuantas.

A poco de haber muerto en el exilio, meses antes de terminar la Guerra Civil, Antonio Machado (Sevilla, 1875 – Colliure, 1939) se convirtió —sin haberlo pretendido en absoluto— en emblema de la recién derrotada España republicana y en modelo de intelectual comprometido con su pueblo. Durante la larga dictadura de Franco, y hasta bien entrada la democracia, el nombre de Machado sirvió de santo y seña de la resistencia cívica al régimen militar, sobre todo por parte de los agentes culturales, que transformaron su tumba en Colliure, Francia, cerca de la frontera con España, en un foco de peregrinación. El carácter popular y sentencioso de buena parte de su poesía, sumado a la tendencia a interpretarla en clave social, convirtió su obra en una auténtica cantera de pasajes memorables a la que acudían en tromba toda suerte de rapsodas y hombres públicos necesitados de citas plausibles. Que Joan Manuel Serrat, en 1969, dedicara todo un *long play* a Machado, musicalizando un puñado de sus poemas, debe ser tomado, mucho antes que como causa, como índice inequívoco de un aprecio generalizado por el poeta, de los acentos cordiales y de la recta moralidad que la sola mención de su nombre aún sigue convocando.

No es de extrañar que con el tiempo se produjeran reacciones más o menos hastiadas contra el crédito de Machado; reacciones habitualmente esnobs o impulsivas, pero no siempre desdeñables, si bien siempre contestadas de modo rotundo por parte de los valedores del poeta. En cierto modo, la poesía española de la segunda mitad del siglo XX aparece, si no polarizada, al menos

significativamente matizada por su relación con la herencia recibida de Machado. Y así continúa ocurriendo, hasta cierto punto, con la del siglo XXI, como sugiere el hecho de que una de las poetas más conspicuas de la joven poesía española, Elena Medel, acabe de dedicarle un estudio.

En un orden distinto, si el nombre de Machado funcionó como una especie de mantra en boca de algunos políticos de la Transición española, que lo invocaban con cualquier pretexto mientras se promovían por todos lados los homenajes al poeta, de nuevo en la actualidad, en un marco condicionado en España por la emergencia de nuevos partidos regeneracionistas, se lo oye mencionar con frecuencia, siempre para impugnar a esa España “pobre y escuálida y beoda” que él aspiraba a ver redimida por el impulso de una “juventud más joven”.

Como cabe sospechar, lo anterior ha tenido por efecto, con demasiada frecuencia, la banalización tanto de la poesía como de la figura de Machado, a menudo irritablemente beatificada. De que sea evocado como una especie de santón laico es responsable, en no escasa medida, el justamente célebre “Retrato” —musicalizado por Serrat— con el que el propio Machado abre el más conocido de sus libros, *Campos de Castilla*. Allí declara, entre otras cosas, ser él mismo un hombre, “en el buen sentido de la palabra, bueno”. Un juicio que aparece confirmado por las amables semblanzas que de Machado hicieron muchos de sus contemporáneos, empezando por su querido y admirado Rubén Darío, que en 1907 incluyó en *El canto errante* una “Oración por Antonio Machado” que parecía desmalezar el camino de la mencionada beatificación:

Misterioso y silencioso  
iba una y otra vez.  
Su mirada era tan profunda  
que apenas se podía ver.  
Cuando hablaba tenía un dejo  
de timidez y de altivez.  
Y la luz de sus pensamientos  
casi siempre se veía arder.

Era luminoso y profundo  
como era hombre de buena fe.  
Fuera pastor de mil leones  
y de corderos a la vez.  
Conduciría tempestades  
o traería un panal de miel.  
Las maravillas de la vida  
y del amor y del placer  
cantaba en versos profundos  
cuyo secreto era de él.  
Montado en un raro Pegaso,  
un día al imposible se fue.  
Ruego por Antonio a mis dioses,  
ellos le salven siempre. Amén.

