

Fernández Lam-Sen, Elizabet

Hacia una interpretación última de la obra de Antonio Machado desde su afinidad electiva con el Cante hondo

Études romanes de Brno. 2025, vol. 46, iss. 1, pp. 194-212

ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2025-1-12>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.82498>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 15. 07. 2025

Version: 20250710

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Hacia una interpretación última de la obra de Antonio Machado desde su afinidad electiva con el cante hondo

Towards a Final Interpretation of Antonio Machado's Work from his Elective Affinity with Cante Hondo

ELIZABET FERNÁNDEZ LAM-SEN [elizabet.fernandez@ucjc.edu]

Universidad Camilo José Cela, España

RESUMEN

A estas alturas, la influencia que ejerció el arte flamenco y, por ende, el folclore andaluz en la obra de Antonio Machado es de sobra conocida. El poeta, que había sabido reconocer la universalidad permanente del trasfondo humano del flamenco, conformó una suerte de neopopularismo propio motivado por la aspiración de componer una poesía emparentada con una “honda palpitation del espíritu”. Sin perder de vista todo el caudal bibliográfico anterior, el siguiente artículo tratará de analizar las causas que le motivaron a asimilar dicha influencia y las formas que adquirió posteriormente. Se propone una interpretación de su trayectoria poética que, más allá de conformarse como una lectura última, viene a razonar que su distinguida profundidad existencial quedó reforzada por su comprensión del arte jondo.

PALABRAS CLAVE

Antonio Machado; popularismo; simbolismo; flamenco; folclore andaluz; poema *Cante hondo*

ABSTRACT

At this point, the influence that flamenco art and, therefore, Andalusian folklore had on the work of Antonio Machado is well known. The poet, who had known how to recognize the permanent universality of the human background of flamenco, formed a kind of neopopularism of his own motivated by aspiration of composing poetry related to a “deep palpitation of the spirit”. Without losing sight of all the previous bibliographical wealth, the following article will attempt to analyse the causes that motivated him to assimilate this influence and the forms it subsequently acquired. It proposes an interpretation of his poetic trajectory which, beyond being a final reading, argues that his distinguished existential depth was reinforced by his understanding of the Jondo art.

KEYWORDS

Antonio Machado; popularism; symbolism; flamenco; Andalusian folklore; poem *Cante hondo*

RECIBIDO 2024-05-29; ACEPTADO 2024-11-05

1. Introducción

Nunca la Andalucía de pandereta, que tanta alarma creó entre sus compañeros de generación,¹ suscitó demasiada preocupación en Antonio Machado, quien afirmó que “no es la peor de todas”, pues existía otra Andalucía “burguesa, trivial, provinciana y tremendamente cursi” (Machado y Machado 1929a: 3) de la que apenas se hablaba y que sin embargo enturbiaba la conciencia y convertía al escritor en un mistificador. La “Andalucía de cartel” dispuesta para seducir a los “forasteros” no respaldaba demagogias tan peligrosas e incluso si se ahondaba en ella, podía inspirarnos un “cierto respeto” porque “contiene estilizaciones más o menos hábiles, más o menos degeneradas de aspectos muy esenciales de la vida andaluza” (*ibid.*). Las observaciones del poeta correspondían a una entrevista, concedida junto a su hermano Manuel, para el diario madrileño *La Libertad* con motivo de la presentación de su obra teatral *La Lola se va a los puertos* (1929b).²

En efecto, “esa Andalucía de cartel para atracción de forasteros” seguía albergando sus “viejos tópicos”, pero era preferible ahondar en su verdad –viva y aún intacta–, es decir, había que “convertirlos en objetos de reflexión” para “someterlos [después] a una reacuñación cordial” (*ibid.*). Esta decisión consciente determina desde un primer momento el camino electivo del poeta, que tal vez vendría a razonarse a sí mismo como un “amoroso cordial”, más que como un “erótico a la manera pagana” (*ibid.*), en alusión a su sentimiento andaluz. Así si la “palabra esencial en el tiempo” (Machado 1988: 1802) nunca pudo ignorar el conflicto inherente entre la existencia y la esencia, Machado la supo transformar hasta que se presentó como un canto continuo a lo largo de la vida –quizás porque hasta el último instante “se canta lo que se pierde” (de la canción VI de “Otras canciones a Guiomar”, CLXXIV)– determinado de un modo u otro por la presencia en la memoria de Andalucía y la hondura de su cante flamenco.

El empeño de este artículo tratará de pormenorizar la intrincada deuda que la poesía machadiana mantiene con el cante hondo o, en su defecto, con el folclore andaluz por lo que será fundamental remitir a trabajos anteriores con el fin de profundizar en sus interpretaciones para consignar luego una redefinición última de la obra del poeta, comprendida desde la influencia que el cante hondo pudo ejercer en ella y que en este caso, siguiendo a Carvalho Neto, se ajustaría al “aprovechamiento por modificación o proyección estética” (1976: 306). Así que tomando como punto de partida este criterio filológico, se pretenderá demostrar cómo la comprensión, primero,

1 Los hombres del Noventayochó, compañeros generacionales de Antonio Machado, demonizaron el flamenco por encarnar todos los males de la patria. La llamada “España de pandereta”, simbolizada en una Andalucía colorista y de jácara, venía a consagrar una serie de tópicos perniciosos que impedían la europeización del país. Basta con recordar que este fenómeno de animadversión ya se había anticipado en escritores como José Zorrilla o Leopoldo Alas Clarín perpetuándose bajo la etiqueta de un “regeneracionismo nacional” en los versos reduccionistas de Pío Baroja o los controvertidos ensayos de Eugenio Noel. Dentro de este panorama, la familia Machado cobra una relevancia inigualable al distinguirse por su ética “combatiente a favor de los anhelos populares, por encima de las tibiezas burguesas de los intelectuales coetáneos” (Verdú de Gregorio 1998: 20).

2 En relación con esta obra teatral, escrita conjuntamente por los dos hermanos, merece la pena traer a colación las palabras de Pérez Ferrero en *Vida de Antonio Machado y Manuel*: “*La Lola se va a los puertos* es la comedia de la Andalucía del cante hondo, con un localismo que, en lugar de limitar su vuelo, lo universaliza, pero sin hallarse en ningún momento sobrecargada de pintoresquismo, ni de esos tintes de española” (1973: 159).

y la asimilación posterior del elemento “jondo”³ del arte flamenco resultó determinante en la hechura honda de la poesía del autor de *Soledades* (1903).

2. Del ayer que es todavía

No hay más que observar los intentos del incansable adalid del modernismo andaluz, Francisco Villaespesa, para corroborar su afán por atraer a su asentada órbita poética al incipiente pero ya poeta esencial en el que se había convertido Antonio Machado con su primer libro. Sin embargo, el autor de *Soledades* (1903) encontró maneras muy sutiles para desligarse de la sumisión y meditar la aceptación, no sin ciertas reticencias, de un breviario modernista de componente andaluz. Estas matizaciones evidenciaban el criterio de quien revalidaba los viejos tópicos andaluces, pero no consentía la adscripción descerebrada a una corriente andalucista que se presentaba como una moda superficial ya fuese en su vertiente alegre o trágica. Las reservas del primer Antonio Machado hacia el modernismo de raíz rubendariana han sido estudiadas en más de una ocasión (cf. Siebenmman 1973; Horányi 1975; Aguirre 1982; Mainer 2010), poniendo de manifiesto la independencia con la que se gesta su labor poética. Quizás habría que remontarse hasta las primeras publicaciones de un satírico Antonio Machado —siempre oculto bajo pseudónimo— para la revista madrileña *La Caricatura* (1892–1893) en donde ya asoma una postura ambivalente y refinadamente crítica con el ambiente de la bohemia finisecular.⁴ A su vez será su hermano, Manuel Machado, el que advierta acerca del deterioro en el que se había sumido nuestro paisaje lírico:

La poesía española quedó reducida a un escaso número de imitadores sin carácter ni fuerza alguna, entre los cuales se ve sobresalir apenas las efímeras y borrosas figuras de un Velarde, un Ferrari, un Manuel Reina. La poesía española se moría en medio del desprecio, entre las zumbas de Clarín y las inocentes sátiras del Madrid Cómico, mantenedor de la lírica festiva más insulsa del mundo (Machado *apud* Albornoz 1961: 7–8).

