Guiomar
asedio a un fantasma

Miguel Ángel Baamonde

alupa editorial

MIGUEL ÁNGEL BAAMONDE

GUIOMAR, ASEDIO A UN FANTASMA

alupa editorial

Primera edición: mayo de 2009
© Miguel Ángel Baamonde Hermida
© De esta edición:
Alupa Editorial
C/ Enric Valor, 1. 46920 Mislata (Valencia)
Tel./Fax: 96 108 21 77
Diseño de cubierta: © Vessants espacio creativo
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.
ISBN: 978-84-9372-930-1
Depósito Legal: V-2049-2009
Impresión: DIAZOTEC IMPRESIÓN DIGITAL
Impreso en España

A mi nieta Lucía, en un año tan especial para ella

Mi corazón está donde ha nacido,
no a la vida, al amor, cerca del Duero...
Los sueños dialogados-II.

Con la falsedad hay que ser implacable.
Toda posición es discutible, y tiene el deber de presentar sus títulos, es decir, los fundamentos que la sustentan; pero la mentira tiene que ser resueltamente excluida, no se puede discutir con ella, sino simplemente mostrar lo que es y seguir adelante.
Julián Marías: *Intensidad* (ABC; 1-XI-1999)

INDICE

Abreviaturas y referencias bibliográficas. 17

Introducción: *Contrarrescate de Antonio Machado.* 19

Primera Parte: *Antonio Machado frente a la Filosofía*

1. Planteamiento del problema previo al problema. 27
   1.1. Una cuestión a debate: El *Cancionero Apócrifo,* ¿esperpento o disciplina de filósofo? 29
      1.1.1. Incursión necesaria y preliminar. El *caso* Campoamor. 31
      1.1.2. La posición *oficial:* Julián Marías. 41
      1.1.3. El esperpento aplicado al *Cancionero Apócrifo.* 48
      1.1.4. Pensares y decires. La solución de Aurora de Albornoz y la opinión de Fernando Savater. 62
      1.1.5. ¿Puede hablarse de un Antonio Machado filósofo? 68
2. La *angustia* por la ausencia y el tirón de la «otredad». 77
   2.1. La amada ausente. 82
   2.2. El tema del «otro» en la Filosofía. El análisis de Laín. 98
   2.3. El «otro» en Antonio Machado. 104
   2.4. El «otro» en el teatro común; *Las Adelfas* y *El hombre que murió en la guerra.* 121

3. La conquista de la temporalidad y la retención del tiempo fugitivo. 128

4. Abel Martín y la raíz erótica de su doctrina. 146

4.1. Los filósofos machadianos. 148

4.2. La importante presencia de Abel Martín. 156

4.3. El valor del olvido como rescate de la amada. 163

4.3.1. Los cuatro sonetos eróticos de Abel Martín. 170

4.3.2. *Primaveral.* 173

4.3.3. *Rosa de fuego.* 181

4.3.4. *Guerra de Amor.* 190

4.3.5. El soneto sin título. 195

4.4. Los nombres de la amada. 201

4.4.1. Leonor evanescente. 205

4.4.2. Nombres y presencias femeninas en la poesía de Antonio Machado. 211

4.4.3. *Guiomar*: realidad que hiere. 218

4.4.4. Genealogía de *Guiomar.* 224

5. La cercanía mística. 231

Segunda Parte: *La realidad de Pilar de Valderrama*

1. Perfil biográfico. 243

2. Su obra. Acercamiento a la misma. 262

2.1.- Poesía. Ensayo valorativo. 265

2.2.- La obra poética de Pilar de Valderrama. 272

2.3.- Acercamiento (incompleto) a su teatro. 301

3. Análisis de tres libros clave. 313

3.1. *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*, de Concha Espina 316

3.2. *Antonio Machado y Guiomar*, de Justina Ruiz de Conde. 354

3.3. *Guiomar. Un amor imposible de Antonio Machado*, de José Mª Moreiro. 368

4. Sus *memorias* y el valor real de las mismas. 383

5. La correspondencia machadiana y los problemas que plantea. 417

5.1. Su importancia relativa. 419

5.2. Su manipulación por parte de Pilar de Valderrama. 425

5.3. La dificultad de su ordenación cronológica. Ediciones. 435

5.4. Evaluación final desde la vertiente machadiana. 449

5.5. Conclusiones que se desprenden de su lectura. 480

Tercera Parte: *Una nueva lectura de las* Canciones a Guiomar

1. Apéndice de Apéndice: La colección poética *Los Complementarios* de Abel Martín. 495

2. El fantasma y la realidad de *Guiomar*. Búsqueda por el mundo de la memoria. 500

3. El primer ciclo: *Canciones a Guiomar.* 520

3.1. Su inserción en el *corpus* filosófico de Abel Martín. 522

3.2. Comentarios a sus divisiones poemáticas: I, II y III. 525

4. Segundo ciclo: *Otras Canciones a Guiomar.* 570
4.1. Planteamiento inicial: ¿Son o no son: *A la manera de...*? 571
4.2. ¿Son realmente un apoyo lírico a la doctrina o son, en realidad, otra cosa? 576
4.3. Comentarios a sus divisiones poemáticas: I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII 578
5. Juan de Mairena y su exégesis discipular. 601
6. Apéndice apresurado sobre unos apuntes inéditos. 612
7. Lectura de un soneto. 623
7.1. El marco bronco de la guerra y la aclimatación al nuevo medio. 627
7.2. El Soneto V de los de guerra y el conjunto que lo acoge. 640
7.3. Interpretación del mismo: primera lectura o «al frente». 652
7.4. Interpretación del mismo: segunda lectura o «al sesgo». 670
7.5. Su valor real y la fallida «pretensión testamentaria» como último recuerdo. 702
8. Al cierre: Leonor. Memoria de la niña-esposa. 710

Apéndices

1. Cuadro de enlaces en la obra de Antonio Machado. 718
2. Cronología comentada de Pilar de Valderrama y Antonio Machado. 723

Esta obra se escribe pensando en Leonor; y es, en cualquier sentido que se tome, un acto de justicia a su memoria.

Abreviaturas y referencias bibliográficas

Como abreviaturas, especialmente en las notas, se utilizan las siguientes, muchas de ellas tan convencionales en cualquier tipo de trabajo machadiano, que no haría ni falta el señalarlas.

AM = Antonio Machado.
MM = Manuel Machado.
AMA = Antonio Machado y Álvarez.
JM = José Machado.
L = Leonor.
PV = Pilar de Valderrama.

OC = Obras Completas (OC-I: Poesía; OC-II: Prosa)
S = Soledades.
SGO = Soledades. Galerías. Otros Poemas.
CC = Campos de Castilla.
NC = Nuevas Canciones.
CA = Cancionero Apócrifo.
JM = Juan de Mairena.
LC = Los Complementarios.

Y *los autores que más repetidamente se mencionan, así como las instituciones en idéntico caso.*

ILE = Institución Libre de Enseñanza.
BN = Biblioteca Nacional.
RO = Revista de Occidente.
CE = Concha Espina.

JRC = Justina Ruiz de Conde

JMM = José María Moreiro.

JLC = José Luis Cano.

MPF = Miguel Pérez Ferrero.

ASB = Antonio Sánchez Barbudo.

CG = Pedro Cerezo Galán.

SSP = Segundo Serrano Poncela.

JRJ = Juan Ramón Jiménez.

U = Miguel de Unamuno.

Por lo que respecta a la bibliografía, no se incluye por demasiado extensa y compleja, pues habría que dividirla, para hacerla comprensible, en cuatro o cinco apartados distintos, y dado que existen algunas muy extensas a ellas remito al lector interesado; por otra parte, la utilizada para el presente trabajo se hace constar en las correspondientes notas a pie de página, así como algunas otras referencias marginales.

No quiero dejar sin mención el trabajo de Pablo del Barco, «Guiomar. El apócrifo femenino de Antonio Machado», incluido en la edición de las Actas del Congreso Machadiano de Soria (Soria-Segovia 2007), pero que por llegar a mi conocimiento una vez cerrado este trabajo, no ha podido ser tenido en cuenta, pese a que hubiera sido de gran interés, ya que sus conclusiones son coincidentes con las que en el presente trabajo se exponen.

Por último, no puedo por menos que remitir al lector interesado a publicaciones de última hora, al resumen anual de la web: www.abelmartin.com, que desde 1989, mantiene al día las publicaciones machadianas, gracias al desvelo de su editor, Jordi Doménech.

Introducción

Contrarrescate de Antonio Machado

Si en 1940 Dionisio Ridruejo intentó *rescatar* a Antonio Machado, como dijo en el prólogo que antepuso a la primera edición, tras la guerra, de sus *Poesías Completas* (que naturalmente no lo eran ni lo serían en muchos años), salvándolo, aún a su pesar y cuando ya no podía llevar a cabo protesta alguna, de los caminos *torcidos y equivocadamente seguidos*, para devolverlo a la verdadera España –o a la que ellos consideraban *verdadera*–, ahora, superado ya con creces el túnel por el que pasaron personaje y obra, es el momento adecuado para devolverle el lugar que realmente le corresponde tanto en obra como en biografía; o sea, contrarrescatarlo.

No supone lo anterior afirmar que no se hayan realizado intentos importantes orientados hacia esa intención, al lado de otros menos logrados o decididamente contrarios a ella, a lo largo de todos estos años, pues de todo ha habido. Pero acompañando a esos hitos importantes, rubricados por nombres irreprochables y entusiastas seguidores del poeta –me vienen a la memoria, repentinamente, sin intento de selección alguna, Aranguren, Gullón, Cobos, Aurora de Albornoz...-, coexisten otros han ido quedando arrumbados en la cuneta, sin que los investigadores les hayan prestado la atención debida. No voy a entrar en detalles; valgan como ejemplo los campos de la filosofía o el teatro, en los que empieza a desbrozarse el

panorama, manteniéndose otros todavía cerrados –o prohibidos- al investigador, pues de aquellos polvos provienen estos lodos– si estamos de acuerdo con el mismo Antonio Machado-; así como la falta de interés por algunos aspectos, y la inercia creada a lo largo de muchos años, propicia que continuemos manteniendo en vigor algunas de las falsedades que en su día se promovieron, persistiendo en ello a pesar de las numerosas pruebas que el tiempo ha ido acumulando para poder rebatirlas.

Y una de ellas es la que motiva el trabajo presente. La impostura levantada en su día por la vanidad de la receptora de una correspondencia amorosa, apoyada en la confianza que en ella puso una novelista ciega, ya en los últimos años de su vida, y que ha persistido a lo largo de casi sesenta años, entorpeciendo los caminos de la verdad que al poeta, y a la que por escaso tiempo fue su mujer, se le debían.

Hora es ya de poner las cosas en su lugar y situar a cada uno en el que verdaderamente le corresponde, y a ello se vincula el compromiso del presente trabajo. Dar claridad a lo que tanto tiempo estuvo oscuro: justicia a Leonor, que por décadas quedó relegada a un plano secundario por obra y deseo de una vanidad mal entendida (toda vanidad lo es); equilibro al quehacer del poeta y, por encima de todo, honestidad en la tarea de interpretar de forma correcta un cierto número de poemas apropiados con falsedad y en detrimento del pensar real de Antonio Machado.

Posiblemente habrá quien objete que la propuesta que pone de manifiesto este trabajo se asemeja en gran manera al dicho popular de «*a moro muerto gran lanzada*», dado que el personaje origen de la impostura falleció hace ya algunos años. Puede ser, visto así, una verdad a medias o sesgada. En efecto, Pilar de Valderrama murió antes de la aparición de sus «*memorias*»

llevándose con ella lo que tan cuidadosamente supo guardar en vida: su secreto, un tanto ya a voces, pero secreto al fin. Es a partir de la publicación de esas «*memorias*» (y en las páginas correspondientes se da explicación clara del porqué ese subrayado a la palabra) cuando todo empieza a destejerse, aunque muy poco a poco y manteniendo –eso es lo verdaderamente grave- la adscripción que defendió con uñas y dientes: Guiomar-Pilar eran una misma persona.

Pero las verdades acaban por aflorar y con el tiempo todo alcanza la superficie: la que ilumina, sin sombras ya, la luz del sol. Esto es lo que en realidad ha ocurrido. Pilar de Valderrama estuvo durante su vida ocultando pruebas y viviendo de medias verdades y falsas conclusiones. Mantuvo durante años el engaño, a base de no permitir que las cartas encontrasen su camino verdadero y solo se alcanzasen a estudiar a través del libro de Concha Espina, libro totalmente negativo como podrá comprobarse en su momento, aunque no precisamente –creo- por culpa de su autora.
La operación, no obstante, contó con el beneplácito de muchos investigadores y críticos importantes, mientras los opuestos a la tesis de Pilar de Valderrama se debatían en una especie de callejón angosto y sin salida posible. No había documentación; no había nada; y así era imposible sustentar, siquiera medianamente, una hipótesis contraria a la planteada por el interés espurio de una poetisa mediocre que nunca habría alcanzado la nombradía por otros medios.

Ahora solo queda continuar. El camino empezó a abrirse hace ya algún tiempo, a partir de la cesión de la correspondencia a la Biblioteca Nacional por parte de las hijas y herederas de Pilar de Valderrama, facilitando de este modo que el investigador italiano Giancarlo Depretis pudiera tener

acceso a esta correspondencia, poniendo de manifiesto la manipulación llevada a cabo por la poetisa, devolviéndola a su receptora real, separándola así del sobrenombre de Guiomar.

Solo me resta añadir que si ahora es cuando este trabajo sale a la luz, no ha sido por temor alguno a las refutaciones que hubiera podido hacer la poetisa en cuestión. A cada uno lo suyo y a ella tan solo le corresponde la relación epistolar, sin opción a ser la inspiradora de nadie.
Di un avance esquemático en la revista de estudios sobre Antonio Machado, Abel Martín: www.abelmartin.com, con el interés puesto en la posible polémica que podría despertar.

Nada de eso ocurrió, por lo que ya sin riesgo alguno, expongo lo que yo investigué y las conclusiones a las que he llegado, algunas de ellas plenas de dificultades, lo que supuso una rémora, hasta acertar con el camino que se buscaba que, como puede verse, no ha sido precisamente el, ya muy trillado, de la poesía.

Sabero (León), 30 de diciembre de 2008

Primera Parte

Antonio Machado frente a la Filosofía

Antonio Machado frente a la filosofía

Busca a tu complementario,
que marcha siempre contigo,
y suele ser tu contrario.
CLXI-XV

El punto de arranque de toda la indagación está aquí, en esta cuestión previa y necesaria de considerar a Antonio Machado como, cuando menos, pensador o aprendiz de filósofo; y entrar en la consideración de concederle la categoría de plenitud metafísica –una demanda a debatir, como se verá- a pesar de lo limitado de su tentativa.

Ahí, y no en otro punto concomitante con su poesía, está el núcleo del problema; si Antonio Machado, aparte de poeta, hombre de teatro, escritor político y algunas cosas más, resulta también filósofo o, al menos, pensador de inquietudes, no va a ser por capricho ni por actitud forzada.
Pero naturalmente, hay que situarlo en su lugar y, desde él, partir hacia lo que en realidad interesa aquí.

De ahí esta Primera Parte incidente en dicha cuestión hasta tratar, o pretender, dejar clarificada esta cara del personaje, ya que –pensamos- sin ella, difícil sería, no sostener, que eso queda fuera de la intención, sino demostrar que lo que en este trabajo se propone está dentro de unos visos de realidad que hasta el momento se han ido escapando por esa malla

entretejida de tópicos, ocultaciones y malentendidos, que han envuelto parte de su figura durante algo más de medio siglo.

A ello vamos y en ello estamos. De que el esfuerzo se materialice será parte interesada y participante, como en toda obra que se estime, el lector, aunque la intención corresponda en todo momento al autor y a su deseo de devolverle a la niña-esposa el lugar que realmente le corresponde y que nunca, nunca, debió perder.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA PREVIO AL PROBLEMA

En preguntar lo que sabes
el tiempo no has de perder...
Y a preguntas sin respuesta
¿Quién te podrá responder?
CXXXVI-viii

Con mayúscula, como debe ser; porque la Filosofía no es un quehacer –o aparte de este cometido- sino un pensar –meditar- que organiza el quehacer, contrariamente a la otra cara, la de la filosofía –esta vez sí, con minúscula- que se refiere a un quehacer en torno a ese pensar; disciplina; la labor, como tal, del considerado *filósofo*. Pero, y aquí se tropieza uno con la cuestión primera a dilucidar, ¿quién es, en realidad, el filósofo? ¿Lo es esa persona que hace de su pensar –o del de otros, que también puede ser- tarea disciplinada, acogiéndose a un rigor ya establecido y a un método inexcusable; o, más sencillamente, quién ocupa su tiempo opcional en poner en orden sus ideas? ¿Cuál de ellos ha de parecer más filósofo? O cuál de ellos *lo es* en realidad. ¿El que imparte, vive y escribe sobre ese quehacer y al que, aplicándole el término con un determinado matiz, podría calificarse de *profesional*, o aquellos otros que ajenos a esa *profesionalidad* comparten, no obstante, inquietudes e inquisiciones, optando por trasladarlas, al igual que los otros aunque no por idénticas razones, y buscando hueco en sus momentos de ocio, a la siempre inquietante página en blanco? ¿O ambos?

Resumiendo y centrando: ¿es Antonio Machado, aparte poeta y dramaturgo reconocido, también filósofo, o simplemente habrá que considerarlo,

como a Pilar de Valderrama respecto de su poesía, como un *dilettante* sin más, con pretensiones de integración en esa parcela del campo cultural?

Importa, y mucho, una respuesta lo más cercana a la certeza; y no solo para iluminar la ocupación disciplinar del poeta en lo que a esto de la filosofía concierne, sino también con el fin de volver diáfano el claroscuro en el que todavía persiste el ensueño de *Guiomar* y el falso encumbramiento de Pilar de Valderrama. A tal doble quehacer se orientan las páginas que siguen. Pero conviene alcanzar esa clarificación que se pretende última, en forma ordenada, ciñéndose a un cierto método y evitando dar un paso sin que el precedente se haya asentado; solo así –y no veo otra forma de acercamiento a ello- puede explicarse el múltiple universo que encierra los poemas a *Guiomar*, tanto los correspondientes al *Cancionero*, como por lo que concierne al Soneto V de los de guerra, que cierra –y no solo aparentemente- el largo proceso del que aquí nos ocupamos.

En conformidad con lo anterior, es importante dejar perfectamente explícita la pertenencia de ese *De un Cancionero Apócrifo*, al menos por lo que a su primera parte concierne, a esa posible labor de ¿filósofo?, aún dentro de su heterodoxia expositiva.

1.1. Una cuestión a debate. El *Cancionero Apócrifo*, ¿esperpento o disciplina *filosófica*?

Planteamiento llamativo, para empezar. Es posible a un primer golpe de vista, pero no tanto al plantear la necesidad de precisiones en ambos términos, si de ellos se pretenden deducir enjuiciamientos que se desean concluyentes. ¿Esperpento?, ¿Filosofía? En principio son términos que no casan; el uno responde, en el ámbito literario, a una estética; a un particular hacer del escritor –casi por fuerza, *no* filósofo- motivado en principio más por la forma que por el fondo; el segundo se asocia a una disciplina, a una manera de *ver y pensar* las cosas del mundo; varia, distinta en sus individualidades representativas, pero siempre por un cauce unívoco.

Al menos así se aceptaba, aún dentro de discrepancias lógicas y previsibles, hasta ahora, cuando la multiplicidad de corrientes culturales, dentro de un carácter abiertamente progresivo, tienden a desembocar en un único cauce en el que la exósmosis empieza a primar frente a aquellas actitudes más o menos cerradas y privativas.

Por todo ello es muy conveniente, antes de continuar en el empeño, encontrar esa deseable conexión entre ambos conceptos –si es que es posible y sin violentar el natural impulso-, tan opuestos y dispares; ¿cabe, llegado el caso, contar con una posible filosofía esperpéntica? Y si se llega a la misma, ¿a cuál calificaríamos como tal? Porque ahí está la prosa machadiana, esa prosa mala e ineficaz, a juicio de Benjamín Jarnés[1] y el

1. CERNUDA, Luis: «¿Para qué publica Machado estas notas en prosa, que no tienen interés ninguno?», *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid 1957; p. 106. Cernuda llama *pobrecito* a Jarnés, posiblemente por su calificación de las prosas mairenianas.

propio Juan Ramón Jiménez[2], tanto del *Cancionero Apócrifo* como de su *Juan de Mairena*, a la espera del beneplácito que le permita estar y convivir al lado de esa otra, a veces densa, árida, sin asomo de concesión alguna al lector, que pervive, importa y es tremendamente necesaria. Teniendo en cuenta esto, ¿no es bajo un cierto punto de vista, *sensu stricto*, literario, también esperpéntica la filosofia? ¿Qué objeto tienen esas exposiciones, a veces difícilmente comprensibles, casi siempre ásperas y dificultosas, que sin embargo gozan de la aprobación general? Y finalmente, ¿qué es, en realidad, el esperpento?

Dado que la orientación de estas páginas inmediatas es incardinar la prosa machadiana en el terreno de la filosofía, y la función primera de ésta es buscar, habrá que iniciar esa búsqueda tanteando principalmente esa intuida aproximación.

2. Opinión similar a la que sostiene Benjamín Jarnés, es la de JRJ en sus conversaciones con Juan Guerrero Ruiz, que éste anota día a día en su *Juan Ramón de viva voz*: «... vio unas notas de AM sobre temas políticos escritas en esa prosa chabacana y plebeya en que lo hace todo. –Y es que no saben escribir en buena prosa-» (Tomo II, Pre-Textos, Valencia 1999; p. 319).
La coincidencia no puede ser debida al azar, sino al ambiente, que daba por sentado que AM era, sobre cualquier otra cosa, poeta. Esto parece explicar de manera suficiente el que M no se aventurase en ofrecer sus apuntes filosóficos de otra forma que como los expuso, lo que hoy día los interesados en ello, lamentamos. La cita de JRJ se refiere a la publicación en *Diario de Madrid*, el 29-VIII-35, de lo que va ser el capítulo XXXIII de su *Juan de Mairena*.

1.1.1. Incursión necesaria y preliminar. El precedente de Campoamor

No solo lo ha dicho Antonio Machado; antes –y después- algunos más lo han mantenido. «Hay hombres –decía mi maestro- que van de la poética a la filosofía; otros, que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, como en todo» (JM-XXIII). Pero no basta; no es suficiente. Hay quien no acepta la premisa, estableciendo entonces una dicotomía que ya previó certeramente el propio poeta, sin que ello quiera decir que haya que darle la razón:

> Pero el poeta debe apartarse respetuosamente ante el filósofo, hombre de pura reflexión al cual compete la ponencia y explanación de los grandes problemas del pensamiento. El poeta tiene metafísica para andar por casa, quiero decir el poema inevitable de sus creencias últimas; él se revela o se vela: pero allí donde aparece, es. La nada, en cambio, sí. ¿Qué es? ¿Quién la hizo? ¿Para qué se hizo? Y todo un diluvio de preguntas que arrecia con los años y que se origina no solo en el intelecto –el del poeta- sino también en su corazón. Porque la nada es, como se ha dicho, motivo de angustia. Pero para el poeta, además y antes que otra cosa, motivo de admiración y de extrañeza (JM-XXXI).

Produce respeto –el que suelen causar los filósofos ante el lector poco avezado en ese campo- leer algo como lo anterior en quien tiene, sobre todo, consideración de poeta. Y más –de ahí posiblemente derive la incomprensión hacia su prosa por parte de algunos de sus coetáneos- en la época en que se escribieron esas y otras cosas similares por la misma pluma.

Pero no es la inquietud de sus planteamientos lo que ahora importa; más bien la supuesta contradicción que distancia ambos párrafos transcritos; contradicción tan solo presumible, ya que algo más adelante –capitulo XXXIV- el propio Machado, por boca de su apócrifo maireniano, unifica estas aparentes diferencias:

> Algún día –habla Juan de Mairena a sus alumnos- se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos. Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas, muy especialmente, que piensa el ser fuera del tiempo, la *esencia separada de la existencia, como si dijéramos el pez vivo* y en seco, y el agua de los ríos como una ilusión de los peces. Y *adornarán sus liras con guirnaldas* para cantar estos viejos milagros del pensamiento humano. Los filósofos en cambio, irán poco a poco enlutando sus violas para pensar, como los poetas, en el fugit irreparábile tempus. Y por este declive romántico llegarán a una metafísica existencialista, fundamentada en el tiempo, algo en verdad poemático más que filosófico. Porque será el filósofo quien nos hable de angustia, la angustia esencialmente poética del ser junto a la nada, y el poeta quien nos parezca ebrio de luz, borracho de los viejos superlativos eleáticos. Y estarán frente a frente poeta y filósofo –nunca hostiles- y trabajando cada uno en lo que el otro deja. Así hablaba Mairena al pensar vagamente en un poeta a lo Paul Valéry y en un filósofo a lo Martín Heidegger.

Y en él mismo; al situarse como reflejo en ese juego de espejos que son sus apócrifos[3]. Si esto, lo expuesto por Machado, puede ser así, ¿cómo situar unidas las formas expositivas de Heidegger y Machado? Porque lo que es cierto, aún a pesar de bastantes reticencias, es que lo dicho por Machado va camino de alcanzar una certeza cada vez más cercana. Hay poetas hoy día –Valente puede ser un ejemplo- que están lastrados de filosofía, y aunque distintamente expuestas, sus inquietudes resultan muy similares a las de los filósofos cercanos. Por la otra vertiente, filósofos de la altura de Ortega rozan, y a veces se imbrican, las fronteras de la poesía. No es esto nada nuevo y cada vez se va tornando más familiar el intercambio, aunque toda-

3.Tiene el fragmento mayor importancia de la que, en conjunto con todo JM suele concedérsele, aunque se hace preciso distanciarlo de la cronología real –Diciembre 1935-, situándolo en la que M le da, anterior a 1909, fecha del fallecimiento del profesor apócrifo. Atendiendo a dicha ficción, en efecto, tanto discípulo como maestro se adelantan, que es lo que realmente pretende AM, a la realidad del poeta y filósofo mencionados. Pero ¿intenta AM tal cosa? Indudablemente, si se atiende a la exposición de JM no es más que un escolio de la doctrina, aunque de alguna manera corregida y aumentada, de su maestro Abel Martín. Y como consecuencia de todo esto, conviene no olvidar en ningún momento esa *gran hazaña metafísica* que es pensar *el ser fuera del tiempo,* o *la esencia separada de la existencia*. En estas dos frases condensa AM toda su intencionalidad doctrinal, ya que a eso ha tendido desde el primer esbozo en LC, de su larga y un tanto anecdótica exposición. Quede aquí el posible apunte, que en el texto va a tener su más detallada atención.
Habría que precisar también lo que AM dice respecto a esa *metafísica de poeta*, como algo consustancial a su pensamiento, y que no es caso único, como puede colegirse atendiendo a la obra de sus coetáneos JRJ y U, o a la de poetas más alejados cronológicamente de él como pueden ser J. A. Valente o J. E. Cirlot, entre los de la segunda mitad de su siglo, ya que todos –y faltan nombres, naturalmente- trascienden su propio hacer poético hacia inquietudes mas especulativas.

vía permanezcan en alto las espadas, si bien es verdad que ni unos ni otros han manifestado excesivo interés en esa posibilidad de asimilación.