Muy ufano, Machado no dudaría en poner esta extraña “oración” al frente de sus *Poesías completas* (1917), abonando así esa especie de condescendencia que late por debajo en muchos de los juicios que se escuchan sobre su personalidad y que, deslizándose subrepticamente hacia su obra, impregnan la consideración que ésta recibe.

“Poetón aportuguesado”, lo llamaba, al parecer puertas adentro, el siempre cáustico Juan Ramón Jiménez, sin que sea posible saber a ciencia cierta qué quería decir con ello, dado que por entonces nada podía vislumbrarse de las insólitas afinidades entre Antonio Machado y Fernando Pessoa. Más duramente, Rafael Cansinos Assens se refería a él como ese “español antiguo, triste, apático, romántico y pobre” que asumía a sus ojos “un aire de abuelo que nos entenece a lo humano, aunque artísticamente no nos emocione”. En cuanto al “torpe aliño indumentario” que, en su “Retrato”, el poeta da por consabido, abundan los testimonios —a veces conmovidos, a veces escandalizados— que subrayan, en efecto, la negligencia de Machado en el vestir, el aspecto ajado de sus ropas, las manchas e hilachas que las deslucían, la suciedad que no dejaba de promover con la ceniza de sus cigarros. Sus alumnos de Segovia lo llamaban “Don Antonio Manchado”.

Y luego está la triste leyenda de su solitaria vida como profesor de instituto en ciudades de provincia, malviviendo en pensiones de mala muerte, como esa de Segovia ubicada en el Callejón de los Desamparados, donde en invierno, según contaba el propio poeta, se pasaba a veces tanto frío que, en medio de la noche, debía levantarse para abrir la ventana del balcón. En esa misma pensión, para llegar a la habitación que ocupaba, Machado debía atravesar la de otro huésped, un empleado fiscal llamado Luis Recuero. Éste sufría insomnios frecuentes, para alivio de los cuales pedía ayuda a su vecino: “Don Antonio, dígame versos, que no me puedo dormir”. Y don Antonio, desde su cama, recitaba versos hasta que se dormía el pobre Recuero.

En la pujante y abigarrada vida cultural española del primer tercio del siglo XX, a la que se alude a veces como una Edad de Plata, Antonio Machado parece haber desempeñado el papel de eterno secundario. Muy a finales del siglo XIX, su introducción en los ambientes de la bohemia madrileña tiene lugar de la mano de su hermano mayor, Manuel, también poeta, mucho más brillante y dicharachero que él. (Es bien conocida la maldad de Jorge Luis Borges, quien, preguntado en una ocasión por Antonio Machado, respondió: “¿Dice usted Antonio Machado? ¡No sabía que Manuel tenía un hermano!”.) Su primer libro, *Soledades* (1902), repleto de resonancias becquerianas, acusa el impacto todavía reciente de Rubén Darío y la influencia más próxima de Juan Ramón, seis años más joven que él. Su segundo libro, el ya aludido *Campos de Castilla* (1912), sintoniza algo tardíamente con las actitudes críticas y estéticas de la llamada generación del 98, en la que se suele encuadrar a Machado, y a la que pertenecen autores como Miguel de Unamuno, Pío Baroja, José Martínez Ruiz –Azorín– y Ramón María del Valle-Inclán, a quienes manifestó siempre, pese a la escasa diferencia de edad, la admiración y la cortesía que se suele reservar a los mayores. Más adelante, habiendo emprendido ya su personal distanciamiento de la lírica, Machado será respetuosamente ignorado por los más caracterizados representantes de la “joven poesía”, aglutinados

luego bajo la etiqueta de generación del 27. Sólo durante los tensos y combativos años treinta, los años de la Segunda República y de la Guerra Civil, la figura de Machado, para entonces volcada resueltamente en el periodismo, irá cobrando poco a poco un relieve y una ejemplaridad que, lejos de menguar, incrementará su muerte temprana.