Estas conexiones entre juicios simultáneos fueron resaltadas por Aurora de Albornoz en *La prehistoria de Antonio Machado* (1961), libro en el que rescató además al Unamuno detractor de *La juventud intelectual española* (1896). Ante este “agarbanzamiento agudo” y este “pantano nacional de aguas estancadas” (Unamuno, 1966: 987), según lo tildaba el escritor y filósofo vasco, Antonio Machado reconoció que para superar la decadencia del presente había que regresar al

3 El lector atento habrá de observar a lo largo de este artículo una vacilación intencionada entre el término “jondo”, vinculado estrictamente al arte flamenco gitano-andaluz, y el calificativo “hondo” entroncado con la intelección que Antonio Machado realizó de este elemento artístico dentro de su obra en verso.

4 Sin duda, Antonio Machado, que se oculta bajo el sobrenombre de *Cabellera*, muestra en estos textos públicamente iniciáticos, como en el relato “Dios los cría y ellos se juntan” (6 de agosto de 1893), sus tempranas desavenencias hacia el modernismo centralizado en la figura de Rubén Darío. También habría que acudir a otras de sus entregas para la misma publicación, véanse “Moscardón literario” (13 de agosto de 1893) o “Los bohemios” (23 de julio de 1893), para tratar de comprender las renunciaciones y las reafirmaciones poéticas que irán conformándose en el primer Antonio Machado.

Además, es preciso hacer una mención al último artículo que escribe para la revista satírica de Madrid, “Poetas populares. Enrique Paradas” (22 de octubre de 1893), en donde se entrevistó su primera defensa pública de la poesía popular andaluza.

temblor de la emoción del pasado. La nostalgia sería entonces el vehículo escogido para emprender su particular búsqueda de futuro.

Desde un principio, “el derecho de la lírica a contar la pura emoción” (Machado 1965: 712) no puede entenderse sin esa mordedura del ayer, sin ese pasado que siempre insiste en la memoria y que coge el alma con un pellizco tan fuerte que acaba por sentirse como una mordedura. Si la boca del tiempo muerde, surge la palabra poética elaborada desde el recuerdo estremecido, que tiene su origen, lo mismo que la “pura emoción” (*ibid.*), en la tradición íntima de su familia. Así que la superación de los oropeles modernistas no arrancaría desde una negación premeditada, sino más bien desde la ausencia de una identificación plena. Antonio Machado partía de una específica configuración sentimental que venía a originar en su inconsciente poético uno de sus primeros quiebros con la realidad. Por consiguiente, extrañará poco que Juan Ramón Jiménez, respaldado en su posición de crítico literario, lo califique como “tradicional” y, apoyándose en un artículo de Bowra para *Diógenes*, señale que “es un poeta del XIX” o “un típico discípulo de la Institución Libre de Enseñanza” (1999: 92). Pero detrás del reproche retórico lo que se revelaba era la querencia machadiana hacia un periodo, como lo fue el finisecular, que le permitió, gracias a la influencia proyectada por Antonio Machado y Álvarez (*Demófilo*), su progenitor, y Giner de los Ríos, modelar una reflexión trascendental en torno a su tarea definitiva.

Interesa para nuestro propósito volver a incidir en la significancia de su infancia sevillana, determinante en su posterior proceso de veneración hacia el folclore y el verso popular. Como era lógico, la culminación de su meditación metapoética se produjo cuando resuelve que “una gran obra podría ser, de hecho era casi siempre, síntesis de una coplilla popular de donde extraer todo el partido posible” (Chicharro Chamorro 2013: 131). Tampoco puede obviarse la presencia del espíritu del padre en esta apreación y que se responsabiliza del interés precedente por el folclore nacional y andaluz. Bastaría recordar que Machado y Álvarez asumió ese afecto como un empeño férreo que definiría toda su vida, consiguiendo la publicación de dos obras imprescindibles: *Colección de cantes flamencos* (1881) y *Cantes flamencos. Colección escogida* (1887), que reclamaron el valor de la poesía flamenca con carácter anónimo por primera vez en la historiografía de la filología hispánica.

Ahora bien, el ejercicio poético machadiano se mantendría fiel a la recomendación paterna, que requería la unión del pueblo y folclore. La lección de *Demófilo* quedaba clara: “los poetas eruditos, en [su] opinión, no perderían el tiempo” en estudiar las coplas populares porque conservaban “gérmenes de poesías más complejas” (*apud* Aguirre 1982: 72), anteriores al proceso de intelectualización auspiciado por los autores cultos. De este modo, su hijo acometió la revitalización continua de una herencia sentimental que incluso se asumió desde idénticos parámetros intelectuales. Residía su intento de “regenerar la cultura española” a través del “rescate” de su folclore, tal y como lo había afrontado su padre un par de décadas antes (Baltanás y Rodríguez Becerra 1998: 218).

Esta voluntad corresponde muy bien con el semblante “clasicista” (García Posada 2008: 67) que Antonio Machado imprime a su poesía. La asimilación de una tradición verdadera conlleva la “relegación de lo arbitrario y caprichoso” (*ibid.*). Por eso, cuando se le presenta la oportunidad de adscribirse al modernismo andaluz completamente en auge, comprende que el equilibrio y lo esencial del sentimiento –en un engarce con la metafísica de la lírica becqueriana– lo salvarán

de la inanición del modernismo entorno al que Francisco Villaespesa y su círculo más inmediato habían cerrado filas.

La distinción entre las dos Andalucías, una colorista y otra trágica, carece de sentido una vez que se ha logrado profundizar en lo inmutable del reverso humano. Esta tendencia hacia la introspección existencial la había observado en su maestro Giner de los Ríos, quien, “como todos los grandes andaluces” –revelaría Antonio Machado–, era “la viva antítesis del andaluz de pandereta, del andaluz mueble, jactancioso, hiperbolizante y amigo de lo que brilla y de lo que truena” (Machado 1915: 664). El poeta se mostraba taxativo, pero ajustaba su interpretación a la Andalucía que le interesaba reflejar, tan próxima, por otro lado, a la gravedad del cante hondo.

En perfecta consonancia con los principios institucionistas, tratará de persistir en el reconocimiento de lo genuino español dentro del caudal popular, hilvanando su propio concepto con la lectura que Giner de los Ríos hace del “idealismo humanitarista” (Castillejo Gorráiz 2016: 498) de Krause. De ahí que la presencia del folclore en su obra fuese inevitable y que luego adquiriera una profundidad humanística en el discurso más juicioso de Juan de Mairena. En este sentido, la conocida declaración no era sino una inmutable certeza: “En nuestra literatura casi todo lo que no es folklore es pedantería” (Machado 1965: 421).