Resulta cuestión un tanto gratuita, y solo a título hipotético es hacedero desarrollarla; y más, como ya se ha dicho, por conferirle una determinada categoría a prosas que deberían considerarse como filosóficas, que por otra razón. Es más, con toda probabilidad el propio Antonio Machado no tendría interés alguno en ello, aunque en su fondo íntimo no le hubiera contrariado el verse integrado, reconocido y aceptado en ese mundo de los filósofos a los que tanto y entusiásticamente admiraba. Y en consonancia con ese deseo, que se supone tan íntimo que solo se trasluce de forma indirecta, puede aducirse, a modo de ejemplo manifiesto, uno de esos casos de evidente paralelismo, aunque anterior en el tiempo. Me estoy refiriendo a Ramón de Campoamor[4], poeta admiradísimo en su momento y también

4. Autor que no cuenta con excesiva bibliografía, posiblemente por la desatención en la que se le mantuvo a lo largo de casi todo el pasado siglo. Conviene, no obstante, anotar alguno de esos trabajos destinados a rescatarlo del olvido, valorándolo en la medida de lo que vale, sin las alabanzas hiperbólicas que le dieron en vida. Rompe el fuego el prestigio crítico de *Azorín* en el ya lejano 1913, sin conseguir resultado positivo alguno en el propuesto rescate, con un corto ensayo: «El segundo Campoamor», que incluye en *Clásicos y Modernos*. Siguen a éste, con mejor fortuna, «Ramón de Campoamor», de Luis Cernuda, en la obra citada anteriormente (pp. 31-41); «Revisión de Campoamor», de JLC en *Poesía española del siglo XX*, (pp. 63-70), y más recientemente, *Campoamor y su tiempo*, de Manuel Lombardero. Ya en un campo más estrictamente filosófico, la obra de Vicente Gaos: *La Poética de Campoamor* (1959), todavía oscilando entre poética y filosofía, y «La polémica del Panenteismo: Ramón de Campoamor como filósofo», de José Luis Abellán, en su monumental obra *Historia crítica del pensamiento español* (1989; tomo V-1: *La crisis contemporánea*; pp. 135-143); finalmente, el monográfico que le dedica la revista *Insula*, núm. 575, Noviembre 1994.

filósofo con pretensiones de tal, aún entrando en abierta discrepancia con el más que posible criterio machadiano. Figura difícil de situar todavía en el día de hoy, aunque se encuentre ya en plena crisis de crecimiento (afortunada expresión de Dámaso Alonso en relación con Antonio Machado)[5], tras el largo olvido e incomprensión que siguió a su muerte. Porque Campoamor cultiva con fogosidad, aunque no siempre con acierto al decir de sus contemporáneos, el campo filosófico dentro de su obra total, así como una cierta incursión poética tan sobrecargada de doctrina que en cierto modo la imposibilita para lo que realmente pretende ser: un largo drama poético principalmente[6], y aunque todos estos escritos estén compuestos con una buena dosis de ironía y escepticismo –muy decimonónico por otra parte- no por eso dejan de plantear cuestiones vigentes en aquellos años; algunas de *candente actualidad*. Queda prueba fehaciente de ello, aparte sus escritos estrictamente filosóficos, en las polémicas que sostuvo tanto contra los krausistas, contra los que arremetió con verdadera furibundia a pesar de que, paradójicamente, los apoyaba como accionista y amigo de algunos de los miembros fundadores de la Institución Libre de Enseñanza, como con su coetáneo Juan Valera en torno al valor real de sus especulaciones[7].

5. ALONSO, Dámaso: «Los fanales de AM», *Cuatro poetas españoles: Garcilaso, Góngora, Maragall, AM*, Gredos, Colec. Campo Abierto, Madrid 1962; p. 143.

6. Me estoy refiriendo al extenso poema «El drama universal», en ocho jornadas. Quien desee adentrarse en este difícil y no siempre atractivo intento, pude leerlo en *Obras Completas*, Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1934 (tres tomos). El drama aparece en el tomo III, pp. 5-176.

7. Puede verse la correspondencia cruzada entre ambos, en el Tomo III de las OC de este último, publicado por Aguilar en 1949 (pp. 1592-1693)

Fue, inexplicablemente como apunta Luis Cernuda[8] en el que puede considerarse como primer rescate serio de personaje y obra, poeta muy admirado en su tiempo, hasta el extremo de ser considerado como uno de los dos poetas existentes en aquella España de la Restauración por tan severo crítico como *Clarín*, pero en ningún momento le fue reconocida esa otra labor en la que posiblemente depositó sus mejores empeños y por la que le hubiera gustado ser reconocido. Tuvo que ser, tiempo después de su muerte, el fino espíritu de Azorín quién rompiese la primera lanza en su favor, cuando todavía el ambiente era negativo a persona y obra, al escribir en 1913 que «Si no tanta atención como la obra poética, algún interés ha de merecer en el estudio de Campoamor, la labor filosófica realizada por nuestro autor. No podrá comprenderse bien, aparte de esto, a Campoamor poeta, si no se examina y estudia el Campoamor filósofo[9]». Pero Azorín no traspasa las lindes del ensayo literario, que era lo suyo, ni tampoco lo hace otro ensayista y poeta posterior tan exigente como Luis Cernuda, en lo que puede considerarse como el primer intento de rescate serio del personaje, hasta que José Luis Abellán por una parte, y Vicente Gaos por la otra, le dedican la atención que realmente merece y le corresponde; esto es, situándolo en su justa dimensión.

8. CERNUDA, Luis: Ob.cit.; pp. 31-32.

9. Art. cit.; Editorial Losada, Buenos Aires, 1952, 4ª edición, pp. 126-130. Es muy importante y conviene no olvidarlo, el paralelo entre poeta y filósofo que establece Azorín, caso muy parecido al de AM. Sobre este mismo aspecto, puede verse también el trabajo de Felice Gambín: «Baltasar Gracián: ingenio caprichoso de la filosofía», y en él la nota 5; número homenaje de *Ínsula, 655-656*, Julio-Agosto 2001, pp. 23-24.

Lo anterior no encierra otra pretensión que el señalar que, en unos determinados momentos, quién no ostentaba la etiqueta de filósofo, como profesional de la Filosofía, aún contando en su haber con inequívocas aportaciones a la disciplina y aunque dispusiese de la titulación correspondiente –caso de los dos poetas- no iba a ser considerado como tal; como mucho, se le concedería una cierta afinidad evolutiva de su pensamiento poético –o literario en general- pero en ningún caso la absoluta y plena confirmación de su estimación como filósofo (otra cosa sería el valor del contenido de sus escritos, o la posible trascendencia de dichos trabajos; buena o mala, importante o superficial, según los criterios).

Por fortuna esta actitud restrictiva va cediendo en su rigidez, y ya empiezan a abundar los estudios concernientes a este sector de la obra machadiana, aunque persistan las actitudes contrarias y no, naturalmente, por una posición de intransigencia que siempre quedará fuera de lugar, sino llevadas por convicciones muy firmes sobre lo que debe ser un filósofo, como podrá verse en el epígrafe siguiente; pero conviene dejar claro que la revisión del Machado filósofo, o pensador, está ya exigiendo una atención seria y en profundidad del problema que plantea, y aunque no es el aquí y ahora el lugar oportuno para hacerlo, queden las líneas presentes como una llamada de atención a esa inexcusable labor que, llegado su momento, requerirá bastantes más páginas que las que aquí puedan dedicársele, empezando, naturalmente, por el tan personal estilo literario que caracteriza y condiciona su *De un Cancionero Apócrifo*.

Porque también cuenta, y mucho, al menos en lo que a Antonio Machado se refiere, la forma expositiva a utilizar. Esta puede ser convencional, atenida a los cánones imperantes, como en Campoamor, o abiertamente

rompedora de esquemas establecidos, como lo es en nuestro poeta; caso aparte, posiblemente por encontrarse en una posición difícil de clasificar –o de imposible clasificación- por moverse indistintamente en ambos extremos, sería el de Unamuno, al que por mucho tiempo también se le negó esa adscripción, pero que por su propio carácter pudo abrirse camino y situarse en el día de hoy holgadamente dentro de ese campo. Es Julián Marías (y algo más adelante se justificará plenamente el traerlo a colación) uno de sus principales valedores en los difíciles tiempos de la posguerra española, quien justifica, o trata de justificar la, todavía por entonces, problemática adscripción de su obra en el campo de la filosofía, constatando la dificultad que para ello representa el propio autor, quien niega incluso las más que indudables características filosóficas de algunas de sus páginas y libros: «No quiero engañar a nadie ni dar por filosofía lo que acaso no sea sino poesía o fantasmagoría, mitología en todo caso»[10], para, en otro lugar, afirmar aquello que también Antonio Machado expone, posiblemente con menos

10. MARÍAS, Julián: «Del sentimiento trágico de la vida», *Miguel de Unamuno, Ensayos,* vol. II, Aguilar, Madrid, 1958, p. 842

Anotamos aquí otros trabajos del mismo autor relacionados con la figura de Miguel de Unamuno:

- *Filosofía española actual: Unamuno, Ortega, Morente, Zubiri,* Colec. Austral/Espasa Calpe, Madrid, 1948, pp. 23-72.
- *Historia de la Filosofía,* Revista de Occidente, Madrid 1941, pp. 391-39.
- «Sobre la erudición y la crítica», *Miguel de Unamuno, Ensayos,* vol. I, Aguilar, Madrid, 1958, p. 722.

También puede consultarse la última edición del *Diccionario de Filosofía,* de J. Ferrater Mora, Tomo IV (pp. 3597-3600), Ariel, Barcelona, 1994.

- y el autor citado en la nota 4, que le dedica prácticamente un capítulo en su libro mencionado; pp. 222-238.

pasión, en *Juan de Mairena*: «Mis aficiones eran por entonces, y siguen siendo hoy, a todo, pero muy en especial a la filosofía y a la poesía –hermanas gemelas-».

Tras lo escrito, cabe hacerse una pregunta; ¿Por qué a Antonio Machado se le ha negado, al menos hasta el momento, esa calidad de filósofo que, no obstante y a mi modo de ver, coincidente por otra parte con bastantes más, está claramente manifiesta?

Tengo para mí que esa exclusión –en la que permaneció hasta hace bien poco tiempo y que todavía cuenta con convencidos partidarios- se ha debido, en gran parte, por lo aducido líneas más arriba: su forma expositiva. Porque el *Cancionero Apócrifo,* que a fin de cuentas es obra –y se le nota bastante- de poeta, no pasa de ser una glosa o comentario a conjunto de mayor enjundia que solo se cita, y que sí podría incluirse dentro de esos cánones establecidos y asumidos; por otra parte, el propio Machado confiesa en sus comentarios que estos no se apoyan, como cabría esperar, en esos tratados específicamente filosóficos de los que es autor Abel Martín, sino en esa otra vertiente, bastante más cuestionable desde un estricto punto de vista disciplinar, que es la poesía, que el filósofo sevillano también cultiva. Todo esto conduce, naturalmente, a cuestionar las páginas machadianas, aunque cabría esperar, si la propia obra de Abel Martín –de la que solo se dan a conocer fragmentos- fuese algo más que una relación de títulos, que el en puridad filósofo llegase a admitirla como quehacer de cofrade. Por otra parte, el *Juan de Mairena* forma un conjunto variopinto en el que alternan la anécdota, el comentario un tanto jocoso como el serio respecto a *su* actualidad, con la mayor gravedad de algunos apuntes filosóficos, aunque todo ello acaba por formar una gavilla que rezuma sentido ético e inquietud

metafísica. ¿Qué son, si no, las páginas dedicadas a exponer la nonata Escuela Popular de Sabiduría Superior: «Y reparad bien en que lo superior no sería la escuela, sino la sabiduría que en ella se alcanzase (JM-XXXV)», y que tienen su principio clave en el distingo transcrito e intercalado?

¿Puede, pues, en puridad, considerarse el conjunto señalado como quehacer filosófico? Esta es la primera cuestión a dilucidar.

1.1.2. La posición *oficial*: Julián Marías

Para empezar es conveniente dejar bien aclarado que el término *oficial* que aquí se utiliza no tiene, en este contexto, el sentido que al mismo suele dársele de actitud *formal* y con carácter vinculante; no. El sentido que aquí se pretende tener en cuenta es el de la actitud del –llamémosle así- *profesional* frente al que no lo es; esa aludida, y pretendida, defensa que un determinado grupo –el de los *filósofos oficiales* en este caso- presenta contra cualquier intrusión considerada extraña. Y en esto, a pesar de algunos distingos que habrá que considerar, no queda más remedio que reconocer que quién mejor responde a tal disposición es Julián Marías.

Lo hace, por lo demás, de forma contundente, no dejando resquicio alguno a una posible interpretación menos tajante. Esto, y no solo por el motivo que ahora nos ocupa, es manifestado en diversas ocasiones, aunque su forma más inequívoca es la expuesta en el Congreso Internacional de Turín sobre Antonio Machado, y en la sesión plenaria que abría, precisamente, el debate sobre su pensamiento filosófico[11]:

> Este título («Antonio Machado y su pensamiento», que encabeza la ponencia) no debe sugerir una tentación a la que no he sucumbido:

11. ÁVILA, Pablo Luis de (ed.): «AM hacia Europa», *Actas del Congreso Internacional de Turín* (Febrero, 18-22 de 1990), Visor Libros, Madrid, 1992, pp. 151-158.
Reproduce el mismo trabajo, con cambios superficiales motivados más por el carácter periodístico que por otra causa, en la *Tercera* de ABC, los días 4,11 y 25 de Julio de 1996. Desde otra vertiente, aunque con un fondo similar, ya había tocado el tema en «M y su interpretación poética de las cosas», *Aquí y Ahora*, Colec. Austral, Madrid, 1959, pp. 117-137; en donde alude, aunque de una manera fugaz, a una cierta *inquietud filosófica*.

> considerar a Antonio Machado filósofo. No lo fue, y nunca he procurado incorporar a este gremio a los que no han pertenecido a él.

En tan corto párrafo llaman la atención varias cosas; la primera de ellas, la nada velada rotundidad en persona tan ponderada como Marías; también la utilización del término *gremio*, que lleva a considerar a los –y reitero la expresión aunque no me guste- *profesionales* de la filosofía como una agrupación hermética a la que solo puede accederse mediante pruebas específicas, lo que realmente parece ser así al tener que contar con un título acreditativo –licenciatura- como mínimo; que a todas luces es –y lo experimenta el propio Machado en sí mismo- insuficiente condición; en tercer lugar, esa negativa a permitir que en dicho círculo puedan integrarse esas otras personas que, ocupadas por inquietudes de mayor o menor calado, por inclinación o simple placentero quehacer, no cumplen tales requisitos, en totalidad o en parte –estudios especializados, doctorados en los mismos, titulación superior (catedrático), como aval para ejercer la docencia filosófica-, que les permitan acceder a lo que parece derivar en algo parecido a un sacerdocio.

Bajo este punto de vista la actitud de Marías es la adecuada, si tenemos en cuenta la forma en la que se proyectó su propia biografía y las dificultades a las que hubo de enfrentarse –y no todas pertenecientes a las mencionadas- para dejar perfectamente determinada su posición de filósofo en ejercicio, lo que, aparte las motivaciones más anecdóticas que de otro cariz, de su talante, deja perfectamente claro quién es y quién no en la Filosofía.

Y para él, Antonio Machado no es filósofo, aún a pesar –y con toda posibilidad a disgusto suyo- de la mucha admiración que por él siente, así como el profundo respeto que se desprende de esa admiración. Todo ello hace harto disculpable su actitud respecto a los *intrusos* en dicho campo.

Lo que no supone –y esto sí ha de quedar muy claro- gesto alguno en busca de polémica o que pretenda sentar plaza de opinante en cuestión que pueda ser dilucidable; para él no. Él sostiene tal parecer desde el momento mismo en que inició su particular lucha por hacerse un hueco en el *gremio* y parece justa y razonable su persistencia, por lo que, aún discrepando de ella, merece respeto; al igual que cuestionarla, y quizás por idénticas razones a las suyas, ya que, de acuerdo con otros puntos de vista, el particular modo de exposición por parte de quien escribe esos aparentes escolios a tratados de mayor enjundia, y aún sumando en su contra esa señalada dispersión que hace que no resulte fácil su agrupamiento en un todo unitario, se integra –creo, por su modo de pensar, decir y escribir- en el campo de la más estricta filosofía.

Pero como todo, la opinión de Marías se presenta cargada de matices, aquí y allá, a lo largo de su producción, pues no deja de reconocer, como ha quedado apuntado ya en el temprano ensayo «Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas», que en él se percibe una cierta *inquietud filosófica,* subrayado sobre el que vuelve en otro momento, tan alejado en el tiempo como 1989 puede estarlo de aquel 1959, cuando escribe que ... «ahí se ve, por lo menos en parte —se refiere Marías a la obra teatral común *Las Adelfas*- la mano de Antonio Machado, con su formación filosófica y su curiosidad por lo que se pensaba en torno suyo»[12]; pero una cosa es la formación y la curiosidad y otra muy distinta –y aquí si entra en juego ese distanciamiento que conduce a la no aceptación y que, según lo veo, se debe en cierto modo a lo que Marías defiende respecto al lenguaje filosófico- todo

12. En «Los hermanos Machado», *ABC*, 4-VIII-90, recogido posteriormente en *El curso del tiempo-2*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 524-527.

el bagaje externo que determina la exclusión. Ya en sus «Ensayos de teoría»[13] y en el que abre el conjunto *Los géneros literarios en filosofía* escribe:

> [...] la filosofía se expresa –y por tanto se realiza plenamente- en un cierto género literario, y hay que insistir en que antes de esa expresión no existía sino de forma precaria y más bien solo como intención y conato. La filosofía está, pues, intrínsecamente ligada al género literario no en que se vierte, sino –diríamos mejor- se encarna.
>
> Lo que ocurre es que la filosofía suele echar mano de ciertas formas literarias vigentes, que se adaptan mejor o peor a su íntima necesidad, -añadiendo a renglón seguido algo muy importante- Rara vez ha inventado la filosofía sus propias formas, no tanto por falta de imaginación de los filósofos creadores como por el sistema de presiones sociales que se han ejercido sobre ellos.

Parece desprenderse de este segundo párrafo que la filosofía, no como tal sino a través de sus cultivadores, es reacia al cambio, a la admisión de corrientes –literarias en este caso que nos ocupa; o mejor, de estilo y forma de expresión- novedosas o rompedoras. Basta leer tratados o ensayos de distintas épocas para percatarse plenamente de ello, pues salvo –como el propio Marías indica- casos muy concretos, apenas transgredió los hollados caminos expresivos acordes con cada época. Y Marías hace mención de dos de esos transgresores, como casos puntuales y de alguna manera cues-

13. Revista de Occidente-Serie selecta, Madrid, 1954 (utilizo la tercera edición de 1966). El ensayo al que se hace referencia ocupa las páginas 9 a 45.

tionados: Unamuno y Heidegger, ya que tanto el uno como el otro se han movido, entre géneros diversos el primero, con un innegable aire de polémica y lucha personal que proyecta hacia el exterior, tratando de hacer partícipes de la misma a todos; mientras, el segundo trata de crear un nuevo lenguaje tendente a ser estrictamente filosófico y sin centrarse en el gran tratado metodológico que todos parecían estar esperando desde la anunciación de *Ser y Tiempo*, prefiriendo perderse, un tanto sin rumbo fijado, por sus gustosos *Holzwege (Caminos de bosque)*, aunque su pensar sea, a fin de cuentas, uno de los más densos por los que jamás se haya circulado.

Pero aún insiste Marías en otros pequeños trabajos, de los muchos que fue publicando en las *terceras* de *ABC*, sobre el tema del lenguaje filosófico en general y de lo que éste condiciona a los intentos españoles en particular:

> Mientras otras lenguas europeas han creado su lenguaje filosófico bastante antes, el español lo ha hecho tardíamente; lo cual ha tenido consecuencias históricas que otras veces he considerado; claro que esto ha tenido la relativa compensación de que ese lenguaje se ha creado cuando la lengua española tenía un desarrollo y perfección superiores a los que habían alcanzado otras lenguas de Europa cuando se escribió en ellas sobre filosofía[14].

Pero Marías insiste, y añade a continuación, antes de dar por concluido el trabajo, algo que reafirma, contra lo que pudiera parecer, su posición primera:

14. «¿Filosofía española?, *ABC*, 4-VIII-90, pp. 405-408.

> [...] la auténtica filosofía española de nuestro tiempo no ha creído que haya ciertos «objetos» o «temas» propios de la filosofía, a los que hay que limitarse. Por el contrario, le ha interesado la realidad en cuanto realidad, cualquiera que ella sea. Ha entendido que lo que hace que algo sea filosofía es el punto de vista, la perspectiva filosófica, y que se puede aplicar a toda realidad. De ahí su variedad, su multiplicidad –a veces tan desorientadora-, su escapar constante a todas las pautas establecidas, a las normas académicas[15].

Aquí está, en este final, el auténtico meollo de lo pretendido por Marías, pues lo que, por una parte, parece ser positivo y favorable a la labor creativo-filosófica, por el otro –y de ahí su importancia para lo propuesto- se revuelve, poniéndose a la contra; existen unas *normas académicas* que no se tienen en cuenta en determinados momentos o por algunos de sus cultivadores. Y hay que hacerse una pregunta: ¿es bueno o malo lo que aquí se ha dejado sentado?

Pero en definitiva, el planteamiento de Marías es solo una opinión, que si bien representa, o se integra, en una corriente hasta hace poco bastante generalizada, está, como todas, a merced de disconformidades y asensos, al igual que la contraria, apoyada no solo en el carácter de esos escritos machadianos, sino también dentro de una más que amplia bibliografía y en los nombres que la promueven que puede ir desde Harold Raley –por aportar algún nombre ajeno a Antonio Machado y, por el contrario, estudioso de Marías- que defiende desde la óptica del filósofo una integración total,

15. Ibídem.

amparándose en *la reciente difuminación de fronteras entre arte y academia*[16], hasta las posiciones abiertamente favorables de José Luis Abellán y Pedro Cerezo Galán, pasando por nombres como Serrano Poncela, Balbontín o Frutos; en todos ellos se plantea una común labor: desbrozar un camino que a pesar de las dificultades de tránsito no ha dejado, por ello, de dar una buena cosecha de estudios más o menos favorables, que están alcanzando ya la madurez de la tolerancia.

Llegados a este punto, y apoyándonos de cierta manera en lo que Marías deja apuntado respecto a la Filosofía y estilo literario, resulta inevitable el retorno a la pregunta principal del Apartado; esta prosa machadiana, que por el momento nos preocupa, ¿es realmente filosofía o, por el contrario, cabe darle otra denominación? Y en tal caso, ¿podría ser, como ya se ha sugerido con anterioridad, la de *esperpento filosófico*?; lo que, casi sin proponérselo, conduce a otra pregunta previa a ésta: ¿Qué es el esperpento?

16. RALEY, Harold: *Una filosofía desde dentro*, Alianza Universidad, Madrid, 1997; ver el capítulo preliminar: «Interpretación de una nueva filosofía», en las páginas 9 a 30.

1.1.3. El esperpento aplicado al *Cancionero Apócrifo*

Es Valle-Inclán –algo que todo el mundo sabe- el creador de este género, absolutamente singular, aunque no el único en utilizarlo, logrando del mismo el máximo provecho. Y no me refiero a quienes, con posterioridad al propio Valle hayan podido apoyarse en él para su particular obra de creación, sino a aquellos coetáneos que, de forma intuitiva y en ningún momento con ánimo doloso, pudieron aprovechar sus posibilidades. Antonio Machado es uno de ellos.

Naturalmente, el concepto de esperpento se desarrolla dentro de un campo teórico en el que no es posible entrar ahora, por lo que hay que limitarse al concepto del tal sin más adentramientos en él, y su definición, por boca de su creador, se expone a través del personaje de *Luces de Bohemia*, Max Estrella: «... los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas[17]».

Hasta aquí la definición valleinclanesca, que viene a ser la alborada de una nueva concepción de ver, y enfrentar, el fenómeno literario. Y desde este observatorio es quizá Pedro Salinas uno de los que más ha profundizado en la trascendencia que el concepto *esperpento* encierra, ampliando su, en prin-

17. VALLE-INCLÁN, Ramón María: *Opera Omnia*, volumen XXII, Rua Nova, Madrid, 1943, pp. 222-223 (Escena duodécima). Se trata de una reedición, en la más inmediata posguerra, que reproduce las características de la antigua colección, aunque alterando el orden de los volúmenes.

cipio, restringido campo, al calificarlo de ambiguo, otorgándole con ello una amplitud que no tenía originalmente: «el esperpento, en cuanto a técnica, consiste en una curiosa operación de ambigüedad», lo que hace que la misma idea se expanda al abarcar un campo teórico cuyos límites se difuminan y en el que su propio creador no había pensado en ningún momento:

> Es más que un género; es más que un estilo y una técnica; es una nueva visión de la realidad humana, y a causa de la cual habrá que regirse por otras leyes, las leyes de lo esperpéntico, disparatadas y descomunales, pero leyes al fin y al cabo, tan severas y obligatorias como las de antes, dura matemática, normas de la locura[18].

Sin pretender llegar a esos extremos, encontramos en el comentario de Pedro Salinas el camino que facilita el acercamiento al fin propuesto; porque dejando de lado una posible digresión en torno al concepto, es hora ya de preguntarse que tiene que ver lo anterior tanto con la Filosofía como tal y, más aún, con el propio Antonio Machado.

Y para empezar hay que decir que prácticamente nada, pues el esperpento es en principio –y solo en principio, tengámoslo en cuenta- un género literario, centrado originalmente en la forma, aunque acabe derivando al fondo de lo que se pretende decir y escribir; por su parte la Filosofía –cualquiera que sea- se centra en el pensar de cada uno de los que la practican –y *ejercen profesionalmente*, añadimos nosotros, un tanto por nuestra cuenta y riesgo, a fin de conservar, por el momento, la abierta separación ya planteada-,

18. SALINAS, Pedro: «Significación del esperpento: Valle-Inclán, hijo pródigo del 98», *Literatura española siglo XX*, Alianza Editorial, LB 239, Madrid, 1970, pp. 98-104.

dado que cada filósofo tiene su propio método que, por lo general, poco o nada concuerda con los precedentes, aunque sí se aproveche de las aportaciones de los mismos. Desde luego, nada que ver –aparentemente- con lo que hasta aquí se ha venido definiendo como *esperpento* y, por lo mismo, sin que se perciba conexión entre ambos términos. Nada más lejos de mí que otorgar a la Filosofía un carácter grotesco y deformante, ya que todo lo que expone lo expone con perfecta gravedad y apenas sin permitirse, ni de pasada, el más mínimo guiño humorístico. Por lo que concierne finalmente a Antonio Machado estamos ante un poeta recóndito, de cauce profundo y sobrecargado de añoranzas, que sí se permite en su quehacer un atisbo de ironía suave que, en momentos muy contados, puede llegar a transformarse en humor bienhumorado; nunca acre. Tampoco él se encuentra cercano al esperpento; es más, incluso temperamentalmente lo rehuye, aún sintiendo admiración por su amigo y compartiendo con él las razones primeras que lo condujeron a su descubrimiento. Antonio Machado está en las antípodas de Valle-Inclán; nada en él de posición desafiante, de actitud provocativa, de inclinación a la anécdota deslumbradora; es gris, un tanto de ademanes perezosos en su andares y gestos, con un cierto alabeo horro de aristas. En su obra, tanto en verso como en prosa, no es fácil encontrarse con la burla cruel, con la frase hiriente; incluso en aquellas páginas o estrofas que pueden considerarse entre las suyas como de mayor dureza[19].

19. Algunos de estos, aunque escasos, pueden verse en la estrofa suprimida de *Elogios* (OC-I/931), o algunos versos de *La tierra de Alvargonzález*. Pero nada parecido a los famosos desplantes de Valle-Inclán, o cualquiera de sus impertinencias epistolares, tales como la dedicatoria a Alfonso XIII de *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, reproducida por Melchor Fernández Almagro en su *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Taurus, Madrid, 1966, p. 186.

Entonces, y volvemos a la cuestión, si todo, como se acaba de exponer, está perfectamente claro, ¿a qué este deambular en torno al esperpento y su creador? Lentifiquemos, como hubiera dicho Pablo de A. Cobos, que tanto gustaba de la palabra.

Si todo está claro, es conveniente al propósito buscado detenerse en algunos de los términos que definen al esperpento, que pueden ser, dejando aparte otros menos incidentes en lo que se pretende, la *transformación de las normas clásicas,* y sobre todo, el *deformar la expresión,* viendo claramente que ninguno de ellos hace referencia concreta a personajes o hechos determinados, por lo que son fácilmente extrapolables a otro propósito; a ese campo abierto, sin límites nítidamente definidos, que abre la teorización de Pedro Salinas.

Pesan más, ahora, esas *normas clásicas* que hay que transformar; y la expresión a utilizar, que pide –o exige, aunque esto quizá parezca demasiado– una *deformación* de las mismas. En ambas expresiones radica la clave de lo que realmente se busca y pretende.