Esta tardía notoriedad de Machado es consecuente con una trayectoria vital e intelectual que, contemplada de cerca, revela una complejidad y una riqueza, también una inconformidad y una exigencia, inesperadas en quien mostró a lo largo de su vida tanta humildad y discreción. Machado fue hombre de amplia y refinada cultura, absorbida ya desde niño, pues creció en el seno de una familia cultivada y progresista. Su padre, escritor y abogado, era un reputado folclorista (lo que explica el fino oído de Machado para los aires populares). Cuando la familia se trasladó a Madrid, en 1883, Machado ingresó en la Institución Libre de Enseñanza, un avanzado proyecto educativo que habría de ejercer una notoria influencia en la España del primer tercio del siglo XX. Ya en la adolescencia, su “aversión a todo lo académico” hizo de él un estudiante rezagado: no aprobó el bachillerato hasta los veinticinco años y nunca concluyó la universidad. Pero, lector empedernido, en sus años de bohemia entabló contacto con todas las figuras relevantes de su generación, con muchas de las cuales —Unamuno, Valle-Inclán, Ortega, Juan Ramón— tuvo amistad y se carteó hasta el final de su vida. En un primer viaje a París, en 1899, conoció personalmente a Oscar Wilde y a Jean Moréas. Tres años después, de nuevo en París, tuvo lugar su encuentro con Rubén Darío, que le profesó siempre un sincero y profundo aprecio. En un viaje ulterior a la capital francesa, en 1911, becado para ampliar sus estudios, cuando ya era catedrático de francés de instituto (un puesto que en aquellos tiempos no exigía licenciatura universitaria), asistió a las lecciones de Henri Bergson.

Machado permaneció siempre atento a las corrientes literarias, filosóficas, políticas, espirituales de su tiempo. En el borrador de su discurso de ingreso a la Real Academia (1931), que nunca llegó a leer, se extiende en consideraciones sobre la obra de

Proust y de Joyce, y deja transparentar su trato frecuente con la literatura clásica española, con la terminología de Kant, con la poesía francesa. Durante su larga etapa como profesor en ciudades de provincia —Soria, Baeza, Segovia—, Machado no perderá el contacto con Madrid, adonde acude a menudo para visitar a su familia y a los amigos, y donde, junto a su hermano Manuel, desarrollaría a partir de 1924 una exitosa trayectoria como autor y adaptador de piezas teatrales (el teatro fue siempre una de sus debilidades). La distancia de la capital sosiega y profundiza su afición a la lectura y la dedicación a su propia poesía, y agudiza su independencia de criterio, mientras cultiva la vida de los cafés, donde conversa con los buenos amigos que hace en cada lugar (como, en Soria, José María Palacio, redactor del periódico local, a quien dedica uno de sus más hermosos poemas). Su gran pasión, declaró siempre, eran los viajes y las excursiones por las ciudades y las comarcas de España, que contribuyeron a que se forjara una visión muy crítica de su país (“tengo un gran amor a España y una idea de España completamente negativa”) que, aun sin vencer del todo su suspicacia hacia la política, lo llevó al convencimiento de que “se debe luchar por el porvenir y crear una fe que no tenemos”.

Aunque declaraba no haber sido nunca mujeriego, Machado recibió a su tiempo las flechas que le asignó Cupido (así lo dice él mismo, con pudorosa ironía, en su mencionado “Retrato”) y vivió, en momentos muy distantes entre sí, dos intensos amoríos, que dejaron marcas profundas en su poesía. Al poco de haber llegado en 1907 a Soria, su primer destino como catedrático de francés, Machado se enamoró de la hija de los dueños de la pensión en la que se alojaba, una niña de trece años que correspondió su afecto y con la que terminó casándose en 1909, cuando ella cumplió quince años (el poeta tenía entonces treinta y cuatro). La pareja vivió un prolongado idilio hasta que en la primavera de 1911, hallándose los dos en París, Leonor se enfermó gravemente de tuberculosis. El precipitado regreso a Soria (con dinero que Machado pidió prestado a Rubén Darío) y los desvelos del poeta no consiguieron frenar el avance galopante de la enfermedad, que terminó con la vida de Leonor