A medida que el presente avanza hacia unos “años” de „desconcierto», las obsesiones heredadas se irán transformando en una convicción individual. Antonio Machado supo “[ver] entonces que en mí no hay otro bagaje de cultura que el adquirido en mis años infantiles de los 9 a los 19, en que viví con esos santos varones de la Institución Libre de Enseñanza” (1988: 1509). Frente a la fragmentación de la incipiente España moderna, la vuelta al pasado siempre alberga un consuelo. Así que los viejos ideales compartidos se izan como banderas con la intención de salvaguardar el patrimonio popular del utilitarismo que imponen las modas artísticas. La recuperación de una “verdadera tradición musical viva” (Riesgo Martínez 2015: 108), puesta en marcha por *Demófilo* y Giner de los Ríos, se visibiliza en el poeta reflexivo que ofrece sus primeras *Soledades*. Pero la insistencia en el folclore cumplirá de nuevo otro papel importante desligando su escritura de la pedantería del aspirante a escritor y del influjo arrogante de la autoridad literaria. Desde su faceta crítica, Luis Cernuda se extrañará ante las preferencias machadianas y se cuestiona porque “no menciona a Garcilaso” y “en cambio se extasía ante cualquier coplilla andaluza”, lo que supone “un ejemplo extremo de los disparates en que pueden incurrir hasta las gentes más razonables y sensatas” (1994: 134). Tal vez, Luis Cernuda no observó la tentativa de Antonio Machado por recrear, en la medida de lo posible, un “grado cero” lírico sirviéndose de las nociones del folclore.

Cabe preguntarse por esa necesidad de hacer una poesía cuyo “ideal es crear al par que destruimos” (Machado 1988: 1516). Está claro que el presente no puede ofrecerle nada sustancial y el joven poeta que, por supuesto, no es un joven optimista se siente impulsado a “con nuevas casas derribar las viejas” (*ibid.*). Desde luego exagera porque la tradición literaria –a la que habría que concebir como un ente vivo, es decir, como “agua que corre” (*ibid.*, 1514)– reúne poetas valiosos para Antonio Machado como Jorge Manrique o Juan Ruiz. Pero, al prescindir de un plumazo de casi toda la tradición literaria de carácter culto, encuentra vía libre para componer una poesía que orbite en torno al saber popular. La decisión no es arbitraria. El escritor crítico e independiente ha perfilado su posicionamiento respecto a la realidad durante el período de *La Caricatura*

y el poeta, que aún no ha emergido, presenta por anticipado su renuncia a formar parte de un sistema literario fútil y engolado.⁵ En lo que concernía a la configuración de su voluntad lírica, contemplaba el apego a una tradición literaria que hubiese sido capaz de conjugarse con la savia popular del folclore, acercándose al neotradicionalismo de corte pidaliano, en donde el texto tradicional –que, por supuesto, no debía confundirse con la mera creación popular, o sea, el folclore mismo–, se asumiese como una “producción” más que como una “esencia” (Zumthor 2000: 77–82). En sus reflexiones, Juan de Mairena culminaría la premisa con la conceptualización del término *folclore*:

En primer término, lo que la palabra directamente significa: saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos y su utilización más sabia y creadora. (Machado 1988: 1996)

La asociación entre consciencia y reflexión se erigiría como idónea hasta la publicación en 1903 de su primer poemario, pues posibilitó un espacio en el que la memoria se encargó de forjar la individualidad de una soledad. Lo cierto es que, como sostiene Ricardo Gullón, Machado no puede “olvidar” a Bécquer y lo “incorpora del modo más ingrátido y sutilmente operante” a sus *Soledades* (1976: 584). En realidad, existe un paralelismo en las ambiciones literarias de ambos al defender un lirismo libre de artificios, desnudo o natural, próximo a la emoción simbólica que brota del alma o el corazón. De acuerdo a estos planteamientos, Antonio Machado tampoco podrá volver la espalda a Augusto Ferrán. El autor de *La soledad* (1861) participaba de las mismas convicciones becquerianas y reconocía en la poesía popular una representación de “la síntesis de toda la poesía” (Bécquer 1969: 10). De esta forma, la memoria le impedía partir de un absoluto grado cero, pero, en cambio, le procuró el sostén de unos antiguos aliados que concibieron una tradición culta permeada de popularismo.

Con la intención de construir un “diálogo del hombre con el tiempo” (Machado 1988: 1937), Antonio Machado irá consolidando una confluencia de memorias que desemboca en la meditación de *Soledades*. Su relato del modernismo resulta controvertido porque se origina desde una intimidad que tenía como prioridad resolver las tensiones de la propia nostalgia vinculadas a su vez a una reflexión metapoética defensora de lo popular excelso. No hay que desestimar que la solución para reconciliar su conjunto de nostalgias surge al amparo del simbolismo por todo lo que implicó de exploración sugerente y espiritual, dejando “proscrito lo anecdótico” (Machado 1965: 712). Pero en su búsqueda de la universalidad, el simbolismo, que requería de un pensamiento siempre en guardia, lo devolvió hasta el territorio impersonal de los poetas populares del que se sirvió para afianzar su negación de lo anecdótico. De hecho, en aquel poema del año 1898, “Los cantos de los niños”, Antonio Machado había adelantado esa “historia confusa” y “clara la

5 En una carta dirigida a Juan Ramón Jiménez, fechada en 1903 y con motivo del acuse de recibo de sus *Arias tristes* (1903), Antonio Machado expresará: “Creo en mí, creo en Vd., creo en mi hermano, creo en cuantos hemos vuelto la espalda al éxito, a la vanidad, a la pedantería, en cuantos trabajamos con nuestro corazón. Pero pienso, queridísimo amigo, que es necesario afrontar una gran lucha contra la ignoble chusma nutrida de la bazofia ambiente” (1959: 27).

pena". La acción de "borrar la totalidad de la historia humana", a favor de contar sólo la "pura emoción" (Machado 1965: 712), lo acercaría indudablemente a la metafísica del cante hondo que se vislumbraba ya en su primer libro.

3. Soledades, el rasgado lírico de una conciencia

Si bien los versos de *Soledades* tuvieron su "punto de arranque en el folclore" (Aguirre 1982: 79), el sentimiento de pérdida, que los cohesionaba con frecuencia, acabaría por transformarlos en un canto reflexivo cuya emoción comulgaba con la estética del cante hondo. El poeta reconocía las diferencias. Las resonancias de aquella tragedia popular y anónima cantada en primera persona se ajustaban mejor con sus propios estremecimientos despertados por la presencia del amor y de la muerte. Así el drama individual de un hombre andaluz se enraizaba en la impersonalidad de una experiencia colectiva marcada por los presagios del ocaso y las amenazas infaustas.

La afinidad por el cante hondo andaluz también había sido útil para desvincular su sentido poético del costumbrismo que venía ofreciendo la mayoría de los versos contruidos bajo el marbete del modernismo andaluz. Entonces, su gran acierto estribaría en la elaboración de una poética aprovechando los resortes sentimentales del flamenco. El resultado marcado por la gravedad y la hondura traslucía que Antonio Machado únicamente se había podido servir de las estructuras interiores del modernismo porque a través de sus procesos de intelectualización de lo popular se habría visto abocado a la depuración simbolista. *Soledades* exigía la presencia de un nuevo lenguaje para un mundo que aún no había sido expresado. La identificación plena con el poeta romántico de melancolías extáticas ya no era posible, ni siquiera el reconocimiento en el triunfo modernista sería del todo satisfactorio. La solución radicaba en construir un universo poético desde la disolución de su soledad en un "nosotros". Dicha tarea resumía una condensación de luchas dicotómicas aligeradas por la idea del poeta como cantor. Merece la pena rescatar este "primer Antonio de Machado" de Ricardo Gullón:

El poeta canta de sí y en sí; canta ensimismado y su canción brota esencialmente del ir y venir de su reflexión: de mis soledades voy/ y a mis soledades vengo. Canta, además, para crear lo que sin el poema no existiría, para dar vida en la palabra a lo que fuera de ella sería vaguedad, susurro o silencio: saudades, por ejemplo. [...] Se trataba de eliminar los conceptos y las imágenes conceptuales para que el poema se convirtiera en puro canto, basado en intuiciones y no en razonamientos (1976: 585–589).