Y vuelve a ser de nuevo Valle-Inclán el que proporciona el punto de partida, al extenderse en torno a la base teórica de su descubrimiento en entrevista realizada por Martínez Sierra en *ABC* el 7 de diciembre de 1928:

> Y hay una tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. (...) Esto es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes también. A pesar de la grandeza de Don

> Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él. Esta manera es ya definitiva en Goya[20].

La cita en modo alguno resulta gratuita, ya que es la exposición más acabada de lo que pueda ser el concepto de esperpento extrapolado a otros ámbitos. En efecto, si el propio Valle considera como antecedentes más lejanos de su formulación a Quevedo e incluso a Cervantes, pretende con esto subrayar lo incardinado que está en la tradición española y que, como proveniente de la misma, no se limita o centra tan solo en el campo estrictamente literario. Todo ello pretende indicar que no es exagerado, o forzado, el incluir a Antonio Machado entre esos egregios ejemplos. Pero, claro, una cosa es la afirmación sin más, que siempre puede parecer un tanto infundada, y otra –lo que se pretende- la justificación de lo afirmado. Y a eso vamos; que la intención es clarificar esa prosa machadiana del *Cancionero Apócrifo* como posible esperpento y, tras esto, aplicarla a una forma de hacer filosofía, tan personal que solo el propio Antonio Machado, hasta ahora, ha sido capaz de llevarla a efecto. Hay que volver, pues, a los conceptos ya examinados líneas más arriba, y desde ellos no es difícil comprobar que se centran en conceptos amplios, como la expresión *normas clásicas;* esto es, la omnipresente preceptiva que tanto juego dio a lo largo de décadas, refrenando el espíritu creativo en más de uno, y de manera más restringida en el que subraya ese querer *deformar* la expresión escrita. Por ellos pasa el eje sobre el

20. VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier (ed.): *Entrevistas, conferencias y cartas*, Pre-Textos, Valencia 1994, pp. 393-397.

que gira cualquier intento de aproximación. Por un lado esa *norma clásica*, el bien hacer, el seguir las pautas establecidas; algo que parece no servir en esos años en los que las vanguardias se enseñorean del mundo intelectual.

El esperpento, naturalmente, no lo hace; ni sigue esas leyes convencionalmente establecidas pero, curiosamente, eludiendo esas tendencias límite de los *ismos* rompedores con todo lo anterior y sostenedores de nacimientos –nunca renacimientos- literarios con el carácter de virginales –aquello de Huidobro: «La emoción ha de nacer de la virtud creadora. Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol»; o dicho poéticamente, ya que de un poeta se trata: «¿Por qué cantáis la rosa, ¡oh, poetas? ¡Hacedla florecer en el poema!»[21]-, y por contraposición a la moda, parte de lo establecido, juega con ello, transformándolo en otra cosa que, sin embargo, no rehuye el origen. Y avanzando un poco más, llega hasta sus últimas consecuencias; deformar la expresión, rompiéndola, cambiándola, hasta llegar a tener entre las manos algo diferente. Pero también –y ahí radica el mérito, tanto de Valle como de Machado- eludiendo lo mimético, tanto por extensión –Proust-, como por reducción –Joyce-, siendo en todo momento uno mismo, sin traicionarse.

Pero, ¿cómo es posible esta transformación? Atendiendo a lo anterior, mirándose en el espejo deformante, que es lo que realmente lleva a efecto Antonio Machado en su *Cancionero Apócrifo*, conviene acercarse a sus páginas con espíritu, no ya de lector ávido, sino de observador y tratar de ver en ellas todo aquello que pueda ser distorsión de lo establecido.

21. VIDELA, Gloria: *El Ultraismo*, Gredos, Madrid 1963; p. 103.
Los versos transcritos se encuentran en su poema *Arte poética*, p. 105.

Ya Sánchez Barbudo calificó esas páginas de *desconcertantes*[22], y un poco más adelante habla de la *oscuridad de los escritos filosóficos*, lo que no es nada nuevo, especialmente si se tienen en cuenta las dificultades de lectura de otros escritos de ese mismo carácter. Importa más la primera de las acepciones, ya que, en efecto, ante un inicial acercamiento aquel se presenta como algo extraño que no acaba de encajar en los cánones al uso. En primer lugar –y dejemos a un lado el problema de los apócrifos, sobre el que habrá que volver en su momento- tenemos ese carácter de comentario que Machado da al escrito; no se trata de unas páginas en directa relación con el autor al que se atribuyen, como puede ser la transcripción de un fragmento de la obra personal, sino de algo interpuesto o, lo que viene a ser lo mismo, de una glosa, paráfrasis o interpretación, a la obra de otro, tan cargada de subjetividad en su interpretación como forma de pensar tenga el comentarista, en este caso el propio Machado, que muy bien puede ser –la adjudicación no está totalmente clara- el apócrifo del mismo nombre, lo que vendría a suponer una tercera intervención; se sabe que existe por el texto mismo y que también trata de continuar al verdadero autor –Abel Martín, en buscada coincidencia de iniciales en nombre y apellido- al ampliar por cuenta propia –y este punto es demasiado importante para olvidarlo- las *Canciones a Guiomar* que Martín incluye en su poemario *Los Complementarios*, haciéndolo *a la manera de...*; o sea, a imitación de...

Puede, quizá, verse en este tratamiento, y más especialmente en el de la prosa, no una imitación, pero sí una influencia, diluida más en la forma que

22. ASB: «El pensamiento de AM en relación con su poesía», *Estudios sobre Unamuno y Machado,* Guadarrama, Madrid, 1959, p. 201.

en el fondo, de los diálogos platónicos, donde la figura de Sócrates accede siempre a través del interpuesto Platón-autor. Es posible, aunque no se presente del todo claro.

Todo esto supone un distanciamiento; ver, observar, los posibles planteamientos desde una posición distinta a la del autor, esto es, la personal y, por ello, intransferible. No es desde luego Abel Martín quien habla en estas páginas, aunque en alguna ocasión se transcriba directamente de sus textos filosóficos; se expone, eso sí, sus puntos de vista y se interpretan de acuerdo con la posición del comentarista, lo que a todas luces señala una orientación interesada en parte, tanto como en parte puede, también, ser objetiva. Pero no es esta, con todo, la característica principal de ese distanciamiento que puede achacársele al *Cancionero* como escrito de carácter filosófico, o pretendidamente tal; el principal motivo para su posible rechazo está en el enfoque general del mismo, distorsionador sin más, al posponer ese carácter de gravedad intrínseca que parece ser norma de todo escrito filosófico que se precie, al aparentemente menos denso y riguroso –bajo un determinado punto de vista que caso podría calificarse de profesional- de la poesía (y no entro aquí, por no ser de este lugar, aunque resulte apasionante, en las características particulares de cada uno de los lenguajes, el poético y el filosófico). En efecto, el propio comentarista se cierra de alguna manera, las puertas a ese campo al establecer que la base de su interpretación se apoya en *su obra poética, dejando para otros el análisis sistemático de sus tratados puramente doctrinales* (OC-I/670). Con esto, al distanciamiento sumamos limitación, sentando plaza no de analítico sino de poeta, por mucho que del estudio de sus poemas vengamos a la exposición de sus teorizaciones. Y así, el comentarista, aunque demuestre cumplidamente que está muy al

corriente de teorías y sistemas estrictamente filosóficos, prefiere caminar a través de rimas y versos, espigando lo que en ellos encierra el pensador al exponerlos descargados de la aridez que tales temas suelen comportar.

No hay por qué entrar, por el momento, en estas características, que tiempo habrá de analizarlas con detalle; baste por ahora saber que tales orientaciones, o enfoques, no ayudan precisamente a la clarificación del texto que nos ocupa y nos preocupa. Pero hay que convenir también que la suma de todo lo anterior confiere a esas páginas un tono especial que no casa, desde luego, con lo convencional del filósofo, y más, si añadimos a lo peculiar del mismo un planteamiento anárquico y del todo asistemático, que se mueve entre unas coordenadas que no son las establecidas. En suma, que el lector se enfrenta a un escrito que se pretende serio, trascendente y acopiado de gravedad, y que, aún conteniendo los valores mencionados, más parece la caricatura de un tratado cualquiera con esas características, una deformación -¿voluntaria? (y así se cumpliría uno de los requisitos del esperpento)- de lo que se pretende pasar por tesis filosófica, toda ella henchida de ironía y totalmente bienhumorada.

Naturalmente, tras esto no queda otra opción que tomárselo en serio, absolutamente en serio, ya que lo que trasciende el texto no es burla ni caricatura, sino la exposición de unos puntos de vista muy arraigados, tan respetables como otros cualquiera, y muy personales.

Entonces –y aquí nos encontramos con el ascua que origina ese diamante en bruto que es el *Cancionero*-, ¿qué es lo que el autor (sea el que sea; en este momento apenas importa) se propuso al darnos una versión casi humorística de algo que, sin embargo, resulta fundamentalmente importante? Porque tanto en su forma como en su fondo el texto del *Cancionero* contiene bastante

más de lo que a primera vista pueda parecer, y si ya Sánchez Barbudo, en aquel primer y lejano acercamiento al mismo, señaló su principal característica como oscura y desconcertante, ello no ha sido óbice para que posteriores estudios hayan intentado ahondar en él espigando de sus páginas toda una importante doctrina plenamente filosófica y en curiosos y acertados paralelismos con nombres tan significativos en ese campo como Scheler o Heidegger.

De ahí la intención de estas páginas de darle un sentido definitorio a las del *Cancionero* y el intento que se está desarrollando. Pero, ¿puede ya concedérsele el carácter que se pretende, adscribiéndolo al género *esperpento*? Y por otra parte, ¿es válido adjudicar un determinado carácter filosófico a ciertos y determinados escritos –caso del *Cancionero Apócrifo*- que por muy determinadas características podrían englobarse en el género creado por Valle-Inclán?

Resulta muy curioso que nadie, o casi nadie, haya detenido su atención crítica en esta cuestión. Ni Sánchez Barbudo, que tanto se ha detenido en su análisis, pasa de esa calificación que apenas compromete ni otros posteriores a él, quizá por haber encontrado ya el camino más fácil de transitar y por querer resaltar su carácter filosófico sobre cualquier otro aspecto, han reparado en ese tan sugeridor; tan solo Justina Ruiz de Conde le ha dedicado, si bien de pasada, algo de atención, sin pretender llevar adelante un análisis más detenido, quizá porque no era su tema[23], al escribir:

23. RUIZ DE CONDE, Justina: *AM y Guiomar*, Ínsula, Madrid, 1964, pp. 27-31.

El pensamiento de Machado en su prosa filosófica ha sido en realidad desdeñado por los llamados a ocuparse de él, los filósofos. Y es una pena [...] Los que se han lanzado a hacerlo han sido, sobre todo, los poetas y los críticos literarios. Y han llamado a la filosofía de Machado metafísica de ausencia [que no es mala definición; un acierto en toda regla], *f*ilosofía de poeta, filosofía existencial o existencialista, demostrando que Machado, también, se adelantó con su *Abel Martín* de 1926 al *Sein und Zeit* [1927] de Heidegger. Pero ¿están de acuerdo con esto los filósofos? Creo que el problema se podría plantear desde un nuevo punto de vista [atentos a este *nuevo* aplicado al análisis de la prosa del *Cancionero*]: si en pintura caben los dioses de Velazquez y los caprichos de Goya, y en literatura los sueños de Quevedo y los esperpentos de Valle-Inclán, ¿no cabría también una filosofía de estos estilos que podríamos llamar filosofía del esperpento, filosofía esperpéntica, o el esperpento en filosofía? Es posible que, estudiada así, nos entendiéramos mejor y sin salirnos de lo español. [...] Enfocada la forma de expresión de Machado como esperpento y su visión del mundo como esperpéntica, llegaríamos, me parece, a entender, sino todo este pensamiento, sí su verdadera originalidad: el esperpento tiene, en ciertos casos, una veta filosófica, y, en otros, poética; la filosofía, a veces, suena con voz esperpéntica[24].

24. «La crisis de AM hacia 1926», en obra citada en nota anterior.

Justina Ruiz de Conde da, en fechas tan tempranas para los estudios machadianos como 1964, en el clavo. Lamenta la actitud de los filósofos que *no han querido hasta ahora condescender a ocuparse a fondo del pensador Machado*, unificando en Julián Marías esa actitud generalizada, llevando a cabo un sucinto pero clarificador temario del pensamiento machadiano.

Lamentablemente todo queda en eso, pero sin que la insuficiencia del planteamiento –no era su tema, insisto- reste valor a la incursión, y si bien en lo que escribe prioriza la labor de ensayistas y poetas sobre la actitud de los filósofos, trata de buscar apoyo en algún nombre de mayor peso –en aquellos años- como aval de lo que dice; y así aporta, y aunque ella de forma errónea –a mi entender- lo interprete negativamente, lo que dice José María Valverde, en su trabajo: «Evolución del sentido espiritual de la obra de AM[25]», «[...] poeta que, a la hora de la metafísica, tiene una altura de pensador raras veces igualada en nuestro suelo»; para, más adelante y ya centrándose en el peculiar estilo del *Cancionero*, afirmar que

> [...] esto –el conocido análisis diferenciativo entre Manrique y Calderón- es lo que me impedía antes aceptar sin más el nombre de realismo para la nueva situación que Antonio Machado plantea revolucionariamente, frente a la vieja herencia del subjetivismo en descomposición, no se trata, como en un realismo en sentido filosófico extremado, de conceder valor absoluto a nuestros conceptos como representantes de las cosas, sino más humildemente, una

25. Publicado inicialmente en el número-homenaje de *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicado al poeta en 1949, y recogido con posterioridad en *Estudios sobre la palabra poética*, Biblioteca del Pensamiento actual, Rialp, Madrid, 1958, pp. 99-125.

> vez convencidos de la realidad del mundo y de la utilidad fidedigna de los ojos, entonces, hablar de la realidad, manejarla con palabras, conversar en torno a ella, o sea, narrarla, médula ésta del lenguaje. ¿Hay aquí un término medio entre objetivismo y subjetivismo? Más bien opinaría yo que se trata de un planteamiento distinto, que no es alcanzado por semejante disyuntiva; una postura más sencilla y originaria. [...] Es verdad que este planteo puede desorientar mucho, y conviene estar sobre aviso. Salvo algún vago precedente –y ya estamos en el fragmento que transcribe Justina Ruiz de Conde, dándole un más que ambiguo carácter negativo-, como el *Sartor Resartus* de Carlyle, es inaudito esto de poner en boca –o en pluma- de un personaje ficticio todo un vasto sistema metafísico para que, en definitiva, haya de ser tomado oblicuamente, poéticamente, como simbolización de algo que no admite expresión especulativa filosófica. (El poeta es el hombre más incapaz de filosofar en serio).

Posiblemente demasiadas citas y demasiado largas. Las creo, no obstante, necesarias y pienso que como aval a lo que aquí se está tratando de dilucidar, importan. Pero estamos alcanzando ya el final del planteamiento esperpéntico, compartiendo en plenitud el punto de vista –tan madrugador- de Justina Ruiz de Conde (Valverde, no obstante lo transcrito, no llega al extremo de la entusiasta valderramista, aunque ésta le corrija algunas de sus afirmaciones) y pienso, con ella, que es una lástima que hasta el momento nadie haya experimentado la necesidad de desarrollar como se merecen estos planteamientos. Podrían, y el momento se presta a ello, llevarse a efecto en estas páginas, pero tal tarea nos alejaría, como a la autora tenida en cuenta,

de la línea de trabajo, por lo que aún lamentándolo, conviene ya establecer el punto y seguido, manteniendo abierto el tema a la posible espera de que otros, yo mismo quizá en algún otro momento posterior, lo acometan en toda su complejidad y hondura, tratando de encontrar esa posible respuesta a los interrogantes que tan acertadamente expone la autora de *Antonio Machado y Guiomar*; ¿Filosofía de esperpento? ¿Filosofía esperpéntica? o ¿Esperpento en Filosofía?[26]

*26. Insisto en ello; no es el momento para ocuparse de este tema con la profundidad, atenci*ón y extensión que requiere, pero era conveniente, dado lo que aquí se trata, mencionarlo siquiera, aunque sea como orillándolo. Tiempo habrá –y es uno de los propósitos siguientes- de concederle la atención que merece buscando el punto filosófico que exige. Lamentablemente, la queja de Justina Ruiz de Conde todavía no ha perdido vigencia, pues si es cierto que ya existen bastantes estudios en torno a ese sentir filosófico del poeta, ninguno de ellos le ha concedido atención alguna a esta característica esperpéntica, siendo como es, a mi modo de verlo- importante para el mismo desarrollo del pensamiento machadiano. Ni Abellán, ni Cerezo Galán, ni Baker, por citar tan solo los más llamativos, pasando por Pérez Gago y Agustín Andreu, conceden atención alguna a esa característica esperpéntica, que es, en realidad, la raíz de toda su exposición filosófica. Prefieren andarse por las ramas y achacar, como hasta ahora se ha venido haciendo, esa postura a su timidez o a su propio carácter sencillo y ausente de pretensiones que no fuesen las estrictamente poéticas.

1.1.4. Pensares y decires. La solución de Aurora de Albornoz y la opinión de Fernando Savater

Partiendo de los planteamientos anteriores, pero eludiéndolos en sí mismos, quien más parece acercarse a una solución, con mayor o menor grado de exactitud, es Aurora de Albornoz, insigne machadista lamentablemente desaparecida, que en el interesante prólogo que antepone a las prosas filosóficas de Antonio Machado, en una no menos interesante antología preparada por ella, aporta el concepto que encabeza este apartado[27]. *Decires y Pensares filosóficos* no incide de forma abierta en la aceptación filosófica de tales escritos, pero aporta matices al intento. La antóloga se pregunta: *¿Por qué Decires y Pensares filosóficos? ¿Por qué no Filosofía?*; para, a renglón seguido, intentar encontrar una solución que sea conveniente a todos; de ahí los distingos que establece:

> Algunos críticos del pensamiento establecen diferencias entre el «meditador» y el «filósofo». El primero sería aquel que se plantea una serie de problemas; el segundo, el que, no conforme con esto, trata de buscar soluciones a los problemas planteados.
> Personalmente, interpretando, quizá a mi manera, la definición griega de «filosofía»- «amor a la sabiduría», creo que es «filósofo» todo «buscador», todo «amante del saber»; me importa poco que

27. ALBORNOZ, Aurora: *Antología de su prosa:* I-Cultura y Sociedad; II-Literatura y Arte; III-Decires y Pensares filosóficos; y IV-A la altura de las circunstancias, Cuadernos para el Diálogo, Edicusa, Madrid, 1970 (vol. I y II), 1971 (vol. III) y 1972 (vol. IV). Las citas que puedan hacerse de aquí en adelante, se corresponden con el prólogo del III.

> se encuentre o no ese saber buscado. Pero aún si aceptamos la diferencia anteriormente establecida entre meditadores y filósofos, me parece que Machado tendría un lugar entre estos.
>
> Cierto es que a través de la historia la filosofía se ha convertido en una disciplina académica; con frecuencia, en una técnica de análisis de lo dicho. Cierto es, igualmente, que esa «filosofía» ha quedado en manos de los especialistas, de los profesionales. Es obvio que Antonio Machado no fue un profesional; ¿podemos, por ello, negarle el título de filósofo? De hecho, no se limita a amar la sabiduría; a desear ardientemente conocer aquello que no conoce, a plantearse problemas y divagar en torno a ellos... No. Con frecuencia, nos ofrece soluciones que a veces son –al menos a mí me lo parecen- personalísimas y originales.
>
> Machado no es, desde luego, un filósofo de «sistema». Más, ¿no podríamos llamarlo filósofo de «decires»? De decires que encierran pensamientos –«pensares»- profundamente meditados. Decires y pensares que quiso fijar porque sabía muy bien que llevaban dentro; que eran más que mero pasatiempo, más que juego, aunque un tanto en forma de juego lo exprese. Creo que era consciente de la importancia de su decir filosófico[28].

Larga como es, la cita contiene en sí misma, sino soluciones definitivas, bastantes aclaraciones a los planteamientos expuestos (conviene, ya que estamos en ello, detenerse en la frase final, «aunque un tanto en forma de

28. Ob. cit.; pp. 7-8.

juego lo exprese», que nos acerca a la intención esperpéntica del escrito). En suma, se trata de una página importante que contiene el embrión de lo mucho que aquí se ha planteado y –como ella misma dice y define- sin intentar buscar esas soluciones que, si no son exigentes, sí son, al menos, tanteables, expuesto todo con una agudeza característica de quién la suscribe, aunque apenas haya tenido repercusión posterior, al igual que la más sugeridora de Justina Ruiz de Conde.

Pero no es suficiente; aunque las tendencias más actuales tiendan a establecer un puente entre las hasta ahora encontradas posiciones, todavía queda mucho camino por recorrer. Porque ese ir y venir entre poetas y filósofos, que ya intuyó en su momento el propio Antonio Machado, va adquiriendo su razón de ser y no solo en boca de poetas- filósofos, que tratarían de obtener la cualificación tanto tiempo soñada y esperada; sino también por parte de algunos de esos «*profesionales*» de la filosofía, que comprenden que no se puede permanecer en un coto cerrado a cualquier corriente de apertura.

El más reciente, con toda posibilidad, puede ser el caso de Fernando Savater, que en entrevista concedida con motivo de la publicación de su obra: *Las preguntas de la vida*[29], a la pregunta: «¿Ha sacrificado la creación de un "sistema Savater" a la manera de Kant o Hegel, -por hablar de autores que cita en *Las preguntas de la vida*-, por un sentido de la pedagogía?», responde lo siguiente:

> En un momento determinado del libro cito una frase de Cioran: «Un sistema filosófico es como una religión, pero más en bobo»

29. *ABC Cultural*: 27-III-99. Entrevista efectuada por Félix Rumeu.

(Risas). Yo siempre he pensado un poco en eso, que la idea de que todo encaje, de que me dan la clave y ya está... La frase de Cioran la incluí porque cuando estaba corrigiendo las galeradas vi una entrevista en televisión. Estaba hablando de un ilustre filósofo de este país uno de sus entusiastas, y dijo: «Es el único verdadero filósofo porque es el único que tiene un sistema». Esa obsesión de que el verdadero filósofo tiene un sistema indica que se tiene una mentalidad totalmente escolástica. Este es un país que ha estado presidido por el escolasticismo filosófico; es un país al que todavía le cuesta entrar en la modernidad filosófica. Hay mucha gente que todavía sigue pensando «a lo escolástico» y que por lo tanto dice: «hay que hacer como Santo Tomás. Un buen sistema para llevarse a la boca. (Risas). Soy de una actitud diferente. Primero, no tengo ninguna capacidad para competir con Kant o Hegel y, luego mas bien me considero un pensador, alguien que reflexiona siempre como un francotirador y de manera fragmentaria. (Más risas). –Para añadir algo más adelante, en la misma entrevista- Una de las cosas que yo reprocharía a muchos colegas es que solo leen libros de filosofía, con lo que no saben ni de filosofía. ¿Alguien se atrevería a decir que ha pensado mejor la naturaleza humana que Shakesperare, que no escribió, precisamente, obras de filosofía? Y no solo no se puede prescindir de la literatura, sino del cine, de la ciencia... El joven, que es a quién está dirigido este libro, tiene que saber que la filosofía está incardinada en un proceso cultural, no es algo autónomo, no tiene ningún saber propio al margen de la ciencia o de la literatura, está dentro de un movimiento cultural.

Otra cita extensa. Pero es importante el seguir el hilo de lo propuesto aún sobrecargando las citas con referencias ajenas que son válidas como apoyo a lo planteado. Y sin comentarios añadidos a las mismas, ya que hablan por sí solas, sin necesidad de escolio alguno. Pero hay más; y aún a fuer de pecar de prolijo, no me resisto a continuar transcribiendo algunas; en primer lugar, Unamuno, otro español cuestionado en estos aspectos, aunque –eso sí- con menor vehemencia que respecto a Antonio Machado; escribe el Rector de Salamanca:

> El poeta es el que nos da todo un mundo personalizado, el mundo entero hecho hombre, el verbo hecho mundo; el filósofo solo nos da algo de esto en cuanto tenga algo de poeta, pues fuera de ello no discurre él sino que discurren por él sus razones, o mejor, sus palabras. Un sistema filosófico, si se le quita lo que tiene de poema, no es más que un desarrollo puramente verbal; lo más de la metafísica no es sino metalógica, tomando lógica en el sentido que se deriva de «logos»: palabra[30].

Por otra parte, Cerezo Galán, a propósito de planteamientos similares en torno a Unamuno, trae a colación nada menos que a Dhiltey, espigando muy parecida exposición en su obra *Teoría de la concepción del mundo*:

> ... el espíritu filosófico se halla presente cuantas veces un pensador liberado de la forma sistemática de la filosofía somete a prueba

30. UNAMUNO, Miguel: «Plenitud de plenitudes y todo plenitud», *Ensayos-I*; pp. 579-580.

> lo que en los hombres se presenta disperso, oscuro, en calidad de instinto, autoridad o creencia[31].

Y basta; para dejar cubierto el objetivo pienso que son ejemplos más que suficientes. Todo ello señala hacia una posible apertura de actitudes; hacia una mayor flexibilidad respecto a quienes, cultivadores del decir filosófico por inclinación o simple pasatiempo, dan en el clavo igual que aquellos que siguiendo método y sistema, trazan las principales directrices de todo un entramado, ya complejo de por sí, que con el paso del tiempo crece en esa complejidad que en sí mismo aporta.

Es hora, pues, de cerrar este capítulo un tanto inicial y preparatorio de lo que sigue, retomando la suscitación original y tratando de proporcionarle una respuesta que, sino concluyente, se acerca lo más posible a la intención y el deseo que la ha promovido.

31. CEREZO GALÁN, P.: *Las máscaras de lo trágico (Filosofía y tragedia de Miguel d Unamuno)*, Ed. Trotta, Madrid, 1996, p. 382.

1.1.5. ¿Puede hablarse de un Antonio Machado filósofo?

> Procura juntar lo seco de la filosofía con lo entretenido de la invención, lo picante de la sátira con lo dulce de la épica, para dejar siempre el gusto picado, no, molido[32].

Antonio Machado lo hace; de eso no cabe la menor duda, pues tanto el *Cancionero* que aquí nos ocupa, como su *Juan de Mairena*, que sobrepasa el límite cronológico, pero que es fuente constante de consulta y represente, son obras en las que la combinación pedida por Gracián se da en dosis muy igualadas; y esto es lo que hace que tales escritos no respondan en ningún momento a lo estrictamente convencional; Machado *no es, no está* en ello. Curiosamente no lo está en ningún momento, aunque aparente lo contrario. Se trata de un acto de fe revolucionaria muy *sui géneris*, que se extiende tanto a la poesía –desde su mismo arranque, aunque no sea fácil de detectar- como a esa prosa extraña del *Cancionero*, tan ciertamente oscura que puede pasar desapercibida durante bastante tiempo. No tanto *Juan de Mairena*, que recibe la directa influencia de d´Ors y su *Glosari*, aunque en realidad también se trate de una nueva formulación de exponer el pensamiento propio. La huella le viene de lejos, en el sentido familiar:

> Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
> pero mi verso brota de manantial sereno;

32. ANDREU CELMA, José Mª: *Gracián, maestro del buen gusto*, Ínsula, nº 655-656, Madrid 2001, p. 3.

Y en el cultural, a través de la Institución y su inolvidable maestro Giner –*Cada día más radical, pero con la camisa más limpia*-; o aquello de que la revolución hay que hacerla en los espíritus y no en las barricadas.

Pero hay que insistir; y dentro, o inmersos, de ese revolucionarismo cultural que nada tiene que ver con la aparatosidad externa del pueblo en la calle -¡tan decimonónica por otra parte!-, y sí con el sentido de cauce profundo que, quizá arañando de forma concienzuda, acaba por marcar la huella perdurable, Antonio Machado es uno de esos conspícuos representantes que, apenas sin alharacas, marca camino en la certeza de que más o menos pronto se comenzará a caminar por él. Antes se apuntó que en carácter estaba muy lejos de Valle-Inclán, aunque acabe por aceptar y servirse del esperpento; tampoco –aunque sea una de sus admiraciones- pretende acercarse a la «forma» de Unamuno, *excitator Hispaniae* como él mismo lo denomina, prefiriendo la intimidad como manifestación de muy determinadas actitudes y pensamientos. Se ha de ver mejor en la Segunda Parte, con sus silencios como respuesta a determinadas pretensiones de Pilar de Valderrama, y en tantos aspectos, con Unamuno, con quien solo epistolarmente se permite muy determinados desahogos: «Yo no me atrevo a decir en público ciertas cosas, por miedo a que se me crea defensor de la barbarie nacional» (OC-II/1534).