en agosto de 1912, apenas dos meses después de la publicación de *Campos de Castilla*, cuya buena acogida supuso un agarradero para el poeta sumido en la desesperación (“pensé pegarme un tiro”, le escribiría tiempo después a Juan Ramón Jiménez). Viudo a los treinta y siete años (“tuve adoración a mi mujer y no quiero volver a casarme”), Machado guardaría un prolongado luto hasta que, más de quince años después, ya cincuentón, entabló relaciones clandestinas con una mujer casada, a la que nombró siempre Guiomar. A este amor tardío e “intempestivo”, sostenido a fuerza de apasionadas cartas y de dificultosos encuentros furtivos, le puso fin la Guerra Civil, que provocó la definitiva separación de los dos amantes.

Las “Canciones a Guiomar”, escritas muy a finales de los años veinte, son la penúltima floración de una vena lírica que venía haciéndose cada vez más exigua con el paso del tiempo, debido al permanente cuestionamiento, por parte de Machado, de las premisas que orientaban su propio quehacer como poeta.

El punto de partida de la poesía de Machado —lector educado en la sensibilidad tardorromántica— es el simbolismo, injertado en su caso con el cromatismo y la musicalidad recibidos del temprano impacto de Rubén Darío. Su primer libro, *Soledades* (1902), fue saludado como el prometedor debut de uno de tantos jóvenes “modernistas” de la época, si bien Machado ya apuntaba en él rumbos propios. Como recordaría más adelante —en 1917—, “yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*. Pero yo pretendí —y reparad que no me jacto de éxitos, sino de propósitos— seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de

los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento”.

Este “mirar hacia dentro”, sin embargo, no iba a tardar en sumir al poeta —como él mismo admite al final del poema sin título que empieza “¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja”— “... en un borroso / laberinto de espejos”, poniéndolo muy pronto en guardia ante la dificultad de articular creíblemente lo que se suele entender por hablante lírico. De la temprana suspicacia respecto a la autenticidad del yo puesto en juego derivará el impulso en Machado de abrir su poesía a la realidad exterior y aspirar a cierta “objetividad lírica”.

*Campos de Castilla* (1912) ensaya diferentes vías por las que acceder a esta nueva “objetividad”, algunas de ellas pronto desechadas (como el intento, en el extenso romance titulado “La tierra de Alvergonzález”, de refundar un cierto aliento épico). La observación de una realidad con frecuencia hiriente —la que Machado conoce en Castilla— agudiza un proceso de concienciación política que mueve al poeta a reflexionar sobre la situación de su propio país, y a interpelarlo críticamente, en poemas inspirados por un sentimiento patriótico que enseguida deriva hacia lo político (y que han hecho del Machado de *Campos de Castilla* el poeta emblemático de la llamada generación del 98). Pero muy pronto él mismo concluye que no es tarea del poeta erigirse en portavoz o tribuno de su comunidad, sino que debe dejarse hablar por ella, lo que se traducirá en el progresivo cultivo, dentro de su poesía, de una vena latente en ella desde sus inicios: la que la conecta con lo popular, con el folclore.

Meses antes de aparecer *Campos de Castilla* Machado escribe a Juan Ramón Jiménez una carta en la que, junto con anunciarle la inminente publicación del libro, le dice que se trata de “un intermedio”, que su verdadero libro “vendrá más tarde”, pues apenas ha comenzado a escribirlo, y hacerlo le llevará aún “unos cuantos años”. Pero difícilmente cabe pensar que ese libro sea *Nuevas canciones*, de 1924. Es más probable que ese libro en el que Machado estaba pensando ya en 1911 no llegara nunca a existir netamente, y que todo lo que Machado escribió a partir de entonces no fueran sino tentativas de acercamiento

al proyecto aún impreciso que acariciaba en su mente cuando escribió a Juan Ramón aquella carta.