Si el poeta se emparentaba con la figura del cantaor sería por afrontar su concepción del "elemento poético" como una "honda palpitation del espíritu" (Machado 1988: 1593). Esta analogía evidenciaba que la contribución del simbolismo había propiciado la interpretación del hecho poético como una revelación oscilante entre la abstracción y la conmoción. Sin embargo, el simbolismo también soportaba la utilidad de otorgar un engranaje organizativo en torno a todo el material intuitivo que había surgido. Alumbrado por este conocimiento intuitivo, las correspondencias con el cantaor se hacían patentes, llegando a reconocer que "la vida hecha de sed y dolor" exigía a "las galerías del alma" (del poema "El poeta") profundizar hasta el origen de lo inefable,

que era el lugar en donde arrancaba la poesía y el cante. La pasión manifiesta en el cante hondo andaluz se iba trocando en “materia psicológica” para la escritura “en el tránsito de la decadencia y languidez modernistas al conato y noción del existir humano” (Macri 1988: 143).

Será importante encontrar unas “pocas palabras verdaderas” (del poema XXVIII) con las que componer una voz personal, una vez que se ha comprendido la urgencia de superar los dogmas modernistas, para ensayar una estética de la sinceridad. Esta exploración del territorio de la verdad supondría una buena base para identificar prematuramente las coordenadas de los “universales del sentimiento” (Machado 1988: 1593) que tanto le interesaban. Por eso, en *Soledades* la presencia insistente del Amor y la Muerte se convierte en una cuestión metafísica.

No obstante, y en contra de las trampas del intuicionismo y el pragmatismo, el intimismo se alzó como una solución plausible para entablar un diálogo neorromántico con la propia conciencia capaz de elaborar su tiempo interior. Este intimismo machadiano conecta con el temperamento vital del cantaor flamenco que procura ponerle unas pocas palabras verdaderas a su zozobra. De nuevo, se establece un paralelismo existencial, pues, según explicó Oreste Macri, ésta había sido “la psicología original de Machado”: “identificación de un *a priori* emotivo, de la inquietud vital-espiritual de la existencia humilde y finita del hombre cotidiano vulgar, cuya esencia es el mismo existir; tal temor o tal cuidado se vuelve trivial en el tedio usual, se transfigura en la angustia radical ante el infinito abandono del hombre” (1988: 139–140).

La escritura de *Soledades* no disimula ser la poetización de una primera crisis de identidad atenuada por el refugio que procuran las sugerencias simbólicas y la hondura musical proveniente del cante flamenco. La referencia de este horizonte concede una humanización a sus versos, precisamente, al hacer literatura de sus contradicciones y negaciones de la realidad circundante. Por otro lado, la integración de la compleja sencillez de la poesía popular refuerza la ambición de elaborar una experiencia personal despejada de artificios. A través de estas referencias indispensables, Machado interiorizará los parámetros existenciales del cante hondo. Más aún, aprovecha y emparenta la soledad de su tarea interna con el desamparo del cantaor que elabora su queja, como queda manifiesto en el poema, “Es una tarde cenicienta y mustia”, en donde se reconoce en un “corazón de música y pena” atravesado por una “vieja angustia”.

Ya explicó Aguirre que *Soledades*, desde su mismo título, se acomodaba como una equiparación de la versión culta de las soleares andaluzas, cuya “canción honda” (1982: 72) se admitía como un paradigma lírico. La elección no era casual, pues la soleá había sido definida por el cantaor Antonio Mairena y el poeta Ricardo Molina como “el fruto de una vital experiencia” (2004: 208).⁶ La posibilidad de que la sinuosa entidad lírica de la soleá se ciñera mejor a la emoción machadiana constituía una realidad tangible. En contraposición a las primitivas tonás o las intensas seguriyas, las soleares exigían una noche en vela y la voz de una mujer –al menos en sus orígenes– para ser cantadas. Resulta significativa la íntima correspondencia que experimentan estos dos universos –el del poeta y el cantaor–, que discurren paralelos a través de sus emociones oscilantes. Pierre Lefranc señaló en *El Cante Jondo: del territorio a los repertorios: tonás, seguriyas, soleares* que:

6 Resulta pertinente proceder a aclarar los años de la primera edición de los libros recién citados, si bien la publicación de *Mundo y formas del cante flamenco*, escrito conjuntamente por el poeta cordobés Ricardo Molina y el cantaor sevillano Antonio Mairena, correspondería a la fecha de 1969, el volumen de *Antonio Machado, poeta simbolista*, de J. M. Aguirre, data de 1973.

De modo distinto, las soleares introducen una tensión, la confirman o la exacerban, trayendo luego un apaciguamiento, dentro de una doble polaridad: una dinámica basada en el impulso del ritmo y a veces el recuerdo del baile, la otra oscilando principalmente entre melancolía y dolor. Mientras la seguriya, cerrada sobre sí misma, es inexorable, la soleá sigue abierta a la diversidad y a la vida, en un mundo que recobra tres dimensiones. Pero ese impulso vital puede manifestarse tan sólo dentro de estrechos límites, y el rebasarlo conduce a otros cantes (2001: 144).

La tensión apaciguada, la melancolía meditada y la apertura final hacia la vida representan un camino sentimental por el que Antonio Machado desea transitar. El enlace lírico con la naturaleza de la soleá predispone la inclinación hacia ciertos temas que validarán la autenticidad de su configuración como poeta humano. *Soledades* trasluce la concatenación de estos “temas solidarios” (Lisorgues 1995: 2) en donde el amor y la muerte pactan un “sino trágico” (Rexach 1975: 629), que “condena” al alma a “una angustia [que] no consigo/ ni vagamente comprender siquiera” (del poema, LXXVII).⁷

El amor frustrado y la muerte insobornable son dos temas esenciales en la historia de la literatura, pero Machado consigue su actualización y universalización cuando logra asimilar la afectividad flamenca a través del simbolismo en el intento de alcanzar “una expresión integral de su mundo emotivo” (Machado 1989: 1362), tal y como había hecho Verlaine. Pero Bermejo lleva razón al expresar que el “pesimismo machadiano” (1975: 1142) se ha tomado el símbolo en términos de “fatalidad” (*ibid*: 1141), juicio que de alguna manera había sostenido antes Gullón: “En Antonio Machado el verso tiene siempre una cosa de fatalidad, de necesario, de algo que debía ser, así, según es” (1958: 116). Esta predisposición latente hacia la fatalidad no se veía sino reforzada al advertir que su poética podía articularse mediante el juego de esencias trágicas del cante hondo. Hay que comprobar cómo el amor imposible, procedente de la tradición romántica, se ha transformado en una tristeza honda, popular y andaluza en la tercera estrofa del poema XI: “En el corazón tenía/ la espina de una pasión; / logré arrancármela un día: / ya no siento el corazón”. La inserción de una cuarteta compuesta al modo de una copla flamenca y encerrada entre comillas ejemplifica la realización de su propósito poético: el lenguaje, desprovisto de sus ejes anecdóticos, consigue ser trasvasado por la experiencia popular, logrando comunicar la raíz de lo universal humano. Puede que en el escenario de una “juventud sin amor” (Aguirre 1982: 184), el personaje lírico ensaye las cadencias de la desolación pasional, pero lo que realmente importa es la construcción de una voz que se reafirma en su deseo de ser pueblo. Por eso, los términos del amor se acomodarán a la clásica pregunta antónima: “¿Eres la sed o el agua en mi camino?” La respuesta la tendría una hipotética amada, que recupera, por un lado, la imagen de la femineidad ideal romántica –virgen– y, por el otro, conecta con el ideal de la

7 Se recomienda, como contrapunto a esta argumentación, la lectura del artículo “En torno a *Soledades* de Antonio Machado y su poema ‘Cante hondo’”, de Miguel Ropero Núñez, que desmiente la defendida vinculación entre la soleá flamenca y el poemario de *Soledades*, sosteniendo que éste último se acoge a “la tradición de la poesía de la soledad de la lírica gallego-portuguesa y castellana” (1990: 392).

sentimentalidad flamenca –compañera⁸–. E insiste el sujeto lírico: “Dime, virgen esquiva y compañera” (del poema XXIX).⁹

Otras huellas del cante andaluz se detectan en el poema XL, que aglutina todo un “inventario” de galanterías populares, al retomar una adjetivación característica de la seducción implícita en los piropos. Tal vez las concesiones al amor en este primer Antonio Machado pudieran percibirse como anhelos externos que “le persiguen entre los espejos de ‘su laberinto’” (Popeanga 1983: 71), pero si las alusiones a la muerte golpean del mismo modo que una presencia vívida, será por su tendencia interior hacia la melancolía aguda y el pesar infinito.