Quizá haya sido todo eso; su timidez innata; su falta de pretensiones e incluso esa dejadez tan característica de su persona, lo que lo llevará por esos caminos situados aparentemente en su frontera espiritual, y al dejarnos esos trazos, él mismo estuviese, a conciencia, bloqueándose la posibilidad del reconocimiento. Porque solo en contadas ocasiones rompe con lo establecido –habría que preguntarse (y sería apasionante y sugeridora su respuesta) por

qué lo hace tan contadamente y nunca de forma decidida-, aunque siempre la llama se mantenga en alto a pesar de la envoltura que pretende ocultarla. Y hay ejemplos; y muchos, aunque uno de los más característicos sea este *Cancionero*, y no solo en su prosa, como podrá verse en su momento, sino en la misma poesía. Por eso se ha dicho que no es precisamente un poeta fácil a pesar de esa apariencia; y pienso en todos esos poemas de su primer –o segundo, mejor- libro: *Soledades. Galerias y otros poemas*, que responden a los numerales romanos XXVIII, XXX, LXIII, LXIV, LXXVIII, todos ellos de difícil lectura e interpretación.

Por fortuna esos terrenos acotados van reduciéndose cada vez más. Y no solo en la posible interpretación de tal o cual poema, que siempre acerca más a la realidad del poeta, clarificando toda posible oscuridad, sino también, y es el punto a donde se pretendía llegar, a esa posible aceptación de su calidad de –digámoslo con la acertada expresión acuñada por Aurora de Albornoz- *filósofo de pensares* –y de *decires*, añado yo-. De todo ello dan prueba fehaciente los pareceres anteriormente aducidos que, con un mayor o menor grado de vacilación, se inclinan por una posición más abierta y flexible, a las que es conveniente añadir el punto de vista de alguien tan, en cierto modo, allegada al propio Antonio Machado; me refiero a María Zambrano, cuyo pensamiento se caracteriza, en primer lugar,

> por su vitalismo y sensibilidad poética. Hizo de la poesía el instrumento específico para abordar el pensamiento filosófico; así superó un racionalismo tan deprimente como caduco. (...) Y, aunque todo esto pueda parecer un defecto frente a la tendencia cientifista de la filosofía actual, ello resulta, más bien, un enriquecimiento

> que no solo deja caminos abiertos, sino que es más apto para planteamientos originales y creativos[33].

Y resulta curioso que entre estos se encuentre uno de los exegetas del propio Julián Marías, el ya mencionado con anterioridad, Harold Raley, que manifiesta su disconformidad a través de lo que denomina, con una buena dosis de acierto, *la marginación de la vida intelectual*, y en la que distingue tres niveles, de los que el segundo es el que realmente importa al intento; no pretende significar que los otros se descuelguen del problema planteado; no. Raley los imbrica, como debe ser, suponiendo que forman parte de una misma proposición, y aún reconociendo que frente a esto la posición de Marías «es la más sólidamente instalada en la tradición clásica que él mismo ha ayudado a conformar», no por eso deja de concederle su apoyo, buscándole una salida honrosa, pues como dice el propio Marías

> [...] no se pierda de vista que de lo que se trata, sobre todo, es de la eliminación de las «preguntas» que el hombre, y desde cierto momento la filosofía, se han hecho por íntima necesidad[34].

La tendencia, pues, es hacia esa posición de flexibilidad mantenida desde el comienzo de la presente exposición. Antonio Machado sí es un filósofo –o, al menos, una parte de él, tanto como de su obra-; sin sistema, sin método –especialmente esto último; o tal vez su método sea esa falta del mismo-, pero con un calado especulativo de primera magnitud. Léanse,

33. SUANCES MARCOS, Manuel: *Historia de la filosofía española contemporánea*, p. 471.

34. RALEY, H.: Ob. cit., pp. 123-125. La cita de Marías, en su obra: *Razón de la Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid 1993; pag. 76.

sino, los trabajos últimos de Abellán y Cerezo Galán, como magna exposición de lo dicho; así como la positiva consideración de otros nombres[35].

Existe, por otro lado, todo un grupo de nuevos –y jóvenes- filósofos que replantean el viejo dilema en forma abiertamente favorable a nuestra proposición. Así, los firmantes del interesante libro *Antonio Machado y la filosofía*, donde cada uno, tras afirmar la innegable vocación filosófica del poeta, dilucida –sin salirse del área impuesta- algunos de los problemas que Machado expone en su obra, al tiempo que se apoyan en señeros antecedentes en los que señalan, una y otra vez, clarísimos paralelismos, que no influencias[36].

35. Una opinión muy parecida a la sustentada aquí se puede leer en la obra de José Luis L. Aranguren, *La Filosofía de Eugenio d'Ors* (capítulo II: *Dialéctica*, Primera Parte), en OC-I, Trotta, Madrid, 1994, pp. 44-46. Habría que tener en cuenta la frase «¿Cómo logra d'Ors esa *vivacidad filosófica*? Mediante dos procedimientos sui géneris: el diálogo y la ironía». Abundan notas en el texto incidentes en la misma idea. Por ejemplo, en la página 37 escribe: «La filosofía no puede permanecer reducida en la torre de marfil, en el gabinete, en la soledad, sino que ha de descender al ágora, a la calle, a la vida». Todo esto será desarrollado a lo largo de toda una Segunda Parte, más centrada ya en la estricta concepción de la filosofía d'orsiana. Cconviene tener en cuenta, especialmente por lo que aquí concierne, el largo párrafo de la página 102, que no transcribimos por su extensión, así como el resto del capítulo I de esa Segunda Parte.

36. VVAA.: *Antonio Machado y la filosofía*, col. Ensayo y Pensamiento, Orígenes, Madrid, 1989. De entre ellos destacan los estudios de José Luis de la Iglesia: «Del sentido de lo apócrifo y la memoria creadora en AM»; Ana Lucas: «AM: La eternidad evanescente del tiempo recordado (Estética y temporalidad)»; José Manuel Martínez Hernandez: «De Soria a Machado pasando por un muchacho»; Francisco José Martínez Martínez: «AM ante la modernidad»; Luis Martínez de Velasco: «De la lírica intemporal a la acción comunicativa. Sobre la fértil inactualidad filosófica de AM».

Pero no hay por qué entrar en conflicto. Y hasta el momento en el que esa pequeña brecha se haya abierto del todo, preferible es quedarse con la terminología de Aurora de Albornoz –que quizá pueda ser considerada, también, como un merecido homenaje a su intachable labor divulgadora sobre el poeta-, esos *decires* y *pensares* en los que el poeta-filósofo ha ido vertiendo, depositando, todo su saber y su pensar, lo que de alguna manera lo sitúa paralelamente con su admirado Heidegger, si se tiene en cuenta la opinión de su discípulo-glosador Hans Georg Gadamer, en su obra *Los caminos de Heidegger* (Herder, Barcelona, 2002), donde en su página 166, transcribe:

> Pero al lado de tantos otros que se sentían empujados por el mismo deseo y que, como hombres modernos, no podían abandonar el suelo de la ciencia, ¿por qué, en realidad, no era un teólogo cristiano, sino que llegó a ser un pensador? Porque era un pensador. Porque era el pensamiento lo que trabajaba dentro de él. Porque la pasión de pensar le hacía estremecerse, tanto por la fuerza con la que le dominaba como por la osadía de las preguntas que le obligaba a plantear.

Y muy posiblemente, el propio Antonio Machado se hubiese sentido halagado por el concepto que el filósofo de Friburgo mantenía en aquellos años sobre el valor, alcance y propósito de la Filosofía, coincidente, si no en todo, sí en gran parte, con el propio pensamiento del poeta. Dice Heidegger en el semestre invernal de 1931-1932:

> La palabra griega «filósofos» está compuesta de «sofós» y de «filos». Un «sofós» es quien entiende de algo, de quien tiene conocimientos de un asunto, a saber: siempre. Quien sabe fundamentalmente

de qué se trata, y realiza una decisión y una legislación últimas. «Filós» es el amigo; un «filosofos» es un hombre cuya existencia está determinada por la «filosofía», que no ejerce la filosofía como asunto de la formación general, sino para quien la filosofía es un carácter fundamental del ser del hombre; quien anticipado a su época, crea este ser, lo hace surgir, lo impulsa adelante. Es decir, filósofo es aquel que lleva en sí el apremio, la necesidad interior para entender de eso que y del modo como lo ente es en general y en su conjunto. «Filosofía» y «filosofein» no significa ciencia (investigación de las cosas en un ámbito delimitado y fundamental, sino que significa: reservarse preguntando para el preguntar por el ser y la esencia de las cosas, entender qué es lo que importa en general en lo ente, qué es lo que importa por antonomasia en el ser. Dicho brevemente: el filósofo es el amigo del ser, para añadir a continuación algo que aclara definitivamente su idea del filósofo: Por eso, el yerro más grande y una señal de la malcomprensión más elemental de la filosofía es cuando se trata de orientar lo propio de la filosofía determinándola con arreglo a alguna ciencia, ya sea la matemática o la biología. Del filosofar pueden surgir ciencias, pero no tiene por qué ser así. Las ciencias pueden servir a la filosofía, pero la filosofía no requiere necesariamente este servicio. Las ciencias obtienen por vez primera de la filosofía su fundamente, su dignidad y su derecho, Esto suena hoy extraño, pues hoy se juzgan las ciencias solo según el provecho técnico y el éxito de sus descubrimientos. Ellas mismas son solo una forma de técnica, un medio de formación profesional. Por eso se las fomenta y se las

> mantiene, y por eso, qué haya de ser la ciencia, hoy ya no lo decide la Universidad, sino la organización de filólogos y otras organizaciones correspondientes. Todo esto es ya el final y está listo para desaparecer[37].

Todo un proceso de larga meditación en torno a temas tan importantes como el tiempo y la otredad del ser, medida a través del sentimiento de ausencia y que, por lo mismo, no puede hacer otra cosa que desembocar en una concepción existencialista que lo lleve a la creación, no ya de esos apócrifos que tratan de darle consistencia a sus *pensares*, sino a toda una temática doctrinal. Y tras todo ello, de manera ciertamente inevitable, Guiomar, como a su debido tiempo se verá.

¿Queda algo por añadir a todo lo anterior, si algo similar ocurre todavía con Ortega y Unamuno en determinados círculos? Véase, sino, lo que en fechas relativamente recientes escribe Rockwell Gray en su estudio sobre Ortega y Gasset, *El imperativo de loa modernidad*:

> Pero la calidad y fuerza de su estilo son igualmente importantes. En casi todo lo que escribe se puede percibir una voz propia e inconfundible. Creyendo que «la claridad es la cortesía del filósofo», Ortega nunca abandonó el lenguaje coloquial. Algunos critican que sus libros sean a menudo recopilaciones de conferencias o artículos sin revisar, pero su tono vital y su aproximación distendida a las grandes ideas, son virtudes notables de su producción. Quizá por

37. HEIDEGGER, Martín: *De la esencia de la verdad*, Herder, Barcelona, 2007, p. 87. Las palabras entrecomilladas son las anotadas por el autor en griego.

que estas cualidades son atípicas en la mayor parte de la prosa filosófica, Ortega ni siquiera es mencionado en muchos estudios sobre el pensamiento moderno. Tanto él como Unamuno, los dos grandes pensadores españoles contemporáneos, con frecuencia son olvidados por los historiadores de la Filosofía del Siglo XX[38].

38. GRAY, Rockwell: *José Ortega y Gasset: El imperativo de la modernidad (Una biografía humana e intelectual)*, Espasa Calpe, Madrid, 1994.

2. La *angustia* por la ausencia y el tirón de la «otredad»

Más busca en tu espejo al otro,
Al otro que va contigo.
CLXI-iv

Toda vez que se ha hecho posible el campo definitorio, acercándose, siquiera sea todavía con algunas precauciones, a una aproximada definición del quehacer machadiano en el *Cancionero*, hay que adentrarse, sin más preámbulos, en este terreno que, dejando de ser movedizo, es, sin embargo, más aventurado –quizá por poco transitado aún- que el clásico y binado de la poética.

Pero da la casualidad que es este otro Machado el que importa en el aquí y ahora de nuestro intento; y ya puestos medianamente de acuerdo sobre el valor de ese pensar machadiano, al que todavía, y de alguna manera, se le cuestiona su calidad –y su cualidad- dentro del mundo de la filosofía, conviene dilucidar, alejándose del origen anecdótico y ahondando en sus consecuencias, aquello que Machado se ha planteado respecto al amor y su significado. Porque volvemos a lo mismo; en Antonio Machado lo que realmente importa –tanto en estos *decires* como en su poesía- es el sentido primero y último esto es, total- de ese sentimiento que denomina *AMOR*, involucrándose en él desde su momento más externo y huidizo hasta la rebusca dolorosa de las raíces que lo promueven.

Y en esta exploración Antonio Machado no duda en aventurarse por senderos nunca hollados, al menos no por los poetas, alcanzando con esto doble mérito, ya que producto de tal espíritu indagador es no ya la prosa que nos ocupa, sino lo más esencial de su quehacer poético.

No es difícil captar esa evolución, aún dentro de unos márgenes difusos y, naturalmente, muy sutiles, a lo largo de toda su poesía. ¿Qué tienen que ver entre sí, pongo por caso, aquel poema lejano titulado *La Fuente*, aparecido en la revista *Electra* el 30 de Marzo de 1901 –y que es la primera de sus poesías publicadas y conocidas; aceptadas, se escribiría mejor, ya que suyas son también las de aquellos primeros apócrifos, embrionarios todavía, de *La Caricatura*, a los que presta una poesía festiva e inusitada en el poeta posterior, aunque acorde con la prosa que la arropa-? ¿Qué tiene que ver, repito, en forma y sentido con las últimas muestras como el cancionero guiomariano y esos *Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela*, tan inquietantes y absolutamente insólitos en él? Centrémonos ahora en las páginas del *Cancionero*[39].

39. El CA, ha figurado como apéndice en todas las ediciones, que son muchas, de sus PC, tanto en las independientes como en las más amplias de OC. Imposible, o al menos dificultoso, establecer un recuento bibliográfico del mismo como entidad propia, pero sí es conveniente señalar la existencia de una única ocasión en la que se edita aparte; lo fue en aquella benemérita colección Contemporánea de la editorial argentina Losada (Buenos Aires, 1943, con una segunda edición en 1953, formando parte de unas OC en cinco tomos en edición de bolsillo; los cuatro primeros (I y II: JM; III: PC, sin el Apéndice; IV: CA y otras prosas, en 1943, y el último de ellos, V, en 1957, recopilación de diversos escritos –inéditos algunos hasta aquel momento- bajo la dirección de Guillermo de Torre y bajo el título de LC; tanto unos como otros tuvieron diversas ediciones, salvo el último, que precedió en poco tiempo a la más meritoria edición de OPP, en la misma editorial, preparada por el propio Guillermo de Torre con Aurora de Albornoz, en 1964. Ocioso resultaría contraponer el esfuerzo editorial de Losada, dadas las limitaciones de la época, si no fuera imprescindible matizarla frente a otras pretendidas OC –conjuntas de ambos hermanos- en España y cuya prioridad y valía han sido defendidas de forma un tanto desmedida por su editor así como por Julián Marías.De todas formas se hace preciso señalar que la única bibliografía correcta en torno a las ediciones citadas es la incluida en OPP y preparada por Aurora de Albornoz, ya que tanto la de Macrí como la compuesta por la BN con motivo del Centenario contienen errores de bulto al incluir como propias de CA algunas ediciones –las de Losada concretamente- de JM en la ficha.

Pero gran parte de tal trabajo se ha limitado hasta ahora a dejar establecidos los precedentes, los asumibles paralelismos entre el propio Machado y aquellos otros nombres –más egregios en el campo filosófico- que han ido planteándose idénticas inquietudes. No hay, pues, que asustarse por apoyarse en nombres como Spinoza, Leibniz, Scheler o Heidegger, uniéndolos al de Machado. Por sí sola, tal proximidad debería ser más que suficiente para que se borrasen todas las dudas que persisten en torno a los *decires* y *pensares* que tan buena vecindad mantienen. Por lo que aquí respecta pienso que hay que aceptarla, no tan solo gustosamente, sino con verdadero entusiasmo, y aunque aquella no debe dejarse arrastrar por una inconsistencia admirativa, tratando de establecer las justas y correspondientes discrepancias que puedan presentarse, también resulta más que suficiente para alejar toda posible ambigüedad en las interpretaciones. Hoy resulta convincente la cercanía del pensamiento machadiano al ¡tan personal! de los filósofos mencionados y más que motivo de comentario criticista, debería serlo de confirmación de un común pensar, de un filósofo en activo y con un enorme peso específico en ese quehacer y un poeta que piensa, al igual que lo pensaba Heidegger, que existen fronteras comunes entre ambas tareas y que no existe tanta distancia de pensamiento entre las personas.

Todo ello, naturalmente, por parte del poeta, con su ironía, aún para exponer las más graves conclusiones; adelantándose, como en tantas otras ocasiones, a los tiempos, Antonio Machado lo expone al comienzo de sus glosas filosóficas, posiblemente con la intención de que nadie se llame a engaño a partir de tal momento: «digamos algo de su filosofía, tal como aparece, más o menos explícita, en su obra poética, dejando para otros el análisis de sus tratados puramente doctrinales» (OC-I/670).

Toda una declaración de principios. Como debe ser antes de iniciarse en caminos que siempre resultan extremadamente novedosos para los convencionalismos vigentes. Pero declaración de principios traspasada de ese típico humorismo machadiano, como insistiendo en que se trata de otra cosa. ¿Humor? ¿Timidez en la exposición al tratar de restarle trascendencia a lo que escribe? Pueden ser ambas cosas; y otras más. Pero lo anterior, aunque sin que realmente nos demos plena cuenta de ello, acaba de abrir otra puerta, quizá más infranqueable –aparentemente también- que la anterior centrada en el esperpento y su posibilidad filosófica. Me refiero a un determinado humorismo filosófico, sorteando la característica densidad de esos mismos escritos o su aparente oscuridad tópica. Y centrándolo en el propio Machado, encuentro unas páginas importantes sobre el problema en libro apenas tenido en cuenta por comentaristas y exegetas, excepción hecha de Pablo de A. Cobos que es quien lo ha señalado, y que bajo el título *O segredo do humor* escribió Celestino Fernández de la Vega[40].

Aquí, sin dejar de tener en cuenta la ironía, nos referiremos a él como lo que en realidad es: un escrito filosófico de calidad.

40. FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino: *O segredo do humor*, Galaxia, Vigo, 1993. Este tema está prácticamente inédito en los estudios machadianos; el autor se ocupa de dicho aspecto en las páginas 97 a 99, centrándolo precisamente en el CA. Conviene tener en cuenta también el apartado que sigue a dichas páginas, tan clarificador, bajo el título *Humor y filosofía.* COBOS, Pablo de A.: *Humorismo de AM en sus apócrifos*, Ancos Editor, Madrid, 1970, pp. 12-19. En algunos otros libros reincide en este aspecto, pero es en el que acabamos de citar en el que lo hace de forma más explícita.

Pero es conveniente centrarse y tras lo anterior, advertir de nuevo que no es toda la filosofía machadiana la que aquí se pretende estudiar, sino tan solo una parte muy concreta de la misma y que importa a la finalidad del trabajo aunque se incida en ocasiones en otros aspectos que, por marginales al intento, han de quedar tan solo esbozados o sugeridos.

2.1. La amada ausente

De forma inevitable hay que partir de la anécdota para tratar de elevarla, como quería d´Ors, a categoría. Y es que en esto de la ausencia juega papel muy importante el hecho del amor personal trascendido de esa inquietud que supone siempre la no realizada cita que se espera, la no llegada carta que se desea, o la no amada que se esfuma carente de asidero fuerte para retenerla. Es fenómeno, hecho o suceso que todos, quien más, quien menos, hemos sufrido en algún momento de la vida, después... Pero ese ya es otro cantar.

Importa aquí ese momento concreto, inaprensible la mayor parte de las veces, en el que las esperanzas y las ilusiones son sustituidas por una sensación casi física de vacío en el alma, de desnudez y desamparo que semeja –y mucho- dolor físico. Y no tiene que ver que algo más tarde –horas, días, tal vez semanas- todo desaparezca y todo vuelva a sentirse en plenitud, quizá por renovación-sustitución o por continuidad de la aparente quiebra. El hecho ha quedado ahí, y puede ser olvidado o retenido para su posterior análisis. En el caso primero no trasciende la anécdota, la fecha que se desea olvidar o recordar, con determinada nostalgia más tarde; en el segundo, se transforma en ese primer escalón que conduce a la categoría.

Machado lo dice de todas las maneras posibles, en poesía y en prosa, dejando real constancia de su realidad temporal tanto como de su temporalidad ilusoria. «La amada –explica Abel Martín- no acude a la cita; es en la cita ausencia. No se interprete esto –añade- en un sentido literal» (OC-I/678). Este añadido es importante (y debe tenerse en cuenta que no es de Machado, sino del propio Martín, que algo más adelante tratará de explicarlo por

boca de su comentarista) y lo es en el sentido de que algo antes[41] Machado (denominemos así al glosador, ya que posiblemente sea el real o apócrifo del mismo nombre) parece darle la vuelta a lo transcrito, al escribir que «la amada –dice Abel Martín- acompaña antes de que aparezca o se oponga como objeto de amor; es, en cierto modo, una con el amante, no al término, como en los místicos, del proceso erótico, sino en su principio» (OC-I/675), lo que, a punto fijo, no se aprecia si es contradictorio o complementario de lo anterior.

La amada es ausencia –esto está totalmente claro- pero no solo cuando no llega a la cita –y conviene no olvidar aquello de *te escribo* [...] *a la hora de una cita imaginaria,* del tercero de los poemas a Guiomar- sino antes incluso de que la percibamos como tal amada. Quizá una inquietud premonitoria de lo que pueda llegar a suceder. Pero, ¿cómo es perceptible ese sentimiento de ausencia respecto a una amada que no existe todavía?

41. Convendría, antes de continuar, dejar clara esta aparente anomalía. El comentarista (el propio AM o el apócrifo del mismo nombre; algo que se tratará de dilucidar algo más adelante) está comentando este fenómeno de la ausencia a través de lo que expresan los sonetos de Abel Martín, lo que no quiere decir en ningún momento que los fragmentos filosóficos, aislados de un cuerpo doctrinal desconocido por el lector, tengan forzosamente que guardar la relación cronológica que en este contexto se propone. Quedan siempre en el aire, dado que dichos fragmentos no se referencian con el título de donde provienen, de tal forma que el lector se enfrenta a una aparente indefensión de carácter puramente evolutivo, ya que el comentarista, como cualquier otro en idéntica circunstancia, sitúa los fragmentos a su conveniencia. Esto, que no supone manipulación alguna, más es indicativo del grado de conocimiento que el comentarista posee de la obra, tanto poética como doctrinal, de Abel Martín, lo que permite la utilización indiscriminada de la misma.

Sospecho que aquí, en esta pregunta sin contestación, aunque sí con explicación, se esconde la perla del planteamiento. ¿No existe ese carácter premonitorio que, sin que en el momento se percate uno de ello, parece anunciar aquello que todavía no ha llegado? Hay un poema, el LXXX, *Campo*, cuyos versos finales, a mi modo de ver, encierran todo ese carácter intuitivo que siempre acompañó al poeta:

> ¿Lloras?... Entre los álamos de oro,
> lejos, la sombra del amor te aguarda.

Todo esto se amplia en su lugar correspondiente[42], pero creo importante el traerlo aquí como apoyo –ahora- al carácter premonitorio de esas afirmaciones de Abel Martín. En efecto, a veces se siente esa inquietud sin que se sepa realmente a qué es debida. Prosigue el comentarista-glosador:

> El poeta no alude a ninguna anécdota amorosa de pasión no correspondida o desdeñada. El amor mismo es aquí un sentimiento de ausencia. La amada no acompaña; es aquello que no se tiene y vanamente se espera. El poeta, al evocar su total historia emotiva, descubre la hora de la primera angustia erótica. Es un sentimiento de soledad, o mejor, de pérdida de una compañía, de ausencia inesperada en la cita que confiadamente se dio, lo que Abel Martín pretende expresar en este soneto de apariencia romántica –se refiere al soneto *Guerra de amor*, que glosa el comentarista en las líneas

42. Profundizo en el tema, aquí tan solo apuntado, en mi trabajo biográfico: *Leonor. Memoria de la niña-esposa*, capítulo primero de su Segunda Parte, pendiente de edición.

> que se transcriben-. A partir de este momento el amor comienza a ser consciente de sí mismo. Va a surgir el objeto erótico –la amada para el amante, o viceversa- que se opone al amante... (OC-I/678).

De este sentimiento de ausencia se derivan muchas –tal vez demasiadas- cosas. En primer lugar, una inquietud; algo que, como dice el propio Martín, no tiene nada que ver con la anécdota en sí; es lo que llamaríamos, de forma un tanto trivial, *nacimiento del amor*. Dándole el carácter que pretendemos, lo dice muy claramente María Zambrano, otro de esos personajes dilectos del poeta, siquiera fuese a través de la figura de su padre, el inefable don Blas: «Avidez de lo otro podría ser igualmente la definición del amor»[43],y con un mayor ahondamiento expositivo, cuando escribe:

> Abel Martín, en quien el eros se deposita más que en ningún otro de sus heterónimos, es un gran erótico, más se nos dice que no platónicamente, a causa de la belleza, sino en modo metafísico, porque el ser es heterogéneo. Por nuestra parte añadimos –continúa María Zambrano, y es muy importante la puntualización- *que este eros no entra dentro de las honduras de la carne,* lo que de forma muy directa conduce al otro planteamiento del epígrafe; me refiero el denominado *tirón de la otredad*, que no es más que el resultado de esa ansia, o necesidad, de llenar la ausencia que se acaba de

43. ZAMBRANO, María; (ed. Antonio Marí): *Dictados y sentencias*, EDURSA, Barcelona 1999, p. 58. Se corresponde con el dictado, o la sentencia núm. 302, espigada de la obra: *María Zambrano,* Orígenes, México, D. F., 1987; tal como se referencia en la Tabla correspondiente, pp. 129-136 de la obra primeramente citada.

> detectar. ¿Por qué? ¿Dónde está la raíz de esa necesidad que es ella misma para que nos incomode de tal manera?[44]

Preguntas..., preguntas..., preguntas siempre. Y de forma irremediable, muy pocas respuestas.

Porque aquí sí entramos en una de esas dificultades inherentes al *Cancionero*... La acumulación y, en cierto modo también, el desorden, por lo que se precisa, en primera instancia y como paso previo, el poner un poco de método en el rompecabezas. Y si damos por supuesto y aceptado lo que tan concisamente ha dejado expuesto María Zambrano, cabe volver hacia atrás preguntándose por el camino que para llegar al convencimiento de esa necesidad, sigue o va a seguir Antonio Machado.

Se parte de una situación aparentemente superficial; existe una cita y la persona esperada –amada o amado- no llega; pero antes de esa confirmación, esa persona que espera ya manifiesta una inquietud, inquietud primaria que se produce antes –incluso-de personarse en el lugar del encuentro. Esto está dicho y no importa repetirlo. Sí, naturalmente; esto no es más que anécdota, superficie biográfica que resulta importante para el detalle, pero nada más. Pero no puede uno quedarse en la generalidad; ciñéndonos, como es el

44. ZAMBRANO, María: *Un pensador (apuntes)*, número homenaje de *Cuadernos para el dialogo*, Noviembre 1975, Extra XLIX, pp. 62-68.