Por las mismas fechas en que la escribió, Machado estrenó un grueso cuaderno en el que iba haciendo anotaciones de todo tipo, la mayoría al hilo de sus lecturas —de las que copia abundantes fragmentos—, pero también apuntes sobre poética, borradores de poemas, de cuentos, de ensayos, de discursos, comentarios de actualidad, anécdotas, recuerdos, sueños... El que se conocería posteriormente como cuaderno de *Los complementarios* constituye un instructivo cuaderno de bitácora en el que es posible seguir de manera discontinua, a lo largo de catorce decisivos años (1912-1926), la evolución del pensamiento de Machado —progresivamente atraído por la filosofía y cada vez más atento a la realidad política— y el taller de su propio quehacer como poeta. En lo que toca a su pensamiento, lo más destacable es el modo en que la inteligencia de Machado se revela como radicalmente dialéctica: “Nunca estoy más cerca de pensar una cosa que cuando he escrito la contraria”, anota, y es a este respecto que acuña el concepto de *complementario*: “Busca a tu complementario / que marcha siempre contigo / y suele ser tu contrario”. En cuanto a su poesía, se lo ve debatir permanentemente con las nuevas tendencias y escrutar en ellas el camino por el que evolucionar él mismo.

El caso es que en 1912, fecha de la publicación de *Campos de Castilla*, Machado se sitúa en unas coordenadas poéticas diametralmente distintas a las que van a marcar los rumbos de la poesía española del momento; y no sólo los de la española: también los de la poesía en castellano en general. Desde esas particulares coordenadas, Machado observa críticamente la tendencia creciente de los nuevos poetas a incurrir en lo que a él se le antoja un nuevo conceptismo alentado por el indiscriminado culto a las metáforas (“la poesía es el álgebra superior de las metáforas”, proclamaría campanudamente José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, de 1925). Esa tendencia la detecta ya en el maestro de muchos de esos nuevos poetas, Juan Ramón Jiménez, acerca del cual anota en 1917 que “su lírica es cada vez más barroca, es decir, más

conceptual y al par menos intuitiva”. Y añade: “En su último libro, *Estío*, las imágenes sobreabundan, pero son cobertura de conceptos”. Más adelante, en 1920, esta vez a propósito de Vicente Huidobro, Machado abunda en estas objeciones: “Bajo la abigarrada imaginería de los poetas novísimos se adivina un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones. Todo eso será muy nuevo (si lo es) y muy ingenioso, pero no es lírica. El más absurdo fetichismo en que puede incurrir un poeta es el culto a las metáforas”.

Con la misma contundencia con que objetara al simbolismo su afición a “fabricarse misteriosas baratijas”, ignorando que “la belleza no está en el misterio, sino en el deseo de penetrarlo”, Machado objeta las pretensiones de una “poesía pura”, de una “lírica al margen de toda emoción humana”, entregada a “un arte combinatorio de conceptos huecos”, así como objetará también, siempre para sus propios fueros —y persuadido de que la poesía debe “tender hacia la luz, hacia la conciencia”—, el informalismo de aquellos para quienes “la lírica, al prescindir de toda estructura lógica, sería producto de los estados semi-comatosos del sueño”.

Esta sucesión de rechazos no obedece, sin embargo, al apego a las viejas maneras, a un recalcitrante conservadurismo poético, sino, bien al contrario, a la convicción profunda de que a la poesía del siglo XX le corresponde progresar en dirección distinta a la señalada por las llamadas vanguardias —cuyo alcance, por otro lado, Machado, justo es decirlo, malentiende hasta cierto punto.

La posición desplazada que, como poeta, Machado pasa a ocupar en los años veinte, su relativo anacronismo, tiene que ver con su propia percepción de lo que está por venir, fundamento de su polémica con las poéticas del presente. A la altura de 1919 lo vemos decir: “Amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir cuando una tarea común apasione las almas”. Entretanto, Machado no deja de intentar por su parte allanar el camino a esa nueva edad, consciente sin embargo de que él mismo no pertenece a ella. Pues, como insinuara perspicazmente José María Valverde —acaso el

más agudo comentarista de Machado—, la paradoja en que se resuelve la trayectoria entera de Machado como poeta —y que en definitiva constituye buena parte de su encanto tan equívoco— consiste en cómo, a pesar de la temprana lucidez con que asume la necesidad de dar con una poética superadora del Romanticismo, su propio instrumento poético nunca deja de ser, bien a su pesar, decimonónico.