La depredadora del tiempo machadiano, la muerte, otea y acecha en los poemas, se encarna en la compañera cómplice o en la invitada incómoda. Lo significativo es que su fantasma implica una estilización de la herencia popular, que se engrandece ahora a la luz de la filosofía en torno al tiempo y mediante una rehechura del tono manriqueño. No le falta razón al poeta cuando confiesa que “Yo no sé leyendas de antigua alegría, / sino historias de vieja melancolía” (del poema VI) porque será el recuerdo de este conocimiento el que permita esa sucesión de encuentros íntimos y constantes con la muerte. A su vez la melancolía tamizará el desgarramiento doloroso que Antonio Machado podría haber asimilado del cante hondo. El símbolo de la muerte queda transformado y evoluciona hasta convertirse en una presencia que se sitúa frente a frente a la búsqueda de explicaciones. Los diálogos resultan explícitos:

—¿Eres tú? Ya te esperaba
—No eras tú a quien yo buscaba.
(del poema „Los sueños malos»)

—¿Vendrás conmigo?
—No, jamás; las tumbas
y los muertos me espantan.
(Del poema LXIII)

Las respuestas del poeta se conciben como enfrentamientos vitalistas por más que la soledad constituya un acicate temporal. De esta manera, las acciones de la muerte ni siquiera inquietan, ni resignan el espíritu del protagonista, que negocia con la palabra poética el resultado final.

Ya a mitad del camino se situarán las continuas pérdidas cotidianas, presentidas como avanzadillas de la muerte y acentuadas con el signo de lo elegíaco. Sin embargo, la aparición del hastío a lo largo de los poemas contrarresta la inevitable velocidad del tiempo deteniendo las horas en una monotonía mustia. La declaración machadiana del hastío reconvierte el *ennui* francés en un tedio castellanizado aliado a los ritmos de la tarde y el devaneo. Con este sentido, el hastío viene a aligerar las modulaciones entre el amor y la muerte y concede otro espacio digno para la meditación que se ampara en la emoción pura. Ahora el poema “Cante hondo” de sus *Soledades*,

8 José Cenizo destaca en su libro *La madre y la compañera en las coplas flamencas* que dentro del repertorio del cante flamenco la terminología para nombrar al amado o la amada es extensa. En el caso de “compañera”, esta designación ya era “compartida” con las “jarchas” y las “coplas populares” (2005: 46).

9 Es necesario contrastar la propia interpretación de estos versos con la explicación ofrecida por Oreste Macrí, quien entiende que “la virgen esquiva y compañera” oculta, en realidad, “el símbolo perfecto de la muerte” (1988: 147).

sostenido por el hastío, compondría un evocador mosaico que arraiga los universales del sentimiento al misterio del cante andaluz.

4. Apuntes para el poema *Cante hondo*

El cante hondo condensaba la mejor realidad andaluza, es decir, encarnaba la conjunción “del andaluz [que] piensa y canta a la par” (Machado 1929a: 3), capaz de hermanar la cualidad de lo impersonal con la apertura hacia la universalidad de un modo genuino y espontáneo. Pero se trataba de ir más allá. El poeta necesitaba encontrar nuevas similitudes que lo alentasen sin olvidar la reafirmación de sus ideales sentimentales. Antonio Machado repara en la emoción del cante hondo, comprueba que posee el don de lo colectivo y establece otra correspondencia. “Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro” (*apud* Aguirre 1982: 67). Concebido así, el cante gitano-andaluz cobraba una dimensión distinta que se acompañaba a su forma de comprender el pasado y afrontar el presente. Su sentimiento engarzado al juicio rescataba las emociones históricas de una colectividad que había sido una minoría azotada y, precisamente, sería de esta experiencia dolorosa de donde surgiría la confusión de la historia y la claridad de la pena. El poema “Cante hondo” establecería un espacio de dignificación:

Yo meditaba absorto, devanando
 los hilos del hastío y la tristeza
 cuando llegó a mi oído,
 por la ventana de mi estancia, abierta
 a una caliente noche de verano,
 el plañir de una copla soñolienta,
 quebrada por los trémolos sombríos
 de las músicas magas de mi tierra.
 ...Y era el Amor, como una roja llama...
 —Nerviosa mano en la vibrante cuerda
 ponía un largo suspirar de oro
 que se trocaba en surtidor de estrellas
 ...Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
 el paso largo, torva y esquelética
 —Tal cuando yo era niño la soñaba—
 Y en la guitarra, resonante y trémula,
 la brusca mano, al golpear, fingía
 el reposar de un ataúd en tierra
 Y era un plañido solitario el soplo
 que el polvo barre y la ceniza avienta. (Machado 1988: 439)

El sujeto lírico, naturalizado en su experiencia meditativa, emprende su distanciamiento de la reflexión individual tomando como vehículo “el plañir de una copla soñolienta”. La proyección hacia lo universal trascendente ha sido provocada por ese lamento artístico y sonoro bajo

el marco referencial de una noche de verano, que se torna en abstracción cuando deja aflorar las intuiciones del amor carnal y la muerte sostenidas en el cante hondo. Ahora el quejido halla su aliado en el “suspirar de oro”, ambos rasgan el hastío de la oscuridad y se convierten en cómplices como ya lo hicieron el verdadero amor y la muerte.

Si el calor estival ha sido capaz de convocar a la “roja llama” del amor, la noche, que se ha confabulado con los “trémulos sombríos” de la “copla soñolienta”, refrena los impulsos y ante la expectación aparece la muerte que porta “al hombro la cuchilla”. La pasión, desalentada, se extingue en la conmoción de las “músicas magas”.

El término de “músicas magas”, en alusión al flamenco, encierra la concepción de una naturaleza irresistible, compuesta de fuerzas ocultas, que se intensifican hasta transformarse en un enigma vivo y tangible, pero tan ininteligible como el amor y la muerte que vertebran las coplas. Justo será este amor el que permita trocar el suspiro de oro y convertirlo en un “surtidor de estrellas”. La referencia a la machadiana fuente se ha transmutado en un surtidor de reminiscencias árabes, introduciendo al lector en el misterio de un patio andaluz en el que se escucha el murmullo procedente de las estrellas, en lugar, del agua.

En cambio, la irrupción violenta de la muerte impide la exposición hacia lo infinito que había originado el surtidor de estrellas. Ahora la mano no está nerviosa, se ha vuelto “brusca” al fingir una muerte en vida. El cante hondo se manifiesta y refleja el constante anhelo de amor o alegría, que siempre coarta “la presencia insoslayable de la muerte” (Aguirre 1982: 326). No existe otra posibilidad. El quejido es tan continuo que se ha evaporado de la memoria el “recuerdo preciso” de su causa, pero no “el sentido de su duelo” y su “hábito” (Cansinos Asséns 1985: 49). En este tránsito, el sentimiento de la muerte no podría sobrevivir sin el lamento impaciente del amor, sin éste quedaría aterido, los dos se necesitan porque participan del mismo “estrage” y arrastran una “carga preciosa y espantable de tesoros perdidos” y de batallas silenciadas (*ibid.*).