___: *Cartas de La Piece (Correspondencia con Agustín Andreu)*, Pre-Textos, Valencia, 2002, pp. 260-274; a través de esta correspondencia de María Zambrano, y en la que antecede al trabajo, puede asistirse a la génesis del mismo, algo de sumo interés para quien desee conocer la influencia del poeta en el pensamiento de Zambrano. Habría que tener en cuenta la cita anterior, que nos muestra el carácter metafísico y no real de la tendencia erótica tanto del recuerdo machadiano como de la tendencia hacia él que manifiesta Martín.

caso, a Antonio Machado, la inicial ausencia a causa de un viaje (a lo largo del verano de 1908, y que se impuso como prueba de sus sentimientos hacia Leonor, como detallo en la biografía mencionada en la nota 43) se transforma en definitiva de una forma que resulta irremediable. Leonor muere y con ella su presencia. Esto que –insisto- pudo haberse quedado en simple anécdota, no resta valor, en ningún caso, a la inquietud que con el tiempo fue creciendo internamente hasta desembocar en toda una desesperanza –angustia sería probablemente una palabra más acertada- motivada por un deseo y una espectativa de recuperación en... ¿en dónde?; ¿quizá en ese *mas allá* vigente en aquel momento? Algo que expuesto así, exige, por supuesto, una explicación más detallada. Naturalmente, hay que atenerse a todo aquello que condiciona nuestra cultura occidental para llegar a ese deseo de recuperación aludido. Ésta resulta factible dentro de un contexto cristiano –que, al fin y al cabo, guste o no por particular creencia, es lo que nos conforma hasta el momento- al aceptar las líneas maestras de su doctrina. Entre las que se encuentra la denominada *resurrección de los muertos* en un tiempo y en un lugar indeterminados al que solo la fe concede crédito; en esa resurrección todos volverán a encontrarse, si bien no en la forma temporal y humana que se da por conocida, sino a otro nivel que, incluso, puede contradecir la esperanza imaginada desde el mundo real. Tendría, naturalmente, características distintas, en un estadio superior concebido como comunión de los espíritus con el Todo que es Dios. Esto, pensando en cristiano o, más todavía, en católico. Pero, ¿es suficiente? Sí para una persona de fe, para un católico convencido y practicante por convicción; no para aquellos que no lo son. Lo que ocurre, lo que hasta ahora ha ocurrido, es que tal forma de pensar ha sido unívoca, y más especialmente en España, donde el peso de la Iglesia a

lo largo de los siglos ha sido enorme, lo que ceñía el horizonte impidiendo cualquier luz de distinto signo. De forma muy clara lo expresa Aranguren en su obra *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, donde dice:

> El hecho de vivir en un mundo espiritual religioso o irreligioso, católico o protestante, es mucho más decisivo, para la conformación antropológica del individuo, que sus especiales características psiquicas[45].

Y Antonio Machado no era creyente, al menos en el sentido ortodoxo del término, por mucho que le haya pesado a Pilar de Valderrama, lo que lo incluía entre una minoría cultural enfrentada a lo establecido, por costumbre y tiempo. De tal modo no estaba en la ortodoxia que, dentro de sus límites y siempre en la más correcta de las oposiciones, luchó con fuerza contra ese *lazo de hierro de la Iglesia católica que nos asfixia* (OC-II/1536), ya que *hablar de una España católica es decir algo bastante huero* (OC-II/ibd.). Le venía de siempre la postura antidoctrinal; abuelo y padre –también madre y hermanos, con la excepción posiblemente única y un tanto a contracorriente, de Manuel- fueron activos militantes en esa línea; liberales respetuosos con pareceres distintos a los propios, adscritos a ese intento de recuperación cultural y cívica que fue la Institución Libre de Enseñanza, que tanta inquina despertó por parte de quienes detentaban la primacía educativa en la España de entonces, al estar considerada como un auténtico peligro erosionante de tal primacía.

45. ARANGUREN, José Luis: "Catolicismo y protestantismo como formas de existencia", en OC-I, Trotta, Madrid, 1994, p. 227.

Pero esto no es lo que importa ahora, aún reconociéndole la que tiene, sino el sentido que Machado concede a esa *ausencia* y a su necesaria superación, carente como está, de la trascendencia que le proporciona la catolicidad.

De cualquier forma que sea, la inmersión natural que suponen esos casi dos mil años de cristiandad lo impregnan todo y, naturalmente, Antonio Machado no es ajeno a la misma. Y aún no aceptando los dogmatismos, quedan en él restos, jirones, de una perplejidad que da cauce a su pensamiento. De 1913, en *La Lectura*, es el siguiente cantar:

Cuanto la tierra se trague
lo que se traga la tierra,
habrá mi recuerdo alzado
el ancla de la ribera.

Y este otro

Recuerdos de mis amores
quizá no debéis temblar;
cuando la tierra me trague
la tierra os libertará.[46]

Y algo posterior, de 1917, incluido en la primera edición de sus PC, este, posiblemente más elaborado:

Dice la esperanza: un día
la verás, si bien esperas.

46. Los subrayados son míos.

dice la desesperanza:
solo tu amargura es ella.
Late corazón... No todo
se lo ha tragado la tierra.
CXX/OC-I/546

Claramente se aprecia el avance, al menos en la forma, ya que el fondo de unos y otros cantares es el mismo. Antonio Machado no se resigna a la pérdida de Leonor y en esa no resignación radica el germen de todo su posterior pensamiento. Pero, ¿cómo es posible el rescate de la amada, o el reencuentro con ella en ese futuro más o menos lejano y fuera de la realidad física presente, si no hay esperanza? Pero tampoco, y lo ha dejado claramente expuesto, desesperanza. Algo queda, algo hay que... ¿Dónde?, ¿cuándo?, ¿cómo?

El camino de la Filosofía es áspero, duro; no siempre gratificante, pero Machado el solitario busca consuelo en él; quizá intentando asir lo inasible, aquello que se le niega sin fe que lo admita; posiblemente buscando un consuelo a la manera de Boecio, que en medio de sus penas encontró en ella la paz.

Sin embargo, Antonio Machado no es ningún espíritu del medioevo, sino que se mueve en un mundo de especulaciones donde la Religión –enormemente ayudada por la Iglesia- empieza a acusar fisuras en su monolítica concepción medieval; y al no ser hombre de dogmas, creyente convencido y prácticante puntual, ha de orientar su búsqueda hacia esa posible unión –nueva, anhelada siempre desde el momento de la pérdida- con *quién orientó mis pasos en la tierra*, ya que... *en este nuevo ejido/ sin rubia mies, la soledad de me*

aterra[47], por un camino novedoso que apenas ha sido transitado. Por él y por los poetas que empiezan a desperezar sus sentimientos y a establecer posibles paralelismos y concomitancias –Unamuno será uno de los ejemplos más claros- con ese otro aspecto del saber que es la Filosofía.

Se trata –en el caso concreto de Antonio Machado, aunque sea viable el rastreo en otros nombres- sin duda de un nuevo cuidado, de una angustia desconocida, o al menos no tenida en cuenta hasta entonces, que lo impele a buscar, desesperado –esa es la palabra-, la solución posible; desesperanza que, sin él proponérselo, va a marcar toda su vida futura; en ocasiones con intensidad aguda, en otras con menor fuerza, pero siempre gravitante sobre él y ese espacio envolvente y negro que amenaza con no desaparecer.

Y no deja de ser sorprendente, en ese intento de buceo por esos caminos más especialmente transitados por Heidegger, la conexión que ambos pensadores mantienen en sus respectivos planteamientos[48], al explicitar de

47. *A Xavier Valcarce*-CXLI.

48. Es tema todavía muy cuestionable. Lo sé, y el uso del término *conexión* quizá mantenga ese carácter de ambigüedad que pretendo, por el momento, darle. Pero también pretendo, sin hacer excesivo hincapié en ello –no es precisamente un campo en el que me mueva con comodidad- clarificar posibles conexiones entre ambos. Y creo que al lado de lo que AM expresa en su CA, y sin entrar en otros cuestionamientos, es importante situar una lectura paralela de *Sein und Zeit*. No es difícil si uno supera las dificultades de estilo y exposición tanto en uno como en otro, llegar a la comprensión de ambas lecturas y a su indudable similitud. Al disponer ahora de una nueva traducción de la obra de Heidegger (Trotta, Madrid, 2003) debida a Jorge Eduardo Ribera, y ser esta más fluida, dentro de lo que la terminología heideggeriana permite, que la clásica y podríamos decir, canónica, de José Gaos, se facilita esa lectura paralela que preconizo, ya que tanto las dificultades estilísticas como conceptuales se salvan con una mayor comodidad que en Gaos.

forma muy similar la inquietud producida por la *ausencia* y la necesidad de llenar ese hueco con la materialidad de un «otro» que presupone, como fuerza inicial, lo que Machado –o Abel Martín, que para el caso es lo mismo- denomina *tirón erótico.*

En cierto modo es una lucha contra las tinieblas, en medio de las cuales se puede vislumbrar una lucecita lejana, que puede significar esa esperanza que se busca. Machado vive, desde la muerte de Leonor, una experiencia muy similar a la mística; una especie de *subida al Monte Carmelo* donde está la luz y el reencuentro, pero sin Dios, ni ayuda divina y valiéndose tan solo de las fuerzas propias. Es sabido que de alguna manera se inició ese camino con carácter de búsqueda, aunque al carecer de un arquetipo superior que le sirva de guía, o prescindir de él por ser concepto o imagen levantada por esa misma Iglesia que denosta y en la que no cree, resulta todo más difícil e incluso problemático[49]. Lo deja traslucir de forma palmaria cuando escribe, atribuyéndolo a Abel Martín, que éste «tenía muy escasa simpatía por el sentido erótico de nuestros místicos, a quienes llamaba *frailecicos y monjucas tan inquietos como ignorantes.* Comete con esto grave injusticia que acusa escasa comprensión de nuestra literatura mística, tal vez escaso trato con ella», añadiendo, con toda posibilidad como explicación de ese rechazo, que «conviene, sin embargo, recordar para explicarnos este desvío, que

49. No se interprete lo anterior como desvalorización de la actitud machadiana a favor del camino más convencional y acomodaticio –en cierto modo-de una fe que, irremisiblemente, nos conduce a la sustentada por el mundo de la catolicidad. Nada más alejado de nuestra intención. Si el camino es más difícil, no lo va a ser por contar con ese apoyo, sino por lo nuevo del mismo, al menos por lo que a AM concierne, a pesar de sus muchas lecturas filosóficas (no se vean lecturas donde no las hay).

Abel Martín no «cree que el espíritu avance un ápice en el camino de su perfección ni que se adentre en lo esencial por apartamiento o eliminación del mundo sensible» (OC-I/677); todo esto, sobre lo que habrá que volver más adelante, contrasta enormemente con un poemilla de *Proverbios y Cantares*, el CXXXVI-XX, en el que contrapone las figuras místicas de sus máximos representantes frente a esa Iglesia rutinaria y dogmática, cerrada sobre sí misma y sin otro mensaje de esperanza que el repetitivo –y por lo mismo cosificado- de su albor.

¡Teresa, alma de fuego,
Juan de la Cruz, espíritu de llama,
por aquí hace mucho frío, padres, nuestros
corazoncitos de Jesús se apagan!
CXXXVI-XX

No es, asistimos a ello en todo momento, el camino del poeta en su demanda de rompimiento de la soledad que lo agobia. Se encuentra solo, tremendamente solo, y lo que él quiere recuperar tan solo se vislumbra como una luz muy lejana al fondo del túnel. Luz que ni tan siquiera acierta a suponer como la solución que busca. Pero el poeta –téngase en cuenta el distingo que aquí establece la palabra *poeta*- quiere, desea alcanzarla; y para ello es necesario iluminar, de alguna forma, el entorno oscuro que lo envuelve, ya que de no ser así no se percibe el camino. Y no sabe cómo.

Entonces, ¿por qué ese rechazo del sendero místico, estableciendo la diferencia entre Martín y él? Porque esa mística, sospecho, ha sido aceptada, valorada y utilizada por esa misma Iglesia de la que quiere permanecer alejado; y no importa que las figuras que admira y lee –Teresa de Jesús,

Juan de la Cruz, quizá Granada y muy ciertamente Fray Luis de León, entre algunos otros- hayan tenido fuertes encontronazos con esa Iglesia oficial y poderosa, que los puso en tela de juicio en determinados momentos hasta su plena aceptación. Hay un camino e insisto, lo veremos en su momento, que conduce a Machado hacia esa solución, pero es él el que acaba por rechazarlo, no encontrándolo satisfactorio.

De momento, pues, no se puede prescindir de la especulación lógica y ordenada, en la que quedan fuera dogmas y fideismos con los que no comulga en ningún momento.

Es, hay que reconocerlo, labor de titanes; una lucha apenas sin atisbo de triunfo, en la que se han ido abandonando posibilidades no satisfactorias, pero donde no acaba de perfilarse la realmente cierta.

Y en esta búsqueda, y en el hallazgo de ese camino por el que intentará escapar de esa soledad que lo atenaza, radica, creo, una de sus grandes originalidades, ya que aún dentro de lo especulativo de su intento, lo lleva a efecto por unos cauces insólitos, novedosos, en abierta y firme disconformidad con los usualmente seguidos por el pensamiento al uso; se trata, nada más y nada menos, que del descubrimiento del *amor* como camino, y dentro de éste, en una vertiente aún más insólita, la del tirón, denominado por Martín como erótico; la ausencia como motor potencial del *eros* de cada uno. Por ahí –y ya se verá cómo, habiendo establecido antes las salvedades obligadas por lo que respecta al sustantivo *erótico*- va a conseguir liberarse Antonio Machado; no sin lucha, naturalmente, ni tampoco de una forma total y conforme, de esos grilletes que parecen aherrojarlo coartándole su libertad.

Es, se trata –de acuerdo con la convencional historia de la filosofía, que acostumbra a presentarse como la única válida- de algo tan nuevo

que asume, en su particular interinidad, el desarrollo puramente especulativo y la exposición poética como ilustración del mismo; y no solo en el *Cancionero*, núcleo de todo su *corpus*, sino salpicándolo aquí y allá a lo largo de los años, en sus libros de poesía y más especialmente en esas secciones denominadas *Proverbios y Cantares*, que estrenadas en *Campos de Castilla* repiten suerte en *Nuevas Canciones*, y en poemillas dispersos en periódicos y revistas.

Aquí, ya situados plenamente, es preciso volver a la cita de María Zambrano: *Avidez de lo otro podría ser igualmente la definición del amor* o, volviéndolo a la inversa, y por la misma Zambrano: *El amor en ansia del otro*[50], que certifica la ineludible necesidad de colmar el hueco dejado por la *ausencia*; la necesidad imperiosa tendente a la búsqueda de un «otro» que ayude a definirnos a nosotros mismos.

Se trata de una búsqueda, de un anhelo incardinado en la personal inquietud y que, por fuerza, arrastra al pensamiento hasta hacerle afluir a otro de esos aciertos de su pensamiento; la necesidad de encuentro con ese «otro» todavía innominado y del que no consta aún la certidumbre de su presencia; lo que él, en certero descubrimiento de tremendo valor filosófico, como reconoce Laín Entralgo en su tratado sobre el tema[51], denomina «otredad».

50. ZAMBRANO, María: Ob. cit., p. 79; se encuentra en *Notas de un método*, Mondadori, Madrid 1989.

51. LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Teoría y realidad del otro*, Selecta de Revista de Occidente (2ª ed.), Madrid, 1968, p. 59 y nota 38 de la misma.en su primer tomo.

Como todo, cabe cuestionar lo anterior. Porque, ¿cuándo empieza a inquietar a Antonio Machado esa contrafigura a la que designa como «otro» sin saber a quien realmente identifica con ese nuevo sustantivo? También, como casi siempre, existe la respuesta. Ya en1913, y en *La Lectura*, encontramos lo que quizá pueda ser el punto de partida:

Morir... ¿Caer como gota
de mar en el mar inmenso?
¿O ser lo que nunca he sido:
uno, sin sombra y sin sueño,
un solitario que avanza
sin camino y sin espejo?
CXXXVI-xlv

Se encuentra, en el último de sus versos, una referencia negativa al espejo; esto es, el reflejo de uno mismo, no existente por ausencia; y por ello, acusando un vacío que, aunque ya se ha apuntado, hay que colmar sin saber todavía cómo; una angustia que aún no tiene cuerpo, pero que se presiente hacedera. Va a ser a partir de aquí cuando Machado prodigue sus referencias a ese «otro» que acaba de intuir, y más especialmente en esa segunda entrega, como ya se ha anticipado, de los *Proverbios y Cantares*, muy ampliada sobre la anterior y quizá por eso más centrada en sus *pensares*.

Más busca en tu espejo al otro,
al otro que va contigo.
CLXI-iv

Busca tu complementario,
que marcha siempre contigo,

y suele ser tu contrario.

CLXI-xv

No es el yo fundamental

eso que busca el poeta,

sino el Tú esencial.

CLXI-xxxvi

Las citas podrían multiplicarse, pero creo que es suficiente como muestra ejemplificada de esa fijación –aparente, pues no llega a ser obsesiva- de la imagen que aglutina el descubrimiento del concepto de «otredad».

Todo esto pide una explicación; larga, clara y precisa, como suele hacerse en Filosofía; porque, en primer lugar, ¿cómo llega Machado, mediante qué proceso captatorio de su angustia, a la absorción del «otro»?; y cómo posible anticipación al anterior interrogante, ¿qué es, en realidad, y cómo se produce a lo largo del tiempo, ese sentimiento de «otredad», que no es otra cosa que el reflejo de una turbación tan ancestral como el hombre mismo?

Para todo esto existen respuestas, pero que precisan, como es natural, exposición metódica. Es preciso, pues, partir del principio.

2.2. El tema del «otro» en la Filosofía. El análisis de Laín

Es cuestión antigua; en realidad existe desde el momento en que el hombre se extraña de sí mismo y se detiene a observar que hay –existe- un *algo* situado frente a él. Que sea ese *algo* para los primeros filósofos tiene un interés relativo; solo importa la reacción de asombro por parte del ser llamado hombre.

La complicación vendrá más tarde, cuando el pensar se independiza y comienza a ser utilizado como apoyo para encontrar respuestas a las preguntas de siempre, y más en especial a aquella que causó el primer asombro. ¿Qué es eso que está frente a mí? Puede ser inanimado, animal u hombre; pero mientras las dos primeras posibilidades son aceptadas por fácil explicación –son *otra cosa* distinta a mí, por lo que quedan fuera de *mi* problema-, la última no solo permanece, sino que adquiere características inusitadas. Ese *algo* que habla, se mueve, y, sobre todo, piensa, ya que de alguna manera parece responder a las demandas del observador, ¿quién es? ¿por qué está ahí? ¿qué hace?; y la más embarazosa de todas, ¿qué soy yo para él? ¿otra pregunta sin respuesta?

Hay épocas con mayor grado de agudeza y respuesta que otras, y así, a lo largo de la Historia, lo inquietante de la presencia del Otro –hagamos caso de Laín; definitivamente aceptemos el sustantivo, prescindiendo de las comillas, al tiempo que seguimos a Sartre, de acuerdo con la mayúscula que lo diferencia en *El Ser y la Nada*- pierde importancia en ocasiones, frente a las inquietudes más perentorias o dominantes; así en la época naciente de la Filosofía, en la que el hombre-filósofo empieza a afirmar su presencia frente al mundo y su curiosidad solo se extiende a lo circundante, sin que parezca

inquietarle demasiado esa otra presencia situada frente a él; tal, también, la inicial del cristianismo, cuando todo se polariza hacia un anunciado –deseosamente esperado- y prometido *más allá* como premio de los sacrificios y la fe mantenida en este lado de la vida; por ello, durante largo tiempo el Otro pasó a ser un tema secundario, apenas atendido hasta el momento áureo en el que Descartes se enfrente a sí mismo. A partir de tal momento, el Otro adquiere ya carta de naturaleza.

Todo esto conduce a la conciencia de que si no es tema nuevo, o novedoso como podrían decir algunos amparándose en la determinante del problema como tal en el pasado siglo, tampoco nos parece demasiado avejentado; ha sido posiblemente esa larga preocupación lo que, falsamente, nos lo ha presentado como *casi* actual o –también hay que decirlo- porque los filósofos contemporáneos han incidido más en él. De cualquier forma que haya sido, ahí está, inquietándonos con su multiplicidad de respuestas, todas ellas aproximadas, pero con intención de definitivas. Machado empieza a sentir aquellas inquietudes en época temprana, cuando aún duerme en él, o empieza a despertar perezosamente, el hombre-filósofo que acabará por desbancar al hombre-poeta. Y esto es muy importante, si naturalmente no tenemos en cuenta las opiniones de algunos comentaristas que lamentando el cambio pretendieron quitar relevancia a este otro manadero del pensar machadiano, que a su parecer contribuye en detrimento del poeta.

El Otro ha inquietado a multitud de filósofos desde Descartes hasta Heidegger, para ceñirnos al elenco anterior y coetáneo de Machado. Y de nuevo insisto: es muy conveniente llevar a cabo una revisión, dados los nuevos aportes al pensamiento de Antonio Machado de esa correspondencia –real,

efectiva- existente entre el poeta y el filósofo alemán, invalidadas algunas de las opiniones anteriores, cuando el conocimiento de ambos era más incompleto y, por lo mismo, todo estaba más en el aire. Ya no se puede afirmar que Antonio Machado conoció al filósofo alemán a través del compendio de Georges Gurvich, traducido al español en 1931. Que Machado supiese el suficiente alemán para acercarse sin problemas mayores a la prosa de *Sein und Zeit* es algo a cuestionar todavía, pero nada desechable ante el hecho de que, aparte el francés, que le servía para ganarse la vida, conocía el inglés y el italiano; ¿por qué no el alemán, lengua base para cualquier interesado en la filosofía? Y cierro el paréntesis no sin antes insistir en lo anterior como una llamada de atención[52].

Al importante tema del Otro dedica Laín –otro filósofo por inclinación y autor de algunos *gruesos* tratados incursos en esa disciplina- uno de sus voluminosos manuales: *Teoría y realidad del otro*, ya mencionado[53], en el que, aparte de exponer las propias ideas sobre el tema, lleva a cabo un amplio repaso por su historia, incidiendo en algunos momentos muy determinados

52. En la que me resulta imposible detenerme para dedicarle el tiempo y la exposición que requiere, ya que nos alejaría en exceso de nuestro intento. Pero me gustaría, no obstante, dejar fijadas algunas precisiones, en parte menores, como la fecha de publicación en español de la obra de Gurvich (1931); la casi seguridad de que M conozca el alemán, como parece afirmar determinado párrafo de ASB (ob. cit.; p. 230), sin que lamentablemente aporte referencia que lo avale; el indudable carácter de ***adelantado*** del pensamiento machadiano respecto a Heidegger en determinados puntos, algo también confirmado por el citado ASB; el hecho de ser coautor, con su hermano Manuel, en la traducción de la obra de Schiller *Los bandidos*, como acertadamente señala Fatma BENHAMAMOUCHE: ***M y AM: Dos poetas en su tiempo. De la Restauración a la guerra civil,*** Dar El Gharb ediciones, Universidad de Orán, Depto.de Español, Orán, 2004..

53. Ver nota 52.

en la figura de Antonio Machado. No le dedica –y es de lamentar- la atención que quizá pide, posiblemente porque en las fechas en que se redactó y publicó su investigación -1961- la de Sánchez Barbudo sobre el *Cancionero* y su valor filosófico, pionera en este tipo de trabajos, si se deja aparte la más general sobre la obra del poeta de Serrano Poncela, solo cuenta con dos años de precedencia respecto a la de Laín; todo muy ajustado de tiempo para potenciar un trabajo serio y en profundidad –aún no estaba suficientemente valorado como autor de *pensares* y *decires* filosóficos. Pero prueba de su interés por esos mismos decires y pensares es la reiteración con que Laín recurre a él, bien para subrayar tal o cual afirmación, bien para apoyarse en él –y en lo que dice- en muy determinados momentos, reconociéndole la paternidad, como ya se ha dicho, del vocablo *otredad*[54], lo que de alguna manera viene a suponer una confirmación de su característica filosófica.

Pero no es esto lo que ahora importa, sino la exposición que el autor hace del tema al enfrentarse con él en la Tercera Parte de su investigación. Tomando como punto de partida la parábola evangélica del Buen Samaritano, humaniza esa realidad idealmente problemática al definirla como *encuentro* entre dos presencias físicas y no como problema, y analiza desde aquel todos los ángulos posibles que presenta, lo que lleva, por algunos de los senderos en los que ramifica el planteamiento, al ineludible hecho del amor como sentimiento, entre otras muchas, y posibles, interpretaciones del tema, hecho amoroso, encuentro erótico, tirón entre carnal y anímico, o como quiera llamársele. Y es en este punto donde resulta imposible no tropezarse con Antonio Machado y sus planteamientos:

54. Ibídem.

> Un varón y una mujer que previamente no se conocían, se encuentran, cambian entre sí una mirada y algunas palabras y caen en estado de enamoramiento. ¿Qué ha pasado entonces en su alma, qué ha pasado en su ser?

No pocos pensadores y poetas han tratado de responder a esta interrogación en términos de identidad y confusión. El enamoramiento, según ellos, funde e identifica el ser del amante y el ser de la amada. «Amor –escribió, por ejemplo, Maragall- es deseo, de con fusión por instinto de la eterna unidad de las cosas... Ved al hombre y la mujer que se miran en los ojos, y cada uno siente fundirse en la luz de la mirada ajena; y persiste, como si quisiera aniquilarse en ella»[55]. Más sencilla y desnudamente, lo mismo viene a decirnos Antonio Machado:

> Gracias, Petenera mía;
> por tus ojos me he perdido;
> era lo que yo quería.

Mirando los ojos de la amada, encontrándose visiva y enamoradamente en ella, el amante quiere «perderse» y «se pierde» de hecho en el ser de la persona que ama[56].

Más adelante se explaya con mayor atención en el tema, pero por el momento conservemos lo transcrito, ya que está en estrecha conexión con lo que Martín-Machado dice e ilustra con la coplilla citada: El espejo

55. MARAGALL, Joan: «Elogio del amor», en Obras Completas, Barcelona, 1947, p. 814, nota 91.

56. LAÍN ENTRALGO, Pedro: Ob. cit.; tomo II, pp. 213-214.

de amor se quebraría... Quiere decir Abel Martín que amante renunciaría a cuanto es espejo en el amor, porque comenzaría a amar en la amada lo que, por ausencia, no podrá nunca reflejar su propia imagen.

Toda la metafísica y la fuerza trágica de su insondable solear *aparecen ahora transparentes o, al menos, traslúcidos* (OC-I/679-680), desembocando, con ello, donde lo habíamos dejado en el apartado anterior: retornar de este modo al punto señalado.

2.3. «El Otro» en Antonio Machado

Antonio Machado –o Abel Martín, que tanto monta- toma como punto de partida un concepto que, en principio, parece quedar un tanto ajeno al tema de la otredad; el monadismo de Leibniz –*Con Leibniz concibe lo real, la sustancia, como algo constantemente activo* (OC-I/670), para, de forma casi inmediata, despegarse de él[57].

Para Abel Martín la mónada, que no tiene con la leibniziana más similitud que la puramente conceptual, adquiere desde su mismo origen una fuerza proyectiva que la distingue de la clásica, ya que como asegura Sánchez Barbudo, y es fácil su comprobación: *Machado era un solitario inconforme con su soledad*[58], motivación original de su pensar. Y con toda probabilidad la base se encuentra en el párrafo siguiente:

> No sigue Abel Martín a Leibniz en la concepción de las mónadas como pluralidad de sustancias. El concepto de pluralidad es inade-

57. Para un acercamiento sobre este filósofo, aparte la correspondiente entrada en el *Diccionario de Filosofía* de J. FERRATER MORA (4 tomos; I/A-D; II/E-J; III/K-P; IV/Q-Z, Ariel referencia, Barcelona, 1994; III/2090-2098), y las remisiones a las entradas relacionadas con él, puede consultarse la biografía de E. J. AITÓN (Alianza Universidad, Madrid, 1992). En esta misma editorial hay traducciones de sus obras. Por lo que respecta a la *Monadología*, aparte la traducción ya clásica de Garcia Morente, de 1934 (y no 1948, como por error se manifiesta en el Índice bibliográfico de la biografía citada), contamos con otras bastante más recientes: Pentolfa 1981; Orbis 1983; Alhambra 1986; y la última en el tiempo, de Biblioteca Nueva, Clásicos del pensamiento, Madrid 2001, en edición preparada por Julián Velarde Lombaña, que asumió también la edición de Pentolfa, y que es la que he tenido en cuenta. Las conexiones con M se irán estableciendo a lo largo del texto.