El aspecto crucial en el que Machado insiste una y otra vez es el del hablante lírico considerado desde una perspectiva que trasciende ampliamente el yo del poeta. “No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial”, escribirá en uno de sus “proverbios”. Esta inversión radical del presupuesto que rige la actividad del poeta remueve todos los elementos puestos en juego por ella. La única objetividad que le cumple al poema —su verdad última— es la que se revela como “fruto del pensar de todos”. Tampoco el sentimiento es propiamente individual, “hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos [...] Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien *nuestro*”. Y así es, en cuanto “para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho *menos mío* que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de ser *nuestro*, porque *mío* exclusivamente no lo será nunca, era de *ellos*, de ese mundo que no es ni objetivo ni subjetivo, de ese tercer mundo en que todavía no ha reparado suficientemente la psicología, del mundo de *los otros yos*”.

Este orden de consideraciones aviva en Machado el interés por el folclore como creación colectiva. Si desde un principio se reveló como poeta especialmente sensible a la expresión popular, ahora la asume enteramente como propia: “Yo, por ahora, no hago más que folclore, *autofolclore* o folclore de mí mismo”, escribe en 1920. “Mi próximo libro será, en gran parte, de coplas que no pretenden imitar la manera popular —inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de retórica—, sino coplas donde se contiene cuanto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino, sin cambiar de rumbo.”

Ese “próximo libro” sería *Nuevas canciones* (1924), constituido en su mayor parte por eso mismo: canciones, proverbios, aires populares a través de los cuales Machado da rienda suelta a su humor (nunca suficientemente subrayado), a su ironía, a la sentenciosidad en que se resuelven sus reflexiones tanto poéticas como filosóficas, a menudo transidas de una vibración ética y hasta religiosa. Con razón se ha dicho que Machado es un poeta metafísico, en el más hondo y cabal sentido del término. Pero es esa inquietud metafísica la que, encaramada a sus propias limitaciones como poeta, lo orienta de modo cada vez más resuelto hacia la prosa.

*Nuevas canciones* fue el último poemario publicado por Machado de forma independiente. Todos sus versos posteriores, frecuentemente acompañados de prosas, verían la luz en publicaciones periódicas y serían añadidos al final de las sucesivas ediciones de sus *Poesías completas*. En cierto modo, ese libro jalona, pues, el relativo agotamiento de una vena lírica que en lo sucesivo manará sólo episódicamente.

Por las mismas fechas en que ese libro se publica, Machado, derivándola de una prolongada lectura y discusión de Kant, de Leibniz y de Bergson, abraza con entusiasmo la idea de la “heterogeneidad del ser”, que tanto le sirve para resolver las inquietudes que le suscita la recalcitrante reminiscencia del yo. “Nuestro espíritu”, anota, “contiene elementos para la construcción de muchas personalidades, todas ellas tan ricas, coherentes y acabadas como aquella que se llama nuestro carácter”. En lo sucesivo, Machado, tomando por modelo a Shakespeare, “ese gigantesco creador de conciencias”, va a desplegar su propio quehacer literario deshaciéndose él mismo en distintos personajes dramáticos: los heterónimos que a partir de entonces “colonizan” su obra.

Hacia mediados de los años veinte comienza Machado a trabajar en un “cancionero apócrifo” integrado por un puñado de “poetas que pudieron existir”, precedidos de una breve y a menudo disparatada semblanza biográfica de cada uno. El proyecto es consecuente con la convicción de que “toda poesía es apócrifa en el fondo y requiere la creación de un personaje dramático”. Se trataba de armar “un cancionero del siglo XIX sin utilizar

ninguna poesía auténtica”, de “inventar a posteriori ciertos tipos de poetas decimonónicos que España no tuvo, pero debería haber tenido”. Más adelante, Machado concebirá la idea de ampliar su “cancionero apócrifo” con imaginarios poetas del día, y todavía acariciará —pero ningún rastro cabal ha quedado de ello— la de armar un cancionero de poetas futuros, todavía por nacer. De manera lúdica, Machado amaga así una tradición a su medida en la que encajar su propio y cada día más polémico ideario poético.