Esta es la Andalucía que instaura Antonio Machado y que inaugura las conexiones con la imaginación terrenal favorecida por el recuerdo, la meditación y los sueños. Si el primigenio modernismo español recurría al flamenco con la conciencia empática de la rebeldía, una vez que superó su apuesta por la elocuencia y la sonoridad rimbombante, el cante emergería otra vez como un símbolo humano de hondura y emoción grave depurado bajo la sensibilidad de la escuela lírica francesa. La imaginación terrenal, que había huido del palacio de Rubén Darío, valoraba el paisaje sentimental de la realidad¹⁰ mientras que la voz poética, sin el brillo extranjero, se volvía modesta e interiorizaba su canto. Los últimos versos aflorarían como una consecuencia

10 Sirva esta intervención de Jorge Meneses en un diálogo con Juan de Mairena (ambos poetas apócrifos) para ilustrar nuestra teoría del regreso machadiano a la imaginación terrenal:

Meneses. — [...] El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra psique, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo asilado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete (Machado 1989: 709).

de esa “emoción recordada en tranquilidad”¹¹ enraizándose en el quejido de un cante flamenco que preparaba para la soledad más profunda.

A estas alturas, el poema había asentado algunas matizaciones relevantes. La elección del cante hondo en detrimento del folclore andaluz comprendía una identificación estética y simbólica con los motivos que conformaban el universo del flamenco y cuya expresión esencial contenía para Antonio Machado “toda una experiencia vital y el análisis exhaustivo de una conciencia, a la hora de la muerte” (*apud* Carvalho Neto 1975: 313), por lo que la antepone a la folclórica. Esta elaboración artística de una pena singularizada, diferenciada de la alegría y la picaresca que caracteriza a las coplas del folclore andaluz,¹² se aborda en el poema desde el prisma de la influencia espiritual¹³ una vez que se ha asimilado la importancia de su “influencia ideológica” (*ibid*: 306). Ahora su interés radica en atravesar una praxis meditativa, que se convierte, gracias a diversos mecanismos analíticos, en la realización de un primitivo neopopularismo lírico, favoreciendo la lectura posterior del Veintisiete sustentada en el binomio de estilización y universalización. El proceso a su vez distaba del popularismo practicado por el precedente Augusto Ferrán o por Manuel Machado que, centrado en la imitación de los temas y las formas estróficas de los cantares populares andaluces,¹⁴ ya había dado muestras de su agotamiento. En suma, “Cante hondo” vino a consolidar las posibilidades de lo que podría denominarse un “popularismo propiamente machadiano” fundamentado en una deglución folclórica del simbolismo de ascendencia francesa y en un intuicionismo filosófico de raíz bergsoniana que entablaría una dialéctica con su misma alteridad poética.

Soledades reflejó la influencia espiritual del cante hondo, pero su identidad se concretizó en el diálogo desdoblado entre el caminante iniciático y el poeta popular, al tiempo que la tristeza machadiana creaba un vínculo lírico entre su propio dolor poético y el abismo amargo del flamenco, convergiendo en esta “pena mía” (del poema VI). Su poesía, en paralelo al cante hondo, dimanaba de la voluntad por textualizar una memoria existencial y, en plena conformidad, Juan de Mairena consideró la copla (flamenca) como “un documento sincero del alma española” discerniendo que la hondura se arraigaba en esa “experiencia” contada :

-
- 11 La traducción al español es nuestra. Pero fue mediante esta imagen “emotion recollected in tranquility” (1998: 266) con la que el poeta inglés William Wordsworth asumió una concepción de la poesía radicada en “la contemplación de los recuerdos” (2013: 75) y que Antonio Machado supo integrar más tarde, según ha estudiado Cristina Flores Moreno en su artículo “Sólo recuerdo la emoción de las cosas”: ecos de la poética de William Wordsworth en Antonio Machado (2013).
 - 12 Si bien el flamenco provenía de una “cultura musical andaluza, popular y culta”, transformada en “tradicional”, éste se encargaría de incluir como un símbolo propio “la marginalidad racial y social, tocada de romanticismo, de las vivencias majo-gitanas” (García Gómez 1993: 13). Y aún hay más, frente a la apariencia decente que exhibe el cante y el baile propios del folclore andaluz, cuando éstos son interpretados por los gitanos adquieren un registro “grave, galante y muy expresivo, mezclado con movimientos lascivos y poco decentes” (cit. en Torrión 1992: 12).
 - 13 El término de “influencia espiritual” es nuestro y surge, por oposición, al de “influencia ideológica” (1975: 306) propuesto por Carvalho Neto.
 - 14 La asimilación de la tradición popular andaluza siempre estuvo presente en Manuel Machado y, al respecto, la publicación de su poemario *Cante hondo* en 1912 constituye su cénit. No obstante, el autor hace una plena distinción entre el cante jondo tramontano, el flamenco urbano y los cantares andaluces, decantándose más por estos últimos en el esfuerzo de consignarse como un “poeta andaluz” cuyos versos formaran parte del acervo popular de los cantaores.

La copla –un documento sincero del alma española– me encanta por su ingenuidad. En ella se define la hombría por la experiencia de la vida, la cual, a su vez, se revela por una indigencia que implica el riesgo de perderla. Y este, a veces, tan desvergonzadamente prosaico, me parece la perla de la copla. Por él injerta el poeta –¡con cuanta modestia!– su experiencia individual en la canción, lo que algún día llamaremos –horripilantemente– la vivencia del hambre, sin la cual no se hubiera escrito (Machado 1965: 466).

5. Hacia una concepción flamenca del mundo

Nuevas canciones (1924) puede leerse como un camino de vuelta. El triunfo pleno de la imaginación terrenal se había producido con *Campos de Castilla* (1912) en donde la experiencia madurada del poeta trascendió con su voluntad de regeneración y compromiso. Pero en agosto de 1912, Antonio Machado regresa a Andalucía tras su debacle emocional. Comenzaba un período de tránsito lento que partía de la extrañeza de sentirse “extranjero en los campos de mi tierra” (del poema “En estos campos de la tierra mía”) y desembocaba en la reafirmación de “menester una concepción flamenca del mundo” (Machado 1929: 92). Si *Soledades* y *Campos de Castilla* vinieron a concluir un “tiempo poético” también escindieron una “encrucijada” (Vázquez Medel 2013: 263). Los años de composición de *Nuevas Canciones* se advertirían como un reflejo de ese proceso personal que se desarrolló en dos paisajes principales: Baeza (1912–1919) y Segovia (1919–1932). Con el fin de paliar la incertidumbre “hunde sus raíces en la escritura poética anterior” (*ibid.*) y emprende un camino de vuelta cuyos parámetros son diametralmente opuestos a los del inicio: *Soledades* partía de la vida para encontrarse con la muerte, *Nuevas Canciones* acepta la muerte para resurgir en la vida.