58. ASB: Ob. cit; p. 205.

> cuado a la sustancia. «Cuando Leibniz –dice Abel Martín- supone multiplicidad de mónadas y pretende que cada una de ellas sea el espejo del universo, o una representación más o menos clara del universo entero, no piensa las mónadas como sustancias, fuerzas activas conscientes, sino que se coloca fuera de ellas y se las representa como seres pasivos que forman por refracción, a la manera de los espejos, que nada tienen que ver con las conciencias, la imagen del universo». La mónada de Abel Martín, porque también Abel Martín habla de mónadas, no sería ni un espejo ni una representación del universo, sino el universo mismo como actividad consciente; el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo. Esta mónada puede ser pensada, por abstracción, en cualquiera de los infinitos puntos de la total esfera que constituye nuestra representación espacial del universo (representación grosera y aparencial), pero en cada uno de ellos sería una autoconciencia integral del universo entero. El universo, pensado como sustancia, fuerza activa consciente, supone una sola y única mónada, que sería como el alma universal de Giordano Bruno (Anima total in toto et qualibet totius parte) (OC-I/671-2)

¡Sentirse fuera!, ¡Extrañarse de sí mismo y adquirir espíritu de observador! Nada más alejado del pensar abelmartiniano, que indudablemente se encuentra más cercano a Bruno que a Leibniz, porque esa mónada única, en contraposición a la multiplicidad de Leibniz, encierra en sí misma la fuerza que la mantiene, ese tirón expansivo que, al ejercer tensión en todas sus partes, la hace permanecer viva e inquieta. Nada parecido a esas otras

> representaciones todas distintas y discernibles; su totalidad forma una jerarquía de seres que van desde las representaciones más oscuras e inconscientes hasta las representaciones claras y distintas, y, finalmente, hasta la mónada suprema, es decir, hasta Dios. Las mónadas son absolutamente individuales; no tienen ventanas abiertas al exterior que permitan una interacción mutua al modo como se conciben las relaciones físicas entre los cuerpos, pero cada una de ellas es reflejo más o menos claro del conjunto, y contiene su pasado y su porvenir[59].

Algo tan claramente jerarquizado que no necesita apenas voluntad que no sea la de Dios. Naturalmente, esto contradice lo más íntimo de Machado, para el cual Dios no es trascendente como jerarquizador del mundo y la existencia humana; sí como el Todo del que todo proviene, pero –y es conveniente llamar la atención sobre este posible punto falto todavía de comentario- no responde el concepto a la imagen y si tanto en sus escritos en prosa como en poesía lo denomina Dios, es más por costumbre que por aceptación de todo lo que dicha palabra conlleva de religiosidad espiritual y establecida, estando bastante más cercano a G. Bruno de lo que hasta ahora se ha supuesto:

> El Universo está penetrado de vida y es él mismo vida, esto es, organismo infinito en el cual se hallan los organismos de los mundos particulares, de los infinitos sistemas solares análogos al nuestro. Lo que rige esta infinitud de mundos es la misma ley, porque es

59. FERRATER MORA, J.: Ob. cit.; III/2445-2446.

> la misma vida, el mismo espíritu y orden y, en última instancia, el mismo Dios. Dios está presente en todas las cosas, con su infinito poder, sabiduría y amor, porque es todas las cosas, el máximo y el mínimo o, como dice Bruno, la mónada de las mónadas. La concepción *monadológica* es el complemento de esa visión de un universo-vida infinito; las mónadas son los componentes del organismo del mundo y no los átomos que son disolución y muerte. La misión del hombre es el entusiasmo ante la contemplación de esa infinitud, la adoración del infinito que es Dios, adoración en la cual puede hallarse la verdadera unidad de las creencias religiosas más allá de todo dogma positivo. Tal entusiasmo es, al mismo tiempo, una heroicidad, un *entusiasmo heroico* que Bruno debió experimentar del modo más completo al morir justamente por haberlo defendido hasta el fin[60].

Al carecer de la trascendencia divina, la mónada de Martín ha de valerse *por sí misma*, mantener la fuerza propia en relación con esas otras que sobre ella presionan y conjugar todos estos esfuerzos en una tendencia límite que es, en el fondo, lo que realmente importa y condiciona cualquier afán; la búsqueda del que está fuera de ella y sin embargo ejerce una atracción a la que no es posible escapar; cualquiera de esos infinitos puntos de la *total*

60. FERRATER MORA, J.: Ob. cit.; I/435-436; entrada *Bruno (Giordano)*. Es singularmente curiosa la cercanía de Abel Martín a autores que apenas menciona, no siendo de pasada; el ahora mencionado G. Bruno o el Spinoza apenas aludido en una aparente *boutade* de Juan de Mairena (JM-II) y con el que, sin embargo, le unen bastantes afinidades. Otro punto a estudiar, entre los muchos que todavía permanecen en la penumbra.

esfera que condicionan la existencia de la mónada, por muy universal que sea; todo coadyuvando, sobre sí mismo y al tiempo desde fuera, a la conservación viva y sintiente de esa conciencia universal que es en realidad lo que Machado da a conocer como *mónada*; algo realmente alejado del concepto leibniziano de *armonía preestablecida*, pues hay que ir haciéndola a cada segundo, recreándola instante a instante, sin contar para nada con aquella otra situada en lo más alto y que es, a fin de cuentas, y en consonancia con Leibniz, la que origina ese *todo* obediente y, de acuerdo con Martín-Machado, estático; pasivamente estático, ya que, como acertadamente dice Sánchez Barbudo, *más solitaria aún que la de Leibniz es la mónada martineana, pues a ésta Dios no la ilumina*[61], que se adhiere, como ventosa, a esa carencia; la motivación obligada de su actividad interna, esa tensión vivida instante a instante como contrapeso a las presiones de fuera, producidas por el universo y aunadas todas a la sensación, inevitable, de soledad; son las que en realidad importan en ese pensar de Machado sobrecargado de inquietudes.

Con todo lo anterior, queda definitivamente claro que la mónada martineana es obra de sí misma –esto es, de alguna manera autosuficiente- y que se debate, como fundamento base de su esencia, entre la soledad y el ansia de hender la malla que la envuelve, ya que si

> ...para Leibniz las mónadas están a solas con Dios; [...] para Martín las mónadas están solas consigo, completamente solas. Esto es fundamental, pues como veremos, todo el esfuerzo de Machado consistirá en tratar de encontrar escape a esta prisión, consuelo

61. ASB: Ob. cit.; p. 207.

> en esta soledad; y cuando desespera, tratar de adquirir, al menos, plena conciencia de esta trágica soledad[62].»

Se ha estado a punto de dar el salto; tender el puente entre el concepto *mónada* –aunque varia, múltiple; y por única, aislada- y la tendencia propia a trascenderse a sí misma. Pero ¿cómo? Porque para ello es necesario que en ella obren esas fuerzas externas que, aparentemente desconocidas, son en realidad incitaciones para obligarla a vencer su inherente soledad. Ésta, actuando como motor, potencia dicha tensión, intentando la ruptura del cerco que la aísla, aproximándose a esos *algo* que intuye que la llaman, pero sin llegar a precisarlos todavía. Dicho en lenguaje del propio Martín a través de su discípulo más dilecto:

> He aquí la grave y terrible cuestión. Cuando leáis mi libro *Sobre la esencial heterogeneidad del ser* (1800 páginas de apretada prosa os aguardan en él) comenzareis por ver claro este problema. Básteos saber por ahora, que toda revelación en el espíritu humano –si se entiende por espíritu la facultad intelectiva- es revelación de lo otro, de lo esencialmente otro, la equis que nadie despeja –llamémosle hache-, no por inagotable, sino por irreductible en calidad y esencia a los datos conocidos, no ya como lo infinito ante lo limitado, sino como lo otro ante lo uno, como la posición inevitable de términos heterogéneos, sin posible denominador común. Desde este punto de vista, Dios puede ser la *alteridad trascendente* a que todos miramos. [...] Dios revelado, o desvelado, en el cora-

62. ASB: Ob. cit.; p. 208.

> zón del hombre es una otredad muy otra, una otredad inminente, algo terrible, como el ver demasiado cerca la cara de Dios. Porque es allí, en el corazón del hombre, donde se toca y se padece otra otredad divina, donde Dios se revela al descubrirse, simplemente al miramos como un tú de todos, objeto de comunión amorosa, que de ningún modo puede ser un *alter ego* –la superfluidad no es pensable como atributo divino- sino en *Tú* que es *Él* (JM-XXXIII).

Lo que más o menos desemboca directamente en el comentario de Machado -¿cuál, el real o el apócrifo?-; para el caso es todo uno:

> Que fue Abel Martín hombre mujeriego, lo sabemos; y, acaso, onanista; hombre, en suma, a quien la mujer inquieta y desazona, por presencia o ausencia. Y fue, sin duda, el amor a la mujer el que llevó a Abel Martín a formularse esta pregunta: ¿Cómo es posible el objeto erótico? (OC-I/674).

Aparentemente lo transcrito se desprende del conjunto, transformándose en anécdota; posiblemente en recuerdo biográfico. Pero tan solo se trata de un recurso machadiano con el que a veces salpica –aparentes trivialidades- el desarrollo expositivo de su doctrina, quizá para restarle trascendencia; uno de sus característicos rasgos de humorismo. Pero bromas aparte, la angustiosa búsqueda de una salida a su no menos desesperanzado solipsismo requiere, para él, y lejos de los aparentemente fáciles asideros fideistas, uno dentro de la lógica y la razón. No puede ser de otra manera. Posiblemente, en algunos momentos después de la desaparición de Leonor, le haya venido al recuerdo la frase de su admirado d´Ors, de cualquiera de sus comentarios del *Glosario*, o quizá a través de una lectura incitativa; pero en cualquier caso, aquello de

que *la inteligencia aleja a la muerte. Ser racional es un buen negocio vital*[63] apunta hacia esa posible solución que tan desesperadamente necesita y busca.

Para ello Machado necesita establecer una especie de puente; un algo que permita transitar por ese terreno de nadie que va de una idea, la de su *mónada* inicial, esa que obra por sí misma, y que al prescindir de Dios parece condenada a su propia inercia, a esa presencia, no real pero sí existente, a la que se quiere asir sin conseguirlo. ¿Cómo romper, de una vez por todas, esa sensación de aislamiento? ¿Cómo conseguir cruzar ese aparente espacio de nadie que le permita pasar de uno a otro concepto?

Es muy posible que Martín, en su propia obra, y más especialmente en la que parece eje de toda ella, *La esencial heterogeneidad del ser*, efectúe este cambio de una forma lógica, razonada y natural; por lo mismo, el comentarista Machado puede darlo por supuesto, y por ello su paso, salto o como quiera denominarse, resulte un tanto abrupto, sin solución de continuidad y, tal como se anuncia desde el mismo comienzo de sus comentarios, tomando en todo momento como punto de partida, su obra poética:

> En la primera página de su libro de poesías *Los Complementarios*, dice Abel Martín: (1) Mis ojos en el espejo/son ojos ciegos que miran/los ojos con que los veo. En una nota hace constar Abel Martín que fueron estos tres versos los primeros que compuso, y que los

63. Frase que se encuentra en su obra de 1942: *Gnómica*, pero que al estar formada por aforismos entresacados de otras anteriores (de acuerdo con Ferrater Mora: *Diccionario...*; III/2060), es más que probable que pertenezca a obra anterior, por lo que no es descartable su conocimiento por parte de AM. La cita está tomada, no obstante, de José Luis L. ARANGUREN: *La filosofía de Eugenio d'Ors*, en OC-I/153.

> publica, no obstante su aparente trivialidad o su marcada perogrullez, porque de ellos sacó, más tarde, por reflexión y análisis, toda su metafísica. La segunda composición del libro dice así: Gracias, Petenera mía,/por tus ojos me he perdido;/era lo que yo quería. Y añade, algunas páginas más adelante: Y en la cosa nunca vista/de tus ojos me he buscado:/en el ver como me mitras. En las coplas de Abel Martín se adivina como, dada su concepción de la sustancia, unitaria y mudable, quieta y activa, preocupan al poeta los problemas de las cuatro apariencias: el movimiento, la materia extensa, la limitación cognoscitiva y la multiplicidad de sujetos. Esto último es para Abel Martín, poeta –pongamos atención al matiz- el apasionante problema del amor (OC-I/672-3).

Siempre se acaba por llegar al mismo sitio. En Martín –y en Machado también, aunque parezca a veces que se distancian- la raíz de la inquietud es la misma; esa ausencia –o presencia, que al final como tal surge- del llamado por ambos *objeto erótico*. Todo lo demás, en realidad, son prolegómenos, planteamientos iniciales y necesarios que, sin embargo, llevan a quién se los plantea a cuestiones en las que, con mucha posibilidad de acierto, nunca se habría detenido. Son planteamientos para los filósofos; nunca para los poetas. Y lo que aquí importa, aún teñido de severa filosofía, es más puramente poético que especulativo.

No obstante lo anterior, la posible respuesta hay que buscarla en la filosofía y no en la poética. Esto resulta totalmente claro al obrar la segunda por intuiciones y la primera por razonamientos. El poeta siente, pero no razona sus sentires, mientas que el filósofo piensa y razona sus pensares. Curiosamente, un especial paralelismo con lo expuesto por Abel Martín se da en la

exposición que lleva a cabo el filósofo alemán Ludwig Feuerbach sobre lo que él denomina *una filosofía del porvenir* y muy claramente explicita Laín en su mencionada obra sobre el Otro:

> Entre el Espíritu y la Naturaleza cósmica, el Sentido-en la acepción psicofisiológica o sensorial de esta última palabra; *die Sinnlichkeit*- es el *tiers etat* que no era nada y debe serlo todo. Y si el hombre quiere *saberse* con arreglo a lo que él *es,* es decir, según su viviente y sentiente corporalidad, ¿cuál será su experiencia primaria, cual habrá de ser el fundamento de su dialéctica? Indudablemente, la realidad de otro hombre, la realidad del Otro. «La verdadera dialéctica –escribe Feuerbach- no es el monólogo de un pensador solitario consigo mismo, sino un diálogo entre *tú y yo.* No *yo,* sino *yo y tú* es el verdadero principio del vivir y del pensar.

Concluye el párrafo con una nota que remite a amplia cita de Humboldt, incidente en lo expuesto, y continua Laín, acercando la doctrina feuerbachniana hacia ese paralelismo señalado:

> Pero la realidad corpórea del Otro no es el hombre «in génere», sino un individuo sexuado, un varón o una mujer. Sabiéndome yo a mi mismo como varón, reconozco la existencia de un ser sexual y corporalmente distinto a mí, que codetermina mi existencia; y así, antes de que yo me comprenda a mí mismo, estoy fundado «por naturaleza» en la existencia de «otro». De aquí la fundamental importancia del amor, vínculo primario entre *yo y tú.* El amor del otro –afirma textualmente Feuerbach- te dice lo que eres.

Y añade:

> Desde otro sí mismo, no desde el nuestro, encerrado en sí, nos habla la verdad. Solo por comunicación, solo por conversación entre hombre y hombre brotan las ideas. Dos hombres participan en la procreación del hombre, así del hombre físico como del espiritual. La unidad del hombre con el hombre es un principio primero y último de la filosofía, de la verdad y de la generalidad. Pero la esencia del hombre solo en la unidad del hombre está contenida; y tal unidad se apoya sobre la realidad de la diferencia entre *tú y yo.* También pensando y como filósofo soy yo hombre con hombres. Con su vigorosa atención a la realidad concreta del hombre, Feuerbach se adelanta a no pocos asertos del pensamiento filosófico de nuestro siglo –el XX-. Más, como dice Löwith, el *amor* de Feuerbach queda sin una elaboración intelectual detenida y rigurosa, y no pasa de ser «una frase (¿*sic*?) sentimental carente de toda determinación[64]»

Larga como es, la cita resulta absolutamente válida como apoyo bastante convincente a lo que Abel Martín expone por su cuenta; incluso en el añadido final de Laín, citando la frase de Löwith se establece una clara

64. LAÍN ENTRALGO, P.: ob. cit.; Tomo I, pp. 142-143. Para este filósofo pueden consultarse, aparte la obra de Laín, el repetidamente citado *Diccionario...*, Tomo II; entrada correspondiente, pp. 1249-1252, así como la *Historia de la Filosofía* de von Aster, algo antigua pero todavía válida como elemento de consulta (Edit. Labor, Barcelona, 1935).
Finalmente, en el último párrafo de lo transcrito y señalado por mí por un *sic* interrogativo, plantea alguna duda la palabra *frase*, ya que a mi parecer el contexto pide *fase*. ¿Puede tratarse de un error de transcripción por parte de Laín? Es posible.

coincidencia en el quehacer de ambos, respecto a esa común –y aparente- falta de rigor expositivo.

> La conciencia –dice Abel Martín-, como reflexión o pretenso conocer del conocer, sería, sin el amor o impulso hacia lo otro, el anzuelo en constante espera de pescarse a sí mismo. Más la conciencia existe, como actividad reflexiva, porque vuelve sobre sí misma, agotado su impulso por alcanzar el objeto trascendente. Entonces reconoce su limitación y se ve a sí misma como tensión erótica, impulso hacia «lo otro inasequible». Su reflexión es más aparente que real, porque, en verdad, no vuelve sobre sí misma para captarse como pura actividad consciente, sino sobre la corriente erótica que brota con ella de las mismas entrañas del ser. Descubre el amor como su propia impureza, digámoslo así, como su «otro inmanente», y se le revela la esencial heterogeneidad de la sustancia. Porque Abel Martín no ha superado, ni por un momento, el subjetivismo de su tiempo, considera toda objetividad propiamente dicha como una apariencia, un vario espejismo, una varia proyección ilusoria del sujeto fuera de sí mismo. Pero apariencias, espejismos, o proyecciones ilusorias, productos de un esfuerzo desesperado del ser o sujeto absoluto por rebasar su propia frontera, tienen un valor positivo, pues mediante ellos se alcanza «conciencia» en su sentido propio, a saber o sospechar la propia heterogeneidad, a tener la visión analítica –separando por abstracción lógica lo en realidad inseparable- de la constante y quieta mutabilidad (OC-I/685).

Para, a continuación, y en una exposición concentrada realmente admirable, explanar lo capital de su doctrina:

> El gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo» es, ciertamente, un ojo ante las ideas, en actitud teórica, de visión a distancia; pero las ideas no son sino el alfabeto o conjunto de signos homogéneos que representan las esencias que integran el ser. Las ideas no son, en efecto, las esencias mismas, sino su dibujo o contorno trazado sobre le negra pizarra del no ser. Hijas del amor, y en cierto modo, del gran fracaso del amor, nunca serán concebidas sin él, porque es el amor mismo o conato del ser por superar su propia limitación quien las proyecta sobre la «nada» o «cero absoluto», que también llama el poeta «cero divino», pues, como veremos después, Dios no es el creador del mundo –según Martín- sino el creador de la «nada». No tienen, pues, las ideas realidad esencial, «per se», son meros trasuntos o copias descoloridas de las esencias reales que integran el ser. Las esencias reales son cualitativamente distintas y su proyección ideal tanto menos sustancial y más alejada del ser cuanto más homogénea. Estas esencias no pueden separarse en realidad, sino en su proyección ilusoria, ni cabe tampoco –según Martín- apetencia de las unas hacia las otras, sino que todas ellas aspiran conjunta e indivisiblemente a lo otro, «a un ser que sea lo contrario de lo que es», de lo que ellas son, en suma, a lo imposible. En la metafísica intrasubjetiva de Abel Martín fracasa el amor, pero no el conocimiento, o, mejor dicho, es el conocimiento el pre-

> mio del amor. Pero el amor, como tal, no encuentra objeto; dicho líricamente, la amada es imposible (OC-I/685-686).

Aquí sí está, ya, todo Machado, expuesto oblicuamente a través de Martín; y no es cuestión de entrar en su totalidad filosófica, que nos llevaría muy lejos, pero sí, al menos, perfilarla en su conjunto. Sin embargo, y curiosamente, parece que Antonio Machado no llegó a conocer la exposición de Feuerbach, tal como se desprende de textos que no lo mencionan, entre aquellos que podrían ser considerados como posibles antecedentes a las proporciones abelmartineanas –Jaspers, Husserl, Scheler-, lo que no supone en ningún momento que Martín-Machado se apoyase en tales autores para establecer sus teorías. Por otra parte, no es detalle que importe demasiado; es más, alejado, por desconocimiento, de esos posibles trasvases ideológicos, se establece una amplia zona de coincidencias que no hacen más que avalar la tan cuestionada aceptación de Antonio Machado como filósofo en ejercicio. Algo que conviene tener muy en cuenta de ahora en adelante, si se pretende llegar a completar el retrato de la persona Antonio Machado.

De quien no parece existir duda alguna sobre su presencia (utilizando esta acepción en el sentido que le da Aurora de Albornoz), aunque tan solo haya sido como posible arranque en la evolución de su pensar, es del autor de los *Proverbios morales*, el judío de Carrión, dom Sem Tob, al que Machado alude en dos cortas composiciones de sus *Proverbios y Cantares* (las lxi y xxxix de CLX respectivamente):

Como don San[65] Tob.
Se tiñe las canas,
y con más razón.

Que no se corresponde con el sentido que da a la suya el moralista judío:

Las mis canas teñilas non por las aborrecer
Nin por desdecirlas, nin mançebo parecer;
Mas con miedo sobejo que hombres buscarían
En mi seso de viejo e non lo fallarían[66]

Y en esta otra, que se presenta como más cercana:

65. Aparece así en todas las ediciones, tratándose posiblemente de un error de transcripción permanentemente repetido, aunque nadie lo ha tenido en cuenta. José María Valverde en su edición crítica de *Nuevas Canciones* -la única de que se dispone por el momento- parece no fijarse en esta anomalía, ya que nada dice al respecto en la nota que acompaña a dicha copla (p. 146 de su edición, Clásicos Castalia, Madrid, 1971), pero ya podemos afirmar que se trata de una errata muy repetida ya que el propio AM transcribe correctamente el nombre en un borrador que figura en el Cuaderno 2 de Unicaja, fol. 18R y que dice así: *Triste vejancón/ tíñete las canas/ con Don Sem Tob* (la transcripción en la p. 395 de dicho Cuaderno 2).

66. Se corresponden con las rimas 45-46 de los *Proverbios morales*, en la edición de Paloma Diaz Más y Carlos Mota, Letras Hispánicas, Cátedra, Madrid, 1995, p. 131. En la que la numeración de dichos proverbios no se corresponde, en parte, con la de otros textos; por ejemplo, la utilizada por Macrí en las anotaciones correspondientes a su edición crítica de AM, en donde da los números 33-34, sin señalar edición (ver OC-I/952). Su apunte parece tomado del trabajo de SSP: «AM y don Sem Tob», *Cultural Universitaria*, Enero-Junio, Caracas, 1959; que no conozco y que figura recogido en la bibliografía de la edición que manejo del judío de Carrión; ver también posteriores publicaciones en la bibliografía de la BN, entrada 3930, p. 229; por su parte, el repetidamente citado ASB pasa de largo sobre la coplilla machadiana en su trabajo: *Los poemas de AM,* Palabra en el Tiempo, Lumen, Barcelona, 1967, p. 367.

Busca en tu prójimo espejo;
pero no para afeitarte
ni para teñirte el pelo.

Pero no son estas alusiones, por muy interesantes que se nos presenten al comentario, las que parecen incidir en el sustrato de su pensamiento, sino un breve conjunto de proverbios que componen una serie acogida entre los numerales 124-134, de gran interés para lo aquí expuesto, y en especial los que se corresponden con los últimos, acogidos entre el 131 y 134. Todos ellos establecen una dicotomía que muy bien pudo incitar, desde su lectura, la desazón del poeta y llevarlo a los planteamientos que lo inquietaban, tratando de conformar un todo cohesionado a lo que, en principio, era solo algo borroso y sin forma. Conclusiones, o mejor, exposiciones tan claras como:

Non ha sido tacha cosa nin cosa sin soçobra
nin sin fea fermosa, nin sol non ha sin sombra.

La bondad de la cosa saben por su revés:
por agra la sabrosa la faz por el envés.

Si noche non oliésemos, ninguna mejoría
conoçer nos sabriemos a la lumre del día.

Non ha piel sin fijadas sin luego sin después
nin vientre sin espaldas nin cabeça sin pies.

Esa posible incitación –más que influencia en sí misma- nunca, que yo sepa, ha sido tenida en cuenta (hago la salvedad del artículo –citado en la nota-de Serrano Poncela que, repito, no conozco, aunque dudo establezca lo

que aquí se apunta) a pesar de las múltiples sugerencias que, en una simple lectura de leyente avezado, puedan acosarnos. Y todo ello sin incidir de forma directa en la problemática que plantea el *Cancionero Apócrifo,* sino tomándose como meros puntos de partida –lo que en realidad son- para toda esa compleja disparidad que es, realmente, la teoría abelmartineana –todo/nada; presencia/ausencia; uno/otro; tú/yo; memoria/olvido; eros/amada ausente (o presente)-. La hipótesis, lo reconozco, es tentadora pero, como tantas otras, debe quedarse –o detenerse- aquí, dado que su planteamiento nos llevaría muy lejos; más de lo permisible en las intenciones, sin que el mismo aportase, en realidad, nada decididamente positivo a lo que el trabajo presente pretende. Quede, pues, como en tantas otras ocasiones en las que nos asalta la tentación, ligeramente subrayado lo sugeridor del mismo, sin más por el momento.

Con todo lo anterior, creo, queda finalmente aclarado el proceso seguido por Antonio Machado frente a ese Otro situado ante él, como único escape al solipsismo; por ese «*algo*» que, situado ante uno, resulta innominado en un principio, diáfano algo más adelante, para transformarse en preocupación formal finalmente; se ha alcanzado así el umbral que permite franquear la entrada y que conduce a complejidad aún mayor; el *tirón,* o, dicho de otra manera más afín, la tendencia del *uno* hacia el *esencialmente otro.* Pero esta aclaración obliga , como en tantas otras ocasiones anteriores, a un rodeo necesario, con el único objeto de situar a ese *otro* en su tiempo y en su espacio, entorno al concepto –¡tan machadiano por otra parte!- de *palabra en el tiempo*; esto es, de la *temporalidad* como algo previo y necesario de incorporar al fondo del cuadro en el que hay que situar la figura apócrifa de *Guiomar.*

2.4. El «Otro» en el teatro común. *Las Adelfas* y *El hombre que murió en la guerra*

Pero aún a fuer de correr el riesgo de desviarme un tanto respecto al tema central, creo de interés incidir en esta vertiente del Otro, como es el quehacer teatral común, asumiendo de plena forma el riesgo que conlleva el posible trasvase teórico al mundo literario de Manuel.

En obra mía anterior[67] he tocado, siquiera mínimamente, estas posibles adherencias del pensamiento de Antonio Machado en el quehacer teatral compartido. No fue, lógicamente, más que un apunte sobre ello –no era lo que entonces me inquietaba-, por lo que repetir dicho trabajo nos llevaría a un callejón de difícil paso. Para centrarse, pues, hay que comenzar por los principios.

Las obras que ahora importan, *Las Adelfas* y *El hombre que murió en la guerra*, tienen entre ellas, a pesar del tiempo cronológico que las separa, un nexo que las distancia, tanto argumentalmente como en el resto de sus planteamientos, del resto de la producción teatral. Están alejadas entre sí, aparentemente, por un número sustancial de años, pues mientras la primera de ellas se estrena en 1928, la segunda lo hace en 1941, aunque ambas cuentan con un tiempo de composición anterior.

Las Adelfas habría comenzado a gestarse de forma inmediata a la lectura innovadora de Freud, editado por Ruiz-Castillo a partir de 1922, a instancia de Ortega y Gasset[68], en la traducción, para aquellos tiempos primicia abso-

67. BAAMONDE HERMIDA, Miguel Ángel: *La vocación teatral de AM*, Gredos, Madrid, 1976.
68. ORTEGA SPOTTORNO, José: *Los Ortega*, Taurus, Madrid, 2002, p. 311.

luta, de Luis López Ballesteros, lo que nos conduce, por lo que se apuntará en su momento, a sospechar que ambas fueron ideadas casi (y este casi encierra algo más que un mero aspecto dubitativo) de forma coetánea.