Adelantándose en más de medio siglo a Roberto Bolaño, Machado pergeña listas inventadas no sólo de poetas, sino también de ensayistas y filósofos, añadiéndoles los títulos imaginarios de sus obras principales. “Los poetas han hecho muchos poemas y publicado muchos libros de poesías, pero no han intentado hacer un libro de poetas”, anota en 1923. Y mucho más adelante, en 1928, escribe en una carta: “Esa nueva objetividad que yo persigo hace veinte años no puede consistir en la lírica —ahora lo veo muy claro—, sino en la creación de nuevos poetas —no nuevas poesías— que canten por sí mismos”.

Del “cancionero apócrifo” apenas quedan vestigios, la mayoría de corte más bien humorístico: un muestrario de ocurrencias, de pastiches, también de aires populares en la línea de los que integran *Nuevas canciones*. Los trabajos relativos a este proyecto muy pronto quedaron absorbidos por la personalidad de Abel Martín, “poeta y filósofo” cuyo pensamiento glosa Machado en un extenso texto publicado en 1926 y salpicado de presuntas muestras de su poesía. De Abel Martín seguiría ocupándose Machado en lo sucesivo a través ahora de la figura de su supuesto discípulo, Juan de Mairena, “profesor de gimnasia y retórica” al que Machado describe como “un filósofo cortés, un poco poeta y un poco escéptico”, al que le gusta, dice, “combatir el esnobismo de las modas en todos los terrenos”.

Entre los heterónimos de Machado, Juan de Mairena será el que alcance un mayor desarrollo, hasta el extremo de acaparar buena parte de la abundante producción tanto literaria como periodística del poeta durante los años treinta. Por boca de Mairena formulará Machado las versiones más decantadas

de su “arte poética”, con su insistencia en la esencialidad y en la temporalidad (la poesía es “palabra en el tiempo”); pero él también será el portavoz de la visión del mundo y de los hombres alcanzada por Machado a la puertas de su vejez, de sus ideas sobre cultura y política. Como dice Mairena, “todo poeta supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya —implícita, claro está, nunca explícita—, y el poeta tiene el deber de exponerla por separado, en conceptos claros”. El mismo Mairena cumple por Machado ese deber.

A su vez, Mairena protagoniza el gran giro de Machado hacia la prosa, el nuevo terreno en el que éste emprende su particular batalla con la tradición española, a la que reprocha su creciente artificiosidad. “Cada día, señores”, dirá Mairena, “la literatura es más escrita y menos hablada. La consecuencia es que cada día se escriba peor, en una prosa fría, sin gracia, aunque no exenta de corrección”. Más cercana a la de Azorín y Baroja, compañeros de generación, que a la espectacularidad y el preciosismo de Ortega y Gasset y de Gómez de la Serna, la prosa de Machado se plantea con toda radicalidad la cuestión del habla. “Lo importante es hablar bien: con viveza, con gracia”, dice Mairena a sus alumnos. “Lo demás se os dará por añadidura.” Y más adelante vuelve sobre el asunto: “Yo nunca os aconsejaré que escribáis nada, porque lo importante es hablar y decir a nuestro vecino lo que pensamos. Escribir, en cambio, es ya la infracción de una norma natural y un pecado contra la naturaleza de nuestro espíritu. Pero si dais en escritores, sed meros taquígrafos de un pensamiento hablado”.

En 1931, en su ya mencionado borrador de discurso de entrada a la Real Academia Española, Machado declara abiertamente que “la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada”. Para entonces, sus ideas sobre poesía van acercándose a planteamientos cada vez más próximos a los que, apenas diez años después, determinarán los rumbos de la antipoesía, cuyos postulados Machado no sólo parece intuir sino también promover.