En efecto, el retorno a las fórmulas ortodoxas de la poesía popular se concibió como una “respuesta positiva (eleusino-andaluza) a la dolorosa y desesperada exigencia de regeneración” (Macri 1988: 189) que se propuso en *Campos de Castilla*, pero, en realidad, vino a marcar un renacimiento. Ahora Antonio Machado traspasaría la “influencia espiritual” que había supuesto el cante hondo para convertirse en un estricto poeta popular andaluz. La confesión a Rivas Cherif en 1920 –“yo, por ahora, no hago más que folklore, autofolklore o folklore de mí mismo” (Machado 1988: 1616)– superó la declaración de intenciones porque revelaba, sobre todo, su postura ante el mundo y el ejercicio poético, alejadas ambas de la pedantería, el cinismo y la artificiosidad sentimental. Por lo tanto, la asimilación de la órbita del cante flamenco se emprendía desde otra actitud que distaba de la admiración contemplativa del pasado transformándose en un flamenco “intencional” (Macri 1988: 191), que resurgía como un alegato de optimismo después de su dolor personal y como una implicación combativa contra todos aquellos a los que „les conviene ignorar que la vida no se restaura ni se compone como los productos de la industria humana, sino que se renueva o perece» (Machado *apud* en *ibid.*)

Quizás *Nuevas Canciones* concretizó una síntesis de sus dos trabajos anteriores. Si bien *Soledades* se emparentó con un crepúsculo posromántico henchido de subjetividades privadas, *Campos de Castilla* transitaba hacia un mediodía con vocación histórica y de colectividad. Entretanto en *Nuevas Canciones* las inquietudes del mundo interior dialogarían con las preocupaciones del exterior siendo sostenidas por la copla, más popular que netamente flamenca, como

expresión dilecta. Para Edward Baker este vínculo de reciprocidad planteó una “contradicción interna”, pero sin reparar en que esta “escisión anímica” (1986: 68) sirvió de abono a la filosofía popularista de Juan de Mairena. El poeta no se mentía y admitió tener sus “rejas” y “rosales” (del poema CLV. II) que tampoco interfirieron demasiado en su recién descubierto “optimismo fenomenológico”, frente al “fetichismo de las cosas de los jóvenes vanguardistas” (Montero Delgado 1990: 347).

Ni que decir tiene que las vanguardias artísticas no habían convencido a Antonio Machado. Los *ismos* rupturistas representaron un fingimiento, un “vacío ideológico” y un “sentido de gra-titud” y de “desorientación” (Barrera López 2006: 355), que enturbiaban la lógica de la creación poética y conducían a una “crisis de la emotividad” (*ibid*: 354). El problema era obvio para un escritor formado en la sugerencia ponderada del simbolismo y la emoción natural del verso po-pular.

No era cierto que la “inspiración” en *Nuevas Canciones* pareciese “remansada”, según había percibido Pedro Salinas (1983: 134). Pero más que nuevas inspiraciones, el poeta buscó reac-cionar contra todo lo que le disgustaba a través de una reafirmación en sus valores líricos. De ahí que su popularismo no pueda redefinirse en el neopopularismo gestado por el Veintisiete. El popularismo de *Nuevas canciones* sólo se presenta como un deudor del elaborado con anteriori-dad, viniendo a continuar una profundización de sí mismo. A partir de ahí, Antonio Machado optará por la interacción entre lo clásico y un flamenco folclorizado, que se ve aligerado de su oscura fatalidad para abrirse al juego verbal y a la gracia andaluza, ofreciendo unas coplas que articulan un Sur luminoso y de haces míticos. Este retorcimiento de la hermenéutica original del cante hondo se advierte como un signo característico del libro, desprendido de la vetusta atmósfera simbólica en donde pugnaban el amor y la muerte. En cambio, ha vencido la celebra-ción de la vida, que alterna con la denuncia soterrada, con una conjugación de emociones que se vuelve tan amplia como la gama arbórea que se avista en estos versos, en un presagio de los apócrifos.

Había sido un año antes de la publicación de *Nuevas Canciones*, cuando Antonio Machado esbozó “un intento de cancionero apócrifo” (Macri 1988: 72), pero primero, habrían de aparecer su alter ego Abel Martín y después, Juan de Mairena, pretendiendo encarnar a “dos poetas del siglo XIX que no existieron, pero que debieron existir y que hubieran existido si la lírica española hubiera vivido su tiempo” (Machado 2001: 557).¹⁵ Detrás de sus personajes apócrifos, buscaba preservar su teoría poética a la vez que imaginaba una modernidad, que aún no existía, admira-dora de la tradición. De nuevo, el folclore y la metafísica se concilian en una suerte de estilizada filosofía machadiana que se presenta bajo la forma de un cante hondo “conceptuoso” (Macri 1988: 214). El juego consistía en reproducir un ideal lírico prescindible de todo barroquismo, pero colmado de verdades universales capaces de suscitar una emoción pura y humana porque “nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el folclore metafísico de nuestra tierra, especialmente el de la región castellana y andaluza” (Machado: 1988: 1954). Como resultado, estas coplas brotaban de sus respectivos apócrifos con la misma hechura de la copla andaluza que, en definitiva, había sido “la copla popular por excelencia” (*ibid*: 2121):

15 Antonio Machado nunca publicaría los poemas de sus apócrifos como volúmenes autónomos, sino que los fue incorporando a las sucesivas ediciones de su poesía.

I

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte;
quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte.

II

La pena y la que no es pena,
todo es pena para mí:
ayer penaba por verte,
hoy peno porque te vi.
(De Juan de Mairena, 1936)
[Coplas populares andaluzas]

Los cancioneros apócrifos culminaron una convicción poética radicada en las posibilidades bondadosas de la tradición popular. Pero estos versos también demostraron el alcance universal de componer una “filosofía práctica y doméstica” (Cejudo Velázquez 1986: 111) en la que se desdoblaba un sujeto consciente de sus sospechas, que asistía expectante a las oscilaciones de un nuevo siglo y que por lo tanto se sentía en la necesidad de reivindicar una “concepción flamenca del mundo” (Machado 1929: 92).

6. Conclusiones

Llegados a este punto, podría recuperarse el criterio de José María Valverde para abrazar el sentido de la obra machadiana: “A Antonio Machado [...] hay que tomarle en su conjunto, como personalidad en desarrollo total que avanza inexorablemente por un camino cada vez más hondo y difícil, quizá sacrificando la poesía misma en algún momento” (1971: 8). Llama la atención el hecho de que la crítica literaria sitúe el calificativo de “hondo” al lado de su trayectoria poética tal vez como una forma de aclarar, y desde el primer momento, su tendencia natural hacia la profundidad existencial siempre en consonancia con la sinceridad del pueblo. Pero basta un simple ejemplo de autoridad. Él mismo había manifestado que el relato poético debería ser concebido como una “honda palpitation del espíritu” (Machado 1989: 1593). Por lo que su aspiración no tenía nada de extraño, pues desde *Soledades* había procurado alcanzar esa hondura mediante una serie de reflexiones metapoéticas y distintas asimilaciones líricas y filosóficas que buscaban desdeñar lo anecdótico y lo retórico a favor de “contar la pura emoción”. Sin embargo, sería al abrigo del folclore andaluz y el cante flamenco cuando reconocería la reiterada oportunidad de acceder a la raíz de un conocimiento humano que se había concebido en la coexistencia de la muerte con la vida, del dolor con la felicidad.

En su origen popular, la hondura provenía del proceso intelectual de un pueblo anónimo que había sido capaz de canalizar los universales del sentimiento dignos para la poesía y otras manifestaciones artísticas. Antonio Machado, consciente de la dignidad de esas significaciones en bruto, asumiría una labor de depuración reflexiva hasta el final de su trayectoria y que le condujo

al empeño por sumarse, a través de la propia renovación, al caudal folclórico precedente. Este salto a lo que hemos denominado imaginación terrenal –averiguado como la apuesta sincera por un ideario sentimental con carácter universal y desprovisto de la grandilocuencia y la superficialidad en la que la lírica anterior incurría–, se ve favorecido por la interiorización del simbolismo y la profundización en el folclore andaluz, encontrando su causa principal en la tibieza que le había ocasionado el modernismo rubendariano. Así que la novedad distintiva que iba a aportar con su primer libro de poemas estribaría en la hechura de una hondura que, si bien se había conformado mediante la interacción de distintas fuerzas de pensamiento, había culminado con la asimilación espiritual del cante hondo. Como muestra del compendio de tales logros, se presentó el poema “Cante hondo”, patentizando que el sentido metafísico del flamenco se había consignado a un acto de reelaboración poética intelectualista. Es decir, lo “jondo”, como un signo ligado al arte gitano-andaluz, quedaba reconfigurado bajo una meditada concepción filosófica basada en la sucesión del tiempo y la dimensión humana. La práctica fijaba su distanciamiento con el popularismo precedente, acostumbrado a la copia del lenguaje flamenco más que a la interpretación trascendente de procedencia simbolista.