De la primera no existe constancia exacta de cuándo, y respecto a la segunda de ellas, uno se tropieza con discrepancias muy acusadas sobre su fecha de composición.

Dado que de ambas existe edición crítica, no voy a insistir sobre estos aspectos, más por tratarse de asedios externos que por otra razón de mayor peso, aunque creo conveniente exponer que mientras que de la primera existen diversas ediciones, la mayoría correspondientes a la época; la segunda solo contaba con una primera edición de la colección Austral en 1947, que añade una reimpresión en 1964, y en las que comparte, curiosamente, volumen con la primera; por fortuna ya contamos con una reciente edición crítica en la nueva colección Austral, a cargo del profesor Dámaso Chicharro Chamorro, que con ella completa el total estudio del común teatro, aunque lo cierre con la traducción de Manuel en colaboración con Luis de Oteyza, de *El Aguilucho* de Rostand; pues, a mi juicio, el trabajo crítico debiera haberse completado con la adaptación que hicieron conjuntamente ambos hermanos en compañía de Villaespesa del *Hernani* de Víctor Hugo[69].

69. Es también de lamentar que no se haya intentado el rastreo de *Los bandidos* (Die Raüber) de Schiller, cuya traducción fue llevada a cabo por los dos hermanos. De cualquier forma es encomiable la labor efectuada por el profesor Chicharro Chamorro, que con los cuatro volúmenes críticos del teatro conjunto, todos ellos en la nueva colección Austral, ha venido a cubrir una carencia que solo se circunvalaba en los diversos trabajos críticos y monográficos sobre algunas, no todas, de las obras teatrales de los hermanos.

Lo que sí importa es ese otro fondo coincidente con la teoría machadiana de la búsqueda del prójimo, de ese Otro que tanto inquieta a la filosofía contemporánea, aunque como se ha podido ver, ya venía de antiguo tal inquietud. Antonio Machado, en esto, deja entrever claramente la importancia que concede al tema en lo que ahora nos concierne; estas obras teatrales, donde ciñe parte del argumento a esa potenciación del Otro como elemento inquietante y motivador argumental.

Si nos atenemos a la primera de estas obras, *Las Adelfas*, el lector avisado, de inmediato se da cuenta de que está enfrentándose a una de las más modernas y ambiciosas piezas teatrales conjuntas. En efecto, no solo por lo que a la presencia de Freud atañe, como mención primeriza en España a un público poco o nada acostumbrado a tales manifestaciones, sino también por esa continua alusión al Otro que es en realidad quien mueve los hilos de la trama; y no me refiero al personaje coprotagonista, que así se define como tal en determinado momento[70], sino de ese Otro ausente, muerto por suicidio antes de levantarse el telón, y que se sitúa como una amenaza persistente hasta que los hilos freudianos del moderno, entonces, psicoanálisis consiguen desenlazar y poner de nuevo todo en su sitio. Se trata del personaje de Alberto, que resulta enormemente turbador como ese Otro que el coautor acepta como elemento que espolea e incita, dado que todo el argumento gira en torno a él y los motivos de su decisión, creando un ambiente tan maléfico y letal como el de la planta que da título a la obra y

70. MACHADO, Manuel y Antonio: *Las Adelfas* (Acto I, Escena XIII), Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1947, pp. 40-41.

Araceli: Por lo pronto yo desearía saber... ¿quién es usted?; Salvador: Soy... el otro.

nombre a la finca donde ocurrieron los hechos. Sin su peso sobre la conciencia de la protagonista no existiría argumento alguno tal y como se desarrolla en la pluma de los hermanos, aunque sí cabría decir que en este caso el peso argumental parece corresponder más a la de Antonio que a la de Manuel. Pero ese es tema distinto que ahora no importa.

El estreno no fue un éxito, posiblemente por lo innovador del argumento[71], dado que las teorías freudianas eran escasamente conocidas por la mayoría del público. Hay que recordar que, con gran asombro del propio Freud, España fue el primer país traductor de la obra completa del médico austríaco, dato del que es fácilmente deducible esa sorpresa del público ante el argumento y su difícil aceptación del mismo.

Algo similar ocurre con la otra pieza, póstuma para Antonio, y lograda estrenar gracias a los desvelos de su hermano, aunque en momento totalmente inapropiado, como claramente se desprende de la mayoría de las críticas promovidas por su estreno.

En esta, el personaje central, Juan de Zúñiga, también es Otro, aunque él no tenga conciencia clara de quién. Asume la personalidad de un muerto, algo que también pesa sobre él y su decisión, tomada quizá como un juego en el momento en el que se propone sin prever las consecuencias que la misma podrá traer. Y es también la conciencia personal la que arropa esa actitud íntima tanto como el compromiso adquirido con ese otro, muerto

71. Algo que personalmente señalé en mi obra antedicha (p. 18), y que corroboran tanto Rosa Sanmartin en su recientemente leída tesis doctoral: *La labor dramática de Manuel y Antonio Machado*, Valencia, 2008; pp. 443-511, como Chicharro Chamorro en su aludida edición crítica: *Las Adelfas. La Lola se va a los Puertos*, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 14 de la Introducción a la primera de ellas.

después de una cruenta batalla. Pero cabe preguntarse, a la vuelta de tantos años y más quizá que los que tarda el protagonista en presentarse en el hogar paterno, que si realmente el muerto hubiese sido el otro, esto es, el *verdadero* Juan de Zúñiga, y el *hijo de nadie*, respetando a su vez el compromiso que en realidad lo beneficiaba a él tan solo, hubiese hecho lo que él, apropiándose su personalidad y presentándose, aunque no tan tardíamente con toda posibilidad, en la casa del padre como hijo pródigo que retorna al hogar, el engaño se hubiese mantenido dadas las características personales del *Don Nadie* que en realidad era Miguel de la Cruz, dado que este nuevo Juan de Zúñiga estaría aislado por todas las carencias sociales y culturales inherentes al verdadero; sin ese *savoir faire* que, gustase o no, tenía el bastardo por su educación y formación. Pero Antonio Machado –o ambos hermanos- no se planteó tal posibilidad; es más, ni la toma en consideración. De ahí lo del posible sentido de juego que conlleva la propuesta. Lo que sí le motiva, en realidad, es esa otredad, teórica en la mente del protagonista al proponerla y llevada a la práctica al otorgarle valor moral la circunstancia de la muerte de ese *otro* al compromiso.

Ahí radica el verdadero juego teatral, algo que, desde luego, no supieron ver –o no quisieron en su momento- los críticos que juzgaron el estreno, saliéndose por donde menos apremiaba la intencionalidad de los autores, todo ello explicable por el año y la circunstancia política del país[72].

72. Algo que conviene tener muy en cuenta al unir el nombre de Manuel al de su hermano, ya que en aquellos momentos suponía no solo un riesgo el asumir algo con el nombre de Antonio con la valentía con que afrontó Manuel el posible riesgo del estreno.

Llegados a este punto, importa aclarar, a todos los efectos de interpretación y enlace con el pensamiento machadiano, que la obra se escribe, contrariamente a lo que Manuel dice en el prólogo-presentación de la misma, en fecha tardía y muy alejada de la que menciona; en los años de la República y no en 1928 lo que la situaría en la inmediata continuación de *Las Adelfas*, sino hacia 1934 o algo antes, tal y como se desprende en entrevista al propio Antonio Machado, y por lo que él mismo dice en nota entregada a Gerardo Diego sobre su producción propia, como preámbulo a las poesías acogidas a su Antología (1932, 1934), en la que, por mano del compilador, «me anuncia en preparación dos nuevas obras: *La nueva Cleopatra* y *El hombre que murió en la guerra*[73]»; en cuanto a la entrevista, firmada por *Proel* (el autor Ángel Lázaro) en 1935, asegura que acaban de concluir esta última[74].

Todo esto apunta a que la afirmación de Manuel Machado dándola por escrita hacia 1928, no fue más que un ardid para eludir algunas suspicacias de la censura vigente, que podría condicionar algunos aspectos de la obra. Porque el desarrollo ideológico del protagonista se corresponde con el entusiasta de aquellos años republicanos, cuando la Unión Soviética era vista por una mayoría como la esperanza de la clase trabajadora, progresista e intelectual; de ahí que el personaje pretenda dirigir sus próximos pasos ha-

73. DIEGO, Gerardo: *Poesía española contemporánea*, edición recopilatoria de las dos Antologías (1932, 1934), Taurus, Madrid, 1962, (2ª ed.), p. 551. Hay error, o por parte del propio Antonio o del antólogo, en lo que se refiere al título primero, que se estrena en 1931, bajo la nueva denominación de *La prima Fernanda*; por lo que concierne a la segunda obra, la fecha queda confirmada en la entrevista aludida.

74. Entrevista con *Proel* en *La Voz* (1-IV-35); en OC-II/1817; o también en *Prosas dispersas*, edic. de Jordi Doménech, Páginas de Espuma, Madrid, 2001, p. 770.

cia esa nueva y utópica Arcadia de los desheredados; y esto, naturalmente, no podía admitirse bajo ningún concepto en el contexto político de aquella España exultante de su triunfo militar y la consiguiente imposición de sus cánones como salvación del país.

Pero esto es externo; lo concerniente a ese Otro que parece, también, dominar esta otra obra, ya queda expuesto líneas más arriba.

La prudencia del coautor planteó ese interrogante en torno a la fecha de escritura de la pieza y aunque se decante por la más avanzada en el tiempo, no se corresponde con la real por lo que corresponde a Antonio Machado[75], ya que con ella afirma la permanencia de la imagen –el recuerdo- de Leonor a lo largo de todo ese tiempo, pues como ha podido verse, y más adelante se volverá a insistir en ello, aquella es producto de ésta.

75. Y así se desprende de la aportación de Rosa Sanmartín, que señala como probable que los dos primeros actos se correspondan con la fecha dada por Manuel en su prólogo, mientras que la segunda parte pudo muy bien haber sido compuesta en los años que se indican tanto en *la Antología de Diego* como en la entrevista de *Proel.*

3. LA CONQUISTA DE LA TEMPORALIDAD Y LA RETENCIÓN DEL TIEMPO FUGITIVO

Demos tiempo al tiempo;
para que el vaso rebose
hay que llenarlo primero.
CLXI-li

Antonio Machado es autor del, posiblemente, más corto poema de la lírica española, todo él concentración suma de un amplio saber –e intuir- que se reduce drásticamente a una sola línea; un único, solo e insustituible verso[76]:

Hoy es siempre Todavía.
CLXI-viii

Que, contrariamente a lo que suele suceder, no ha centrado mucha atención entre comentaristas e investigadores. Tan solo –que yo conozca- Cerezo

76. Puede argüirse que no es el único, ya que el cierre, tanto de su obra como de su vida, se concentra también en otro, único e inmarcesible; pero hay que tener en cuenta que ese carácter de verso solitario se lo ha dado el tiempo y la circunstancia, pero no la intención: *Estos días azules y éste sol de la infancia* es, desde luego, el punto final, grandioso, de toda una obra que crece con el tiempo, y de una vida ejemplar como demandó la ética en la que se apoyaba. Pero en realidad se trataba de un apunte, de un posible inicio de poema que, presumiblemente, se apoyaba en el recuerdo. Solo la muerte, impidiéndole continuar, lo transformó, dejándolo reducido a ese solo verso tembloroso de emoción. Caso distinto, totalmente distinto, del que ahora nos ocupa, en el que sí había voluntad de que fuese como es.

Galán dentro de su más amplio contexto[77] sobre el pensar machadiano, y muy especialmente Pablo de A. Cobos, que sí le dedica la reflexión que requiere. Poco es para verso tan importante.

Tampoco aquí voy a intentar esclarecerlo cuando Cobos, en su momento, lo hizo de forma suficiente, pero sí para tomarlo como punto de arranque, anterior aún a los intentos filosóficos, de todo ese posterior pensar que se mueve siempre entre la espera y la esperanza –dicho sea con frase de Laín- aunque sacudidas ambas por ramalazos de desesperanza y decaimiento.

El poemilla está aislado, aparentemente, entre otros dos, el VII y el IX de los Proverbios, que no presuponen antecedente ni continuidad; leído así, sin más apoyo ni aviso previo, un tanto abrupto y rompedor, se nos queda como misterioso y sugerente, sin que se llegue a saber con exactitud su por qué. Pero algo más adelante, el lector vuelve a reencontrarse con él, y ¡ahora sí!, como consecuencia, o conclusión, de algo que se trata de exponer en los inmediatamente anteriores proverbios; son el XXXVI y XXXVII, que parecen querer conducir a una conclusión que, un tanto precipitadamente, se adelantó como posible pretensión de no olvidarla:

77. CEREZO GALÁN, Pedro: *Palabra en el Tiempo. Poesía y Filosofía en AM*, Gredos, Madrid, 1975; se ocupa del verso en cuestión en sus páginas 194-196; y más especialmente Pablo de A. Cobos en su primer ensayo machadiano: *Humor y pensamiento de AM en su metafísica*, que profundiza en él al cierre del estudio (Ed. Ínsula, Madrid, 1963, pp. 159-172); no le dedica espacio alguno ASB en sus comentarios a los poemas machadianos (ob. cit. en nota) ni en su otro ensayo, tan repetidamente mencionado en estas páginas. Alguna otra mención hay, pero sin centrar toda la atención en el poema, sino más bien como mención al paso o dentro de otro contexto de mayor amplitud.

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.

Viejo como el mundo es
-dijo un doctor-, olvidado,
por sabido, y enterrado
cual la momia de Ramsés.

Para llegar al XXXVIII, como conclusión de los precedentes:

Más el doctor no sabía
que hoy es siempre todavía.

A primera vista parece una exposición anecdótica; ese *tú esencial* siempre estuvo ahí, aunque aparentemente no existiese o semejase no existir, pero quien lo conoce, sabe que es añejo, perteneciente al saber antiguo –quizá por ahí se trae a colación la *momia de Ramsés*-, aunque apenas se le conceda atención y se encuentre en un estado casi de coma. No es descubrimiento nuevo –Antonio Machado lo sabe-, de su siglo o del anterior como mucho, aunque sea en su tiempo cuando empieza a concedérsele atención. De ahí ese no saber del incógnito doctor, que aún conociendo su existencia como problema, creía que era algo sin vigencia o, lo que podría ser peor, transformado en pieza arrumbada a la que tan solo se le concede valor de hito cronológico; debido, y aquí radica la importancia del poemilla, a no saber eso tan esencial y básico de que *Hoy es siempre Todavía.*

Insisto, no obstante. Antonio Machado aún no ha sentado plaza de pensador, aunque esté ya abocado a ello. Algunos textos mínimos –más por su

extensión que por otra causa- se encuentran diseminados en su cuaderno íntimo *Los Complementarios*, fechado en Baeza y Segovia indistintamente, y parte de estos *Proverbios y Cantares* se publican en la *Revista de Occidente* antes de integrarse en sus *Nuevas Canciones*. Este puntualizar algo sobradamente conocido no tiene mayor pretensión que la de establecer un hilo conductor en todo el proceso –muy intimista, por otra parte- que está caracterizando al *nuevo* Antonio Machado. Hilo que es muy importante aprehender, ya que desde sus inicios como poeta –o sea, desde aquellas lejanas *Soledades* (1903), hasta los recientes *Proverbios y Cantares* de *Nuevas Canciones* (1924)- siempre se encuentra un atisbo, a veces apenas subrayado, de esa inquietud que ha de aflorar con intensidad a partir de los años de Baeza.

Su sentir del tiempo, y ese concepto que del mismo acuñará definitivamente en el *Cancionero*, está presente, quizá demasiado diluido para que pueda ser tenido en cuenta, pero sí existente, desde siempre; pero lo que surge de forma esporádica en sus principios, sin destacar aún de ese carácter embrionario, adquirirá carta de naturaleza con pleno derecho, después de sus estudios de Filosofía, al contar ya con un aporte teórico –y *oficial* también, mediante su título de Licenciatura- que, por carencia y abandono personal no tenía en los años anteriores.

Y cabe aquí una pregunta marginal y un tanto impropia en el actual contexto, pero que, presumiblemente, puede ser llave de muchas cosas. Si Leonor no hubiese muerto, ¿cuál hubiese sido la trayectoria del poeta? La pregunta, como todas las ucronías, carece de respuesta; ni buena ni mala. Es posible establecer cábalas más o menos arriesgadas o cercanas a una posible sucesión de aconteceres, pero no pasarían de divagaciones en el vacío. Tal vez..., es posible que... ¡Quién sabe! Y sin embargo, insisto, la

pregunta pretende ser clave, tener intención de trascendencia; ser el envés de un haz y, por tanto, con una pretensión de posibilidad; al menos como ideal apoyatura en la que se sustenta la realidad. Pero el tiempo es el tiempo y aunque Machado trate de aprisionarlo para, una vez detenido, levantar en él la esperanza del encuentro nuevo con Leonor, siempre acabará por escapársele de las manos.

Porque, a fin de cuentas, ¿qué es el tiempo? Algo que pasa sin darse uno apenas cuenta de ello, reducido tan solo a un segundo fugitivo, que se vuelve pasado sin más, casi al instante de dejar de ser futuro. Tema filosófico por excelencia, en realidad no existe, y al no existir, es posible creárselo uno mismo, hacerse con él y de esta manera, contar con él. Pensando en abstracto ello es factible, pero al vivir rodeado de convencionalismos –y uno de ellos es la invención del tiempo- se hace labor ardua la lucha contra los mismos, intentando tareas que los rompan y den paso a ideas y actitudes nuevas y originales.

Y es, con toda posibilidad, en un poema –siempre, como él con Martín, habrá que recurrir al poeta para explicar acertadamente al filósofo- en donde Machado explica mejor esa inquietud por el tiempo:

> Al borde del sendero un día nos sentamos.
> Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
> son las desesperantes posturas que tomamos
> para aguardar... Más Ella no faltará a la cita.
> XXXV.

Nuestra vida es tiempo... Pero, ¿qué tiempo? El embrión está ahí, pero el poeta continúa con su desarrollo –poético todavía- de la idea, y poco a poco empieza a desentrañar la esencial diferencia de los tiempos que percibe

-*¿iguales, distintos?*- en ese vivir que los va devanando. Y será después del fallecimiento de Leonor cuando empiece a diferenciarlos con visos filosóficos. Ya en Baeza, en uno cualquiera de esos largos días muertos que desgrana de la rutina de su vivir, Machado escribe un largo poema descriptivo que es todo un documento. Sobre su soledad, sobre el pasar por esa vida provinciana y esa monotonía exasperante que acaba por apoderarse de todos y de todo.

En estos pueblos, ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reló,
con esa monotonía
que mide un tiempo vacío,
pero ¿tú hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?
CXXXVIII

Algo sobre lo que habrá que volver de inmediato, para concluir con una profesión de fe:

No está mal
este yo fundamental,
contingente y libre, a ratos
creativo, original;
este yo que vive y siente
dentro la carne mortal
¡ay! Por saltar impaciente
las bardas de su corral.

Donde ya apunta a ese filosofar que, de ahí en adelante, va a ser lo suyo, aunque en un principio, continúe alternándolo, a partes iguales, con la poesía, pero que va a ir ocupando más y más terreno hasta ocuparlo por completo.

Por lo mismo, va a intentar una explicación más clara, alejándose ya de la obligada condensación poética, cuando haga hablar al aprovechado discípulo de Martín, Juan de Mairena, todavía no protagonista pero sí comentarista, un tanto respondón, de su maestro.

Y es muy conveniente no echar en el saco del olvido que se trata de un tercer nivel de acercamiento a la obra propiamente filosófica de Abel Martín; el primero es, naturalmente, el propio Martín, cercano a través de diversos fragmentos directamente transcritos de sus tratados, por parte de ese innominado comentarista –segundo nivel; muy posiblemente el apócrifo *Antonio Machado*. En algún momento habrá que volver sobre este punto- y los escolios del mismo a la doctrina del maestro; en tercer lugar, la exégesis, no necesariamente favorable y siempre envuelta en un característico tono de zumba andaluza –ambos, maestro y discípulo, son sevillanos, al igual que los homónimos, apócrifo y real Machado-, de ese discípulo que con el tiempo llenará el vacío dejado por Martín y apenas cubierto por su primer comentarista. Es importante esto del humor, de la ironía, que ya en su momento se ha subrayado, como condicionante esencial de su pensamiento, que enraíza con otros del pasado: «Procura juntar lo seco de la filosofía con lo entretenido de la invención, lo picante de la sátira con lo dulce de la épica, para dejar siempre el gusto picado, no molido[78]».

78. GRACIÁN, Baltasar: *El Criticón*; «A quién leyere»; tomado del artículo de Andreu Celma, citado en la nota 33 del Apartado 1.1.5 del primer capítulo.

Mairena gusta denominarse como *poeta del tiempo* y para justificar tal apelativo va a recurrir a larga explicación que, amparada en ejemplos típicamente poéticos, tiene mayor trasfondo filosófico que literario. La exposición, sobradamente conocida y reproducida hasta la saciedad, contrapone la poesía de Jorge Manrique a la de Calderón, si bien ésta se reduce a un solo ejemplo, cuidadosamente buscado, que le viene como anillo al dedo para apoyar su teoría. Naturalmente, todos los que de este pasaje se han ocupado, conocen la inquina machadiana –y maireniana- por el barroco literario, del que Calderón es uno de sus máximos representantes, por lo que el contraste que establece entre ambos poetas está un tanto aviesamente planteado; pero no es esto lo importante, sino lo que como finalidad última propone: explicar el significado de la expresión *palabra en el tiempo*. Dice Juan de Mairena en la primera lección de su *Arte Poética*:

> Todas las artes aspiran a productos permanentes, en realidad a frutos intemporales. Las llamadas artes del tiempo, como la música y la poesía no son excepción. El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psiquicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica (OC-I/697).

Aunque se encuentran ya aquí expresiones que pretenden situarse fuera del tiempo –de ese tiempo mensurable y mecánico- como *intemporalizar* o *eternizar* –si se quiere dotar a la idea de una mayor solemnidad- este preámbulo,

necesario por otra parte, está aún cercano a la poética. Machado está aquí planteando un problema que es puramente literario, pero intentando llevarlo por caminos que le importaban bastante más. Porque se ha apercibido de que algunos de esos caminos no le aportan las soluciones que busca y quiere definitivas, con el único fin de paliar su orfandad deshabitada

Él clama todavía por la ausencia, que a cada instante que pasa se le torna desgarradora al advertir que la figura querida de la niña-esposa se le va desvaneciendo a causa de la distancia temporal que, cada día que pasa, se le agranda. Y él no quiere eso; y lucha tratando de encontrar soluciones que en el fondo, muy en el fondo, sabe imposibles de realizar en el espacio físico e, incluso, en el anímico, pero que intuye que en el de la razón y de la lógica no llega a perderse de una forma total. Y así comienza ese penoso caminar entre dos aguas, con la esperanza de que no todo acabe por frustrarse.

Cuando recordar no pueda,
¿Dónde mi recuerdo irá?

Una cosa es el recuerdo
y otra cosa es recordar.
S-XXVII-i

Porque el recordar es siempre doloroso:

[...]
y recuerdo otro viaje
hacia las tierras del Duero.
Otro viaje de ayer
por la tierra castellana
-¡pinos del amanecer

entre Almazán y Quintana!-
¡Y alegría
de un viajar en compañía.
[...]
Soledad,
sequedad,
tan pobre me estoy quedando
que ya ni siquiera estoy
conmigo, ni sé si voy
conmigo a solas viajando.
CXXVII

Por eso acaba rebelándose contra él o, al menos, limándole aristas, como la de la soledad, de la que siempre pretende escapar.

¡Machado y la soledad! A la que acabará, un día, por aceptar aunque sea a regañadientes, dándola por buena al permitirle disponer de su tiempo de forma sobrada, y con ella tejer sus pensamientos, pero nunca amada, querida como amante, y de la que siempre –Pilar de Valderrama será su último y nuevamente fallido intento- desea huir, tanto en su caminar biográfico como en su íntimo pensamiento.

¡Oh soledad, mi sola compañía,
Oh musa del portento, que el vocablo
diste a mi voz que nunca te pedía!
Responde a mi pregunta: ¿Con quién hablo?

Ausente de ruidosa mascarada,
divierto mi tristeza sin amigo,

contigo, dueñas de la faz velada,
siempre velada al hablar conmigo.

Hoy pienso: este que soy será quién sea;
no es ya mi grave enigma este semblante
que en el íntimo espejo se recrea,
sino el misterio de tu voz amante.

Descúbreme tu rostro, que yo vea
fijos en mí tus ojos de diamante.
Los sueños dialogados-IV

¡Y ese fantasma que empieza a desvanecerse y al que no puede, ni quiere, renunciar porque es la razón de toda su vida!

Más hoy... ¿será porque el enigma grave
me tentó en la desierta galería,
o abrí, con una diminuta llave
el ventanal del fondo, que da a la mar sombría?

¿Será porque se ha ido
quien asentó mis pasos en la tierra,
y en este nuevo ejido
sin rubia mies, la soledad me aterra?
CXLI

Pero el proceso -insisto- requiere un método; un caminar paso a paso hasta conseguir lo que el deseo anhela. Y para ello es necesario comprender con plena lucidez el sentido de algunos conceptos que, en ese plano más racional que el hasta ahora poéticamente dominante, empiezan a acosarle;

entre ellos, quizá más acuciante que otros, por antepuesto, ese concepto llamado *tiempo*, y si es realmente algo que fluye o algo que uno mismo crea y del que puede disponer a voluntad, jugando con él o bien reduciéndolo al propio deseo.

En el fondo esto queda muy lejos del fin propuesto; la especulación lógica en torno a la *temporalidad* poco o nada contacta con Leonor y su fantasma evanescente, pero no deja de ser un escalón para llegar a ella. De ahí que Machado se empeñe en descubrir su sentido filosófico para aplicarlo, como tantos otros descubrimientos suyos en ese campo, al fin buscado.

Y así, continúa explicando, ya por otros derroteros, ¡tan alejados de lo puramente poético!, pero aún limítrofes, lo que él concibe como esa temporalidad que pretende aprehender.

> Todos los medios de que se vale el poeta: cantidad, medida, acentuación, pausas, rima, las imágenes mismas, por su enunciación en serie, son elementos temporales. La temporalidad necesaria para que una estrofa tenga acusada la intención poética está al alcance de todo el mundo; se aprende en las más elementales Preceptivas. Pero una intensa y profunda impresión del tiempo nos la dan muy contados poetas. En España, por ejemplo, la encontramos en don Jorge Manrique, en el Romancero, en Becquer, rara vez en nuestro poetas del Siglo de Oro; y a continuación transcribe los conocidos versos manriqueños que acaba por contraponer al soneto calderoniano a las flores de *El príncipe constante*, para añadir a renglón seguido: Para alcanzar la finalidad temporalizadota del arte, fuerza es reconocer que Calderón ha tomado un camino demasiado llano; el empleo de elementos de suyo intemporales. Conceptos e imágenes

> conceptuales –pensadas, no intuidas-están fuera del tiempo psiquico del poeta, del fluir de su propia conciencia. Al *phanta rei* de Heráclito solo es excepción el pensamiento lógico. Conceptos e imágenes en función de conceptos –substantivos, acompañados de adjetivos definidores, no cualificadotes- tienen, por lo menos, esta pretensión; la de ser hoy lo que fueron ayer, mañana lo que son hoy. El *albor de la mañana* vale para todos los amaneceres; la *noche fría*, en la intención del poeta, para todas las noches. Entre tales nociones definidas, se establecen relaciones lógicas, no menos intemporales que ellas. [...] La poesía aquí no canta, razona, discurre en torno a unas cuantas definiciones. Es –como casi todo en nuestro barroco literario- escolástica rezagada (OC-I/697-98).