Machado atribuía a Juan de Mairena la autoría de unas *Coplas mecánicas* que Mairena, a su vez, decía que no eran

propriadamente tuyas, sino producto de la *máquina de trovar* de Jorge Meneses, poeta él mismo e inventor del extravagante aparato. En un imaginario diálogo entre Mairena y Meneses (que habría tenido lugar, supuestamente, a finales del siglo XIX), Machado pone en boca de éste, siempre envueltas en ironía, sus formulaciones más radicales sobre el devenir futuro de la lírica. Pero el propio Machado, objeto durante los años treinta de una renovada atención, no vacilaría, en las encuestas y en las entrevistas para las que era frecuentemente solicitado, en hacer rotundas y a menudo provocativas declaraciones en un sentido muy parecido, reclamando siempre a los poetas un esfuerzo por acompañar su labor a las corrientes de la actualidad. “Ninguno de nuestros jóvenes representativos”, dice, “parece haber puesto su reloj por el meridiano de su pueblo”.

En 1932 Machado obtiene por fin una plaza de catedrático en Madrid. Un año antes el rey Alfonso XIII había emprendido camino al exilio y se había declarado en España la Segunda República, de la que Machado habría de ser hasta el final ardiente defensor. En Madrid vive con su madre y la familia de su hermano José, pero sigue pasando largas horas en los cafés. Pocos sospechan que ese hombre prematuramente envejecido, desaseado, socarrón y reservado mantiene una relación clandestina con una mujer casada. Su compromiso político es cada vez más explícito y se inclina de forma cada vez más patente hacia la causa del “pueblo”. Simpatizante desde tiempo atrás de la Revolución rusa, Machado se interesa por el marxismo, que sin embargo considera con la aprensión de quien cultiva una concepción del comunismo más próxima a la de Tolstói y los primeros cristianos. A partir de 1934 intensifica sus colaboraciones en la prensa, en las que se desplegará la personalidad de Juan de Mairena, con la que ensaya una prosa coloquial y dialógica sin apenas precedentes en la cultura española.

Cuando en julio de 1936 se produce el levantamiento militar y da comienzo a la Guerra Civil, Machado es ya un intelectual emblemático del republicanismo radical, nunca adherido, sin embargo, a ningún partido político. Durante los años del conflicto no dejará de participar en todo tipo de actos públicos en favor

de la República, al tiempo que escribe sin cesar artículos de acentos cada vez más combativos. Cuando Madrid es asediado, ya a finales de 1936, las autoridades recomiendan e instruyen su evacuación, y Machado, acompañado de su familia, emprende un largo y penoso peregrinaje, primero a Valencia, luego a Barcelona y desde allí, ya en las postrimerías del conflicto, en medio del caos y la derrota, al exilio en Francia.

El 28 de enero de 1939, un día gélido, un Antonio Machado enfermo y abrumado cruza la frontera a pie, bajo la lluvia. El escritor Corpus Barga —uno de tantos intelectuales españoles que forman parte de la comitiva en que viaja el poeta— carga en los brazos a la anciana madre del poeta, que a ratos pregunta: “¿Falta mucho para que lleguemos a Sevilla?”. Machado y los suyos se instalan en el pueblecito costero de Colliure, donde son acogidos en un modesto hotel regentado por una española. Machado permanece postrado en su habitación, de la que sólo sale una mañana soleada, acompañado de su hermano, para dar un paseo por la playa. Allí permanece absorto contemplando las olas. Regresa fatigado, y al rato siente un fuerte dolor en el pecho. Le diagnostican pulmonía. El 22 de febrero entra en coma y en su delirio repite una y otra vez: “Merci, madame; merci, madame...”. Fallece esa misma tarde. Dos días después muere su madre. Los dos permanecen enterrados en el cementerio de esa pequeña localidad, donde su tumba, más de siete décadas después, no cesa de recibir visitantes que depositan sobre ella flores y ofrendas.