El popularismo machadiano, estrenado en *Soledades*, se forjaría en esa dirección: lo jondo se desprendía del irracionalismo y su mística con el fin de conservar solamente sus esencias no adulteradas. Este ejercicio resumía su principio de “borrar la totalidad de la historia humana” y cuya acción posibilitaba la hipotética resolución del conflicto entre la esencia, indisociable de la colectividad, y la existencia, consustancial a la configuración del yo. Desde luego, si Antonio Machado transformaba lo jondo en hondo se debía una necesidad de clarificar sus verdades inherentes con el propósito no sólo de establecer correspondencias íntimas con sus valores, sino de trascender un hermetismo compartido para lograr una apertura comunicativa hacia la universalización. La aspiración de modelar una concepción flamenca del mundo se adivinaría a partir de entonces como una tarea imprescindible.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, J. M. (1982). *Antonio Machado, poeta simbolista*. 2 ed. Madrid: Taurus.
- Albornoz, A. de. (1961). *La prehistoria de Antonio de Machado*. San Juan: Ediciones La Torre. Universidad de Puerto Rico.
- Baker, E. (1986). *La lira mecánica. En torno a la prosa de Antonio Machado*. Madrid: Taurus.
- Baltanás, E.; & Rodríguez Becerra, S. (1998). La herencia rechazada: Antonio Machado y Álvarez y el clima intelectual del 98. *Revista de Antropología social*, 7, 215–229.
- Barrera, J. M. (2006). Atisbos vanguardistas en *Nuevas canciones* de Antonio Machado. In J. Doménech (Ed.). *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado* (pp. 323–355). Sevilla: Ayuntamiento de Córdoba y Renacimiento.
- Bécquer, G. A. (1969). Prólogo a *La Soledad*. In J. P. Díaz (Ed.). *Obras completas de Augusto Ferrnán y Forniés*. Madrid: Espasa Calpe.
- Bermejo, J. M. (1975). Antonio Machado, poeta simbolista. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304–307, 1140–1142.

- Cansinos Asséns, R. (1985). *La copla andaluza*. A. Linares (Ed.). Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- Carvalho Neto, P. de. (1976). La influencia del folklore en Antonio Machado. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304–307, 302–354.
- Castillejo Gorráiz, M. (1980). *El fundador del krausismo español. Etapa andaluza*. Córdoba: Publicaciones del banco occidental.
- Cejudo Velázquez, P. (1986). Machado de cuerpo entero en *Los Apócrifos*. *Letras*, 11–12, 103–120.
- Cenizo, J. (2005). *La madre y la compañera en las coplas flamencas*. Sevilla: Signatura.
- Cernuda, L. (1994). *Obra completa*. D. Harris y L. Maristany (Eds). Madrid: Siruela.
- Chicharro Chamorro, D. (2013). El folclore en la vida y el teatro de Antonio Machado: un ejemplo biográfico poco conocido. In A. Chicharro Chamorro (Ed.), *Antonio Machado y Andalucía* (pp.129–143). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Ferrán y Forniés, A. (1969). *Obras completas*. J. P. Díaz (Ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- Flores Moreno, C. (2013). Sólo recuerdo la emoción de las cosas: ecos de la poética de William Wordsworth en Antonio Machado. *Odisea*, 14, 71–84.
- García Gómez, G. (1993). *Cante flamenco, cante minero: una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropolos.
- García Posada, M. (2008). Antonio Machado y la modernidad: una revisión. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 691, 65–86.
- Gullón, R. (1964). *Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez*. Florencia: Universidad di Pisa.
- . (1976). El primer Antonio Machado. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304–307, 584–594.
- Horányi, M. (1975). *Las dos soledades de Antonio Machado*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Jiménez, J. R. (1999). *El modernismo. Apuntes de un curso*. J. Urrutia (Ed.). Madrid: Visor.
- Lefranc, P. (2001). *El Cante jondo: del territorio a los repertorios: tonás, seguiriyas, soleares*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Lisorgues, Y. (1995). Sevilla y Soria: dos paisajes del alma en la poesía de Antonio Machado. *Ínsula*, 580, 2–5.
- Machado, A. (1893). Los bohemios. *La Caricatura* 23 de julio
- . (1893). Dios los cría y ellos se juntan. *La Caricatura*, 6 de agosto.
- . (1983). Moscardón literario. *La Caricatura*, 13 de agosto
- . (1983). Poetas populares. Enrique Paradas. *La Caricatura*, 22 de octubre
- . (1915). Idea Nueva. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 23 de febrero, Baeza, 664.
- . (1959). *Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez*. Puerto Rico: Ediciones la Torre.
- . (1965). *Obra, poesía y prosa*. A. de Albornoz y G. de Torre (Eds.). Buenos Aires: Losada.
- . (1971). *Nuevas canciones y de un cancionero apócrifo*. J. M. Valverde (Ed.). Madrid: Clásicos Castalia.
- . (1988). *Poesía y prosa*. O. Macri (Ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- . (2001). *Prosas dispersas (1893–1936)*. J. Doménech (Ed.). Madrid: Páginas de Espuma.
- Machado, A. y M. (1929a). Hablando con los Machad. *La Libertad*. 5 de noviembre, Madrid: 3.
- . (1929b). *La Lola se va a los puertos*. La farsa: Madrid.
- Mainer, J. C. (2010). *Modernidad y nacionalismo. 1900–1939*. Madrid: Crítica.
- Molina R.; & Mairena, A. (2004). *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Giralda.

- Montero Delgado, J. (1990). Notas para una recuperación de las Nuevas Canciones machadianas. In A. *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, vol IV (pp. 343–356). Sevilla: Alfar.
- Pérez Ferrero, M. (1973). *Vida de Antonio Machado y Manuel*. Madrid: Espasa Calpe.
- Popeanga, E. (1983). *Antonio Machado: poesía y lenguaje: un estudio sobre los espacios poéticos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Rexach, R. (1975). La soledad como sino en Antonio Machado. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304–307, 2, 629–646.
- Riesgo Martínez, F. (2015). Reformismo, difusión y legado musical de Francisco Giner de los Ríos. *Anales de Literatura Española*, 27, 107–129.
- Ropero Nuñez, M. (1990). En torno a *Soledades* de Antonio Machado y su poema “Cante hondo”. In A. *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, IV, 383–394. Sevilla: Alfar.
- Salinas, P. (1983). *Ensayos completos*. Editado por Solita Salinas. Madrid: Taurus.
- Siebenmann, G. (1973). *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos.
- Torrione, M. (1992). Del viajero ilustrado al viajero romántico. Visión del folclore gitano-andaluz. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 503, 9–30.
- Unamuno, M. de. (1966). La juventud intelectual española. In A. M. García Blanco (Ed.) *Obras completas*, I, (pp. 985–991). Madrid: Escelicer.
- Vázquez Medel, M. A. (2013). La emergencia del Ser en la escritura machadiana de los años de Baeza. In A Chicharro Chamorro (Ed.), *Antonio Machado y Andalucía* (pp. 247–267). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Verdú de Gregorio, J. (1998). *Regeneracionismo y Generación del 98: los universos de una crisis*. Madrid: Endymion.
- Wordsworth, W.; & Coleridge S. T. (1998). *Lyrical Ballads*. London: Routledge.
- Zumthor, P. (2000). *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.