Hasta aquí Calderón; el comentario al soneto incluido en líneas anteriores. Pero Mairena –no se olvide que es él quién está estableciendo estos distingos, apoyándose, en cierto modo, en lo aprendido de su maestro, pero asimilado a sus propios puntos de vista- pretende dejar muy clara su posición respecto a la temporalidad –y su valor como tal- de la poesía; y para establecer estas diferencias, vuelve al otro poeta mencionado; a Jorge Manrique y a sus coplas:

> En la estrofa de Manrique nos encontramos con un clima espiritual muy otro, aunque para el somero análisis que suele llamarse crítica literaria, la diferencia pasa inadvertida. El poeta no comienza por asentar nociones que traducir en juicios analíticos, con los cuales construir razonamientos. El poeta no pretende saber nada; pregunta por damas, tocados, vestidos, olores, llamas, amantes... El ¿qué se hicieron?, el devenir en interrogantes individualiza ya

> estas nociones genéricas. Las coloca en el tiempo, en un pasado vivo, donde el poeta pretende incluirlas, como objetos únicos, las rememora o invoca. [...] Terminada la estrofa, queda toda ella vibrando en nuestra memoria como una melodía única, que no podrá repetirse ni imitarse, porque para ello será preciso haberla vivido. La emoción del tiempo es todo en esta estrofa de don Jorge; nada, o casi nada, en el soneto de Calderón. La diferencia es más profunda de lo que a primera vista parece. Ella sola explica por qué en don Jorge la lírica tiene todavía un porvenir, y en Calderón, nuestro gran barroco, un pasado abolido, definitivamente muerto (OC-I/699-700)[79].

79. Importa dejar claro algo que, tal como yo lo veo, no se ha tenido en cuenta en ningún momento, quizá porque las motivaciones que arrastra consigo el análisis de estos planteamientos mairenianos sean otras de mayor trascendencia. Creo que en estas contraposiciones entre Manrique y Calderón, juega papel muy importante la cronología de los textos aducidos. En efecto, Manrique es poeta auroral, del siglo XV, cuando todavía el idioma estaba en preñez de formación naciente, pues aún Nebrija no le había dado carta de naturaleza con su *Gramática de la lengua castellana*; por el contrario, Calderón se encuentra con un idioma formado, seguro y dentro, ya, de una evolución permanente pero acordada a los tiempos; en ambos, pues, tiene esta característica papel muy importante. En Manrique los conceptos están todavía por determinar; en Calderón, ya están determinados y fijos; de ahí que el poeta los utilice como *topoi* al que hay que recurrir. Por eso mismo el inicial frescor manriqueño está en abierta contradicción con el asiento idiomático de Calderón. Que AM haya tenido en cuenta esta nota diferenciativa en ambos poetas es algo que no se desprende de su texto, pero que sí cuenta con el apoyo implícito –o quizá inconsciente- de quien conoce el idioma y aprecia sus matices.

Es planteamiento sugerente que pide mayor extensión y atención que la que esta pequeña nota le concede, pero que, como tantos otros temas, ha de quedar en simple subrayado, a la espera de que alguien –yo mismo, tal vez, en ocasión más propicia- se ocupe de ello con el detenimiento que pide.

Conviene detenerse y volver la vista hacia atrás, en algunos de los conceptos importantes del párrafo. En primer lugar esa llamada de atención a ese análisis que suele escapársele a la crítica estrictamente literaria. Aquí ya Machado apunta en otra dirección que la puramente lírica. Es entonces cuando uno se da cuenta de que el enfoque empieza a cambiar. Esto es importante; luego, el acto de que las nociones que él llama genéricas están colocadas, situadas, en un pasado vivo, que vibra y tiembla, que pasa y se borra; es lo que él llama *emoción del tiempo*, algo que, sin pretenderlo, hemos apresado y retenido como algo vivífico.

Y es esa intención de «vivir el tiempo» lo que concede verdadero valor a los conceptos machadianos; ese no querer perderse, diluirse en lo inevitable. Sentir, en una palabra, esa *emoción del tiempo* como algo propio, que se intensifica al contacto personal. Y de esta manera Antonio Machado aprehende, retiene y comprende, ese tiempo fugitivo que, no obstante, es creación propia, intransferible, como el de cualquiera.

Por ese camino, puramente ideal, especulativo, llega, sin embargo, a sentirse más cercano a Leonor; preferiblemente a su recuerdo, al fantasma que día tras día empieza volverse nítido, a sentirse recobrado. Pero entiéndase bien; no a Leonor tal como era en su aspecto físico, no la voz oída en su momento, o la mano acogida al calor amoroso de la varonil que la envuelve; No; aquello pasó; dejó de ser; pero lo que sí se ha recobrado es la emoción del sentimiento, la emoción razonable (no olvidemos que el poeta ha abandonado la intuición para aferrarse a la lógica y la razón) que nos permite retener ese instante que, poco antes se difuminaba. Y aquí sí está realmente el Machado filósofo, ahíto de satisfacción, al dar en el clavo. Y la recreación de Leonor –mejor de su fantasma, de su esencia apenas corporal

ya en *su* tiempo real y vivencial- ya va a ser tan solo cosa del tiempo, de esa recreación que algún día –todavía no; aún hay que procesar algunas cosas- va a ser *Guiomar;* la *Guiomar* abelmartineana, tan apócrifa como su creador, pero puesta en pie, sin asomo evanescente alguno, tanto por el poeta real como por esas proyecciones –al igual que ella- que, a fuerza de insistencia, alcanzan un inusitado grado de corporeidad en algún momento de su fingida existencia.

De forma inevitable, hay que volver ¡siempre! al poeta, que por algo insistía en ello al referirse al análisis a realizar sobre los tratados abelmartineanos. Y es en un poema-homenaje, o poema-elogio, en donde consigue su explicación-aclaración más lograda, porque el tiempo es algo que

> ... rompe el hierro y gasta los marfiles.
> Con limas y barrenas, buriles y tenazas,
> el tiempo lanza obreros a trabajar febriles,
> enanos con punzones y cíclopes con mazas.
> ... lame y roe y pule y mancha y muerde;
> socava el alto muro, la piedra agujerea;
> apaga la mejilla y abrasa la hoja verde;
> *sobre las frentes cava los surcos de la idea.*

Pero él

> ... afronta el tiempo inexorable...
> Vencer al tiempo quiere. ¡Al tiempo! ¿Hay un seguro
> donde afincar la lucha? ¿Quién lanzará el venablo
> que cace esa alimaña? ¿Se sabe de un conjuro
> que ahuyente ese enemigo, como la cruz al diablo?

El alma. El alma vence -¡la pobre cenicienta
que en este siglo vano, cruel, empedernido,
por esos mundos vaga escuálida y hambrienta!-
al angel de la muerte y al agua del olvido.

[...]
Poeta, el alma sola es ancla en la ribera,
dardo cruel y doble escudo adamantino;
y en el diciembre helado, rosal de primavera;
y sol del caminante y sombra del camino.
CXLIX

Acaba de mencionarse algo, un concepto, una palabra, que sin su debida aclaración puede dar –y de hecho es así- lugar a equívocos. El alma; Quizá haya sido en este punto donde Pilar de Valderrama encontró esa posibilidad de convencimiento para integrarlo en el redil en el que nunca estuvo.

En Machado –ahora sí; hay que volver al pensador- nunca este concepto de *alma* ha estado relacionado con el sentido que el cristianismo concede a la palabra. No hay que confundirse, deslindando de forma clara cualquier posibilidad de confusión. Y como no es persona que cultive la vaguedad, lo define perfectamente en su *Juan de Mairena*:

> El alma de cada hombre –cuenta Mairena que decía su maestro- pudiera ser una pura intimidad, una mónada sin puertas ni ventanas; dicho líricamente: una melodía que se canta y escucha a sí misma, sorda e indiferente a otras posibles melodías -¿iguales?, ¿distintas?- que produzcan las otras almas. Se comprende lo inútil de una batuta directora. Habría que acudir a la genial hipótesis leibniziana de la

> armonía preestablecida. Y habría que suponer una gran oreja interesada en escuchar una gran sinfonía. ¿Y por qué no una gran algarabía? (JM-I).

Algo que, sin embargo y a pesar de todo, cuenta con esa enorme fuerza capaz de vencer a esa otra llamada *tiempo.* (Aquí cabrían, como intento de ampliar la explicación, otros conceptos en torno al espacio, al tiempo vivido y elemento necesario, también, dentro de ese espacio, tanto como el movimiento; pero son conceptos que si bien pueden apoyar en algunos detalles lo buscado hasta aquí, centran más otros quehaceres del pensamiento machadiano. Su desarrollo nos llevaría muy lejos, a coincidir, o chocar -¡quién sabe!- con otros intentos distintos al propuesto y que, de una forma o de otra, han sido desarrollados con indudable acierto por quienes se encuentran bastante más cercanos a esa disciplina llamada filosofía).

De cualquier forma que sea, lo antedicho viene a cerrar, como en un círculo, toda la exposición que ocupa el presente apartado, retornándonos a sus inicios y al verso que la promovió, *Hoy es siempre Todavía,* donde ese *Todavía* final adquiere relevancia oculta y sacada ya a la luz, que era realmente lo que el Machado pensador, ese de los *decires* y *pensares*, pretendió.

4. ABEL MARTÍN Y LA RAÍZ ERÓTICA DE SU DOCTRINA

Siempre que nos vemos
es cita para mañana.
Nunca nos encontraremos.
CA.XII-8

Establecida, en los apartados anteriores, las que podrían ser estimadas como bases filosóficas de su último ciclo poético, y que, con mucho, no son más que una parte de este *todo* reflexivo que suscita Antonio Machado, se ha alcanzado, por fin, el umbral del problema –sin que esto suponga el abandono del lindero común, que de ambas partes tiene, entre literatura y pensamiento-, y en el que empieza a tomar forma la certeza de *Guiomar.*

Pero todavía se permanece en lo que la palabra señala: umbral de...; asedio a las razones externas en las que todavía ni *Guiomar* ni su *Cancionero* tienen presencia, aunque comience a detectarse ésta.

Abel Martín es el antecedente; necesario, ineludible; el que puede considerarse como *padre* de *Guiomar,* ya que como su creador, goza de ese derecho que, un tanto ambiguamente, da opción a otras posibles consideraciones más acordes con sus pensamientos. *Guiomar* puede ser la presencia erótica que el muy verosimilmente manifiesto onanismo martineano levanta como mito-fetiche de su particular exacerbación. O, por el contrario, la derivación, tanto dialéctica como metódica, de esa teoría del *eros* que Martín establece como única explicación y salida posibles a su otredad, o tendencia de lo *uno* hacia lo *otro.*

De cualquier forma que sea, *Guiomar* está ahí, como algo, o alguien, que tiene plenitud y, al par que ello, unos derechos de existencia fundamentados

en un sinfín de razones que exceden los planteamientos del propio Martín, para adentrarse en los de ese *maese Pedro* que es el poeta Antonio Machado.

Por lo anterior, es perentorio exponer el *quién* y el *por qué* de Abel Martín. Y aunque algo de esto se expone en título independiente, ya mencionado[80], arañando tan solo la superficie del problema, dadas las características de la obra, es ahora cuando hay que enfrentarse al tema en toda su extensión y problemática, procurando, no obstante, respetar el equilibrio que el carácter de lindero reclama; esto es, no adentrarse en un predio plagado de aristas filosóficas, ni tampoco en ese llano –dada la orientación primaria de los planteamientos- de la amena literatura, procurando –y no es ejecución fácil, ciertamente- conservar el equilibrio entre ambas.

Hay que adentrarse, pues, en la vida y en la obra de Abel Martín, dentro de las exigencias propias de estos planteamientos, y desbrozar un tanto ambas, al mismo tiempo que se empieza a abrir el camino hacia *Guiomar*.

80. Remito al lector a la nota 43, en la que se señala el título de la obra en cuestión.

4.1. Los filósofos machadianos

Es en ese cuaderno de apuntes, especie de diario de trabajo elaborado entre Baeza y Segovia, bajo el título de *Los Complementarios* -¿añadido con posterioridad a la idea de los apócrifos?- y realmente sin él, pues *Apuntes. Composiciones inéditas*, es un encabezamiento gris, aparte no responder totalmente a la realidad[81], donde Antonio Machado empieza a bosquejar –siquiera sea como anotación-guía (y aquí cabría preguntarse por el sentido último de trabajo que éstas tienen para el propio Antonio Machado)- un grupo de nombres a los que clasificará como poetas, ensayistas y filósofos, todos ellos apócrifos.

Prescindiendo por el momento de los poetas, llama la atención ese agrupar algo que, en un principio, parece tender a la unicidad; ensayistas y filósofos suelen coincidir en más de un aspecto, confundiéndose en una sola categoría, quizá diferenciada más en matices que en otra razón cualquiera. Pero Machado agudiza esa diferencia al dar, de los primeros, solo los nombres, sin adjudicarles, como hace con los filósofos, obra alguna, mientas que a los segundos los hace seguir de un título, posiblemente el que pretende que conste como el más representativo de su obra, que queda de esa forma sugerida; táctica que mantendrá, al menos inicialmente, en sus dos posteriores y más importantes apócrifos.

81. Utilizo en este caso concreto, no el espacio que a dicho cuaderno corresponde en sus OC, sino la edición facsímil del mismo (Taurus, Madrid, 1972; Tomo I: Facsimil; Tomo II: transcripción a cargo de Domingo Ynduráin). Las referencias, de aquí en adelante, se harán referidas a esta edición.

Los ensayistas son cinco: Mateo de Andrade (y es curioso que ya en el primero nos encontremos, aunque invertidas, con las iniciales machadianas, que se van a repetir en más de una ocasión); Pedro Illán de Vinuesa; Cosme de la Fuente (Mireno); Abelardo Valls y Bustillo (El Abencerraje); y José Gilabert y Monforte; nada hay detrás de ellos; ni esa obra que se echa en falta ni dato alguno que los sitúe biográficamente. Todas estas carencias parecen indicar que se trata de un borrador, de una tentativa de algo que de forma inmediata se desarrolla de forma muy distinta, al dar comienzo a ese *Cancionero Apócrifo* (fol. 105R). Se trata de un primer ensayo-aproximación al apócrifo, que no trascendió ni pasó de eso; así que –pienso- no hay que buscar la trascendencia donde no existe, aunque parezca adelantar, en su intimidad creadora, lo que años más adelante escribirá a Giménez Caballero:

> En mis manos tengo mi tercer apócrifo: Pedro de Zúñiga, poeta actual nacido en 1900. Acaso encuentre en la ideología de este poeta motivos de simpatía. Abel Martín y Juan de Mairena son dos poetas del siglo XIX que no existieron, pero que debieron existir, y hubieran existido si la lírica española hubiese vivido su tiempo. Como nuestra misión es hacer posible el surgimiento de un nuevo poeta, hemos de crearle una tradición de donde arranque y él pueda continuar. Además, esa nueva objetividad a que hoy se endereza el arte, y que yo persigo hace veinte años, no puede consistir en la lírica –hoy lo veo muy claro-, sino en la creación de nuevos poetas –no nuevas poesías-, que canten por sí mismos. El verdadero sermón poético, a la española, ha de engendrarse en el espíritu como

> se engendra en la carne y, por ende, impugnar [sic] -¿impregnar?-[82] a la musa para nuevos poetas que, a su vez, nos den en el porvenir las nuevas canciones (OC-II/1579).

Ambicioso proyecto que solo pudo llevar a cabo de una forma incompleta y muy posiblemente no a total satisfacción. Es, me parece, un aspecto de lo apócrifo que no ha sido convenientemente desarrollado todavía, éste del nacimiento de una nueva poesía que deriva de la tradición más arraigada –aunque la misma sea de creación particularmente ensimismada- y que nada, o muy poco, tiene que ver con la que están llevando a cabo los poetas coetáneos y novedosos del Grupo del 27, con los que no suele estar muy de acuerdo.

Pero las inquietudes de Machado no se detienen, y así, a la mitad de su Antología de *nuevos poetas apócrifos*, la interrumpe para darnos otra relación, también *nueva*, pero de filósofos en este caso; seis en total –uno más de la formada por los ensayistas- que se acompaña de título –uno solo- que se pretende subrayar como el más importante y característico de su obra total.

La serie es la siguiente: Ignacio Santarín: *De lo universal cualitativo*; Homobono Alegre: *Leibniz, filósofo del porvenir*; José Callejo y Nandín: *La inteligencia y la isla de Robinson*; Eugenio March: *Las siete formas de la objetividad*; Miguel de Zurumburu: *La heterogeneidad del ser*; Antonio Espinosa y Mon: *De lo uno a lo otro. (Seis filósofos que podrían existir, con seis metafísicas diferentes)* (Fol. 110R).

82. Error que se viene repitiendo desde su origen en la misma *Gaceta Literaria*, en donde se publica por primera vez la carta de AM; tanto en OPP, p. 833, como en OC-II/1759, y en otras ocasiones con carácter menos totalizador –LC, edición de Guillermo de Torre, ya citada-.

Nada más. Tampoco hay dato biográfico alguno, tanto en fechas como en sucesos, detalle este que contrasta con la atención que concede a la mayoría de los nombres de poetas; algo que desaparece en los postreros, como si repentinamente le hubiese acometido el cansancio o el convencimientote la inutilidad de tales apuntes. ¿Quiere esto decir algo? Expuestos, como los alumnos de Juan de Mairena, a que nos *hiervan los sesos* (JM-IV) obligado es, creo, detenerse en estas aparentemente inocuas relaciones –simples borradores, tal como él los consideraba, y que nunca pensó en publicar- a fin de encontrar en ellas algunas respuestas.

> Todo lo que contiene este cuaderno son apuntes que nadie tiene derecho a publicar. Pueden, sí, ser utilizadas las ideas. Pero téngase en cuenta que el autor, antes de darlo a la luz, lo hubiera revisado y puesto en correcta forma literaria (Fol. 13R)

Porque ¿qué son y representan los apócrifos?; y afinando más: ¿qué pretende Machado con ellos y con esa multiplicidad de actividades?

Se parte de un hecho; lo apócrifo en Antonio Machado ha generado un frondoso bosque de publicaciones en el que es fácil perderse, si no está uno acostumbrado a moverse en él, dado el mayor o menor sentido de trascendencia y certeza de las interpretaciones; pero tratando de reducir al máximo dicha frondosidad, conviene limitar las aportaciones, ciñéndose a dos nombres como el tantas veces mencionado Pablo de A. Cobos y al más reciente de Eustaquio Barjau[83], como las aportaciones más consecuentes al tema.
Es importante, atendiendo a lo escrito, subrayar un matiz que destaca Barjau:

83. BARJAU, Eustaquio: *M. Teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975.

> He empleado (...) la expresión *lo apócrifo* en vez de *el apócrifo,* intencionadamente para aludir a un hecho que no podemos perder de vista: Antonio Machado aplica este término a algo más que a los personajes inventados, sujetos de ideas y opiniones que, aparentemente son las de su creador... se habla de *dioses apócrifos, mundo apócrifo, pasado apócrifo.* El vocablo cubre realidades emparentadas. Es decir, la invención de personajes e idearios es algo que forma parte de un fenómeno más amplio, de un especial *modo* de pensar que llamamos provisionalmente *lo apócrifo*[84].

Algo que ya se encuentra en el propio Machado, cuando por boca de Juan de Mairena señala que:

> Tenéis [...] unos padres excelentes; a quienes debéis respeto y cariño; pero ¿por qué no inventáis otros más excelentes todavía? (JM-XVII)

Y en LC, acercándose más a lo que realmente pretende transmitir:

> Los poetas han hecho muchos poemas y publicado muchos libros de poesía; pero no han intentado hacer un libro de poetas (Fol. 103R)

Para, seguidamente, señalar el verdadero alcance de la intención:

> Un cancionero del siglo XIX sin utilizar ninguna poesía auténtica (Fol.103V).

84. BARJAU, Eustaquio: Ob. cit., pp. *65-66.*

Naturalmente, lo anterior está referido a los poetas, interés primordial en aquellos momentos, pero es trasvasable a esos otros intentos que aquí importan más; ensayistas y filósofos, aunque haya que lamentar que tanto respecto a unos como a otros el proyecto queda limitado a unos cuantos nombres y títulos de obras; títulos que, en su mayoría, pasarán a engrosar la obra de sus posteriores y más atendibles Abel Martín y Juan de Mairena.

Indudablemente esto quiere decir algo y el rastreo de lo que pretende Machado hay que hacerlo en las páginas autógrafas del cuaderno que sí nos suministran algunas pistas que, insuficientes, esperan su posible refrendo con la publicación.

Los filósofos machadianos son un principio, todavía sin definir, un tanto impreciso aún; pero son el pórtico de lo que realmente interesa; el primer vagido de una inquietud en crecimiento -¡qué bien lo define el propio Machado cuando habla de impregnar a la musa para propiciar el nacimiento de nuevos poetas!- que acabarán por condensarse en la figura, de mucho mayor relieve –y no solo aparente- no ya de estos iniciales nombres, que carecieron siempre de él, sino también del discípulo respondón que ha de ser Juan de Mairena.

Éste, que entre los estudiosos machadianos, que ya forman legión, viene a tener unas características casi tan acusadas como el Azorín de Martínez Ruiz, es un escéptico un tanto cínico y burlón que lleva a cuestas, a veces como un lastre, otras como un bagaje cultural, las enseñanzas de su maestro y que, como tal discípulo, no consigue desprenderse de las mismas sin que se desprenda también de algo de sí mismo.

El insistente *decía Mairena*, que en determinado momento sustituye al *decía mi maestro*, son elocuente prueba de ello. Mairena no pierde el latigui-

llo referencial como su cronista –el propio Machado- tampoco abandona el suyo. ¿Puede ser esto señal de algo? Creo que sí; la continuada remisión al antecedente es prueba patente de la dependencia que el discípulo mantiene respecto al maestro; pero, ¿lo es tanto por lo que respecta al cronista que intenta trazar la etopeya de ese discípulo? Que Juan de Mairena procede de Abel Martín no es cosa sobre la que haya que dudar, pero en el otro caso, en el que ya Antonio Machado se manifiesta como simple relator de los hechos y dichos de Juan de Mairena, es algo que no está tan claro, porque biográficamente hablando –aceptemos, siquiera sea para entendernos por el momento, la ficción en la que se mueven tanto el apócrifo como su creador- Machado no muestra, ni tiene por qué, dependencia alguna sobre el otro personaje; se limita a contar que actúa así y no de otra manera , que manifiesta tales ideas y no otras distintas, que es de tal o cual forma y que su trayectoria vital fue una y no otra. No existe entre ambos correspondencia alguna, salvo el interés por la figura, debido a lo cual el discípulo de Abel Martín se manifiesta totalmente exento y sin carga cultural alguna a los ojos de su cronista. Entendámonos. De acuerdo con Antonio Machado, Juan de Mairena es un personaje con apariencias de real, que existe en él y que, como tal, cuenta con su propia personalidad. Pero –y volvemos a la necesidad de *crear* o *inventar* nuevos poetas, nuevos personajes que actúen acordes con la evolución lógica, según Machado, que debería haber existido dentro del ámbito cultural en el que se mueven –a fuer de independiente, solitario y actual, necesita tras de sí una tradición, un apoyo ideológico sobre el que evolucionen sus propias ideas. Hasta este momento todo está claro, pero alcanzado este punto la figura empieza a difuminarse, a desvanecerse, muy posiblemente por la falta de coherencia creativa en el propio Machado. Mairena desaparece de escena en 1909, en el pueblo asturiano de Casariego

de Tapia, lugar inexistente, ya que la referencia geográfica real es Tapia de Casariego, pequeño puerto marinero con un cierto movimiento aduanero y construcción muy típica de la zona[85]. Tal fecha, quizá no calculada ni prevista, deja a Antonio Machado un poco desamparado, máxime cuando el continuador de la estirpe, Pedro de Zúñiga, que habría de nacer con el siglo, no llega a tomar cuerpo[86]. Esto va a llevar a Antonio Machado a una distorsión de planteamientos, en un alargar la proyección de Juan de Mairena y su modo de ver las cosas que da lugar a una longevidad profética inusitada.

El dato es importante, ya que Mairena pierde presencia física, materia biografiable y queda transformado en otra de esas figuras evanescentes que, sin embargo, nunca llegan a desaparecer del todo mientras por el contrario, la por un momento retraída de Abel Martín cobra de nuevo cuerpo y entidad para alzarse, empleando una expresión popular –y como tal certera- con el santo y la limosna.

85. Resulta muy curioso, y no está suficientemente explicado, este aparente baile toponímico, y tampoco el hecho de buscarle un óbito tan alejado de su peripecia vital. Para detalles sobre el lugar, es útil la *Enciclopedia Espasa*, tomo 59, pp. 457-459, lugar denominado con anterioridad San Esteban de Tapia (ver para este último: *Diccionario Popular Universal de la Lengua Española*, Barcelona, 1899, Tomo VI, p. 1067). El primer tomo de dicho Diccionario se publicó en 1885.

86. Me ocupé de este nuevo –y nonato- poeta, en mi anterior trabajo, *La vocación teatral de Antonio Machado*, en las páginas 192 a 201, amparándome en el antecedente de Guillermo de Torre: «Pedro de Zúñiga, el nonato», *El fiel de la balanza*, Taurus, Madrid, 1961, pp. 161-167.

4.2. La importante presencia de Abel Martín

Abel Martín es el apócrifo por excelencia; y aunque tal opinión pueda chocar frontalmente con las favorables –prácticamente la totalidad crítica, tanto en número como persistencia- en torno a la valía y entidad del discípulo Mairena, importa el exponerla –y defenderla- sin menoscabo, en absoluto, de las opuestas.

Esto quiere decir que el peso específico y la trascendencia de su figura cuentan con una mayor entidad respecto de cualquiera de los otros apócrifos machadianos, Juan de Mairena y Guiomar incluidos, ya que por lo que respecta a estos dos últimos, no pasan de ser, en realidad, proyecciones del maestro, necesarias para la expansión de su pensar –caso del discípulo- tanto como para la constatación de su trasfondo filosófico transformado en tensión erótica –caso de Guiomar- o, lo que viene a ser lo mismo, en búsqueda desesperada de ese Otro que inquieta y desazona.

De ahí que sea importante el explicar algunos aspectos de Martín, aunque se remitan parte de los que aquí se expondrán, a trabajo paralelo y repetidamente mencionado. Para empezar, Martín es sevillano. Como Mairena; como Antonio Machado, tanto el apócrifo como el real. Esto confiere a Martín un carácter determinado, ya que al centrar Machado su mundo apócrifo dentro de un concreto paisaje, localista geográfica y peculiarmente –nueve de sus apócrifos, si se tiene en cuenta a Martín y Mairena, son andaluces, y de ellos, cinco sevillanos; el resto se distribuye por otras regiones, y todavía dos de ellos quedan sin especificar-, está forzando, quizá sin darse plena cuenta de ello, tanto el carácter como la forma de pensar de *su* filósofo.

Él mismo escribe de sus paisanos:

> La fantasía andaluza es única en el mundo. No sirve para reproducir ni para crear; es ago que tiende a deslumbrar y a aturdir; es una alarma moruna, combinada con fuegos de artificio y que termina siempre con un golpe de candil para llevarse algo (OC-II/1498);

Y acercándose más a lo que en realidad pretende:

> A los andaluces –decía mi maestro- nos falta fantasía para artistas; nos sobra, en cambio, sentido metafísico para filósofos occidentales. Con todo, es el camino de la filosofía el que nosotros debemos preferentemente seguir (JM-XXXIV).

Lo andaluz, al igual que lo apócrifo; algo que no es el andaluz particularizado ni anecdótico; que tiene su carga emocional de folklore apoyada en una larga tradición histórico-cultural a su espalda, lo que lo hace característicamente distinto al resto del paisanaje nacional. Pero no viene al caso adentrarse ahora en el fascinante mundo de lo andaluz que, en caso muy concreto de los Machado, se remonta a las figuras de padre y abuelo, transmisoras de ese origen racial que, indistintamente y con particularizada idiosincrasia regional, tenemos todos.

Es –como en cualquier otro caso tan diferenciado como este- algo muy especial y muy hondo, que cuenta con sobrados trabajos de investigación para que se venga ahora a abundar en lo dicho. Pero baste lo anterior para dejar delimitada esta característica de Martín que, guste o no al propio Machado, se trasluce en esos datos que parecen asentados un tanto al desgaire, como los que a continuación se señalan.

De Abel Martín se dice, en determinado momento *que fue hombre mujeriego* (OC-I/674), comentando en otro lugar su *fama de borracho,* dado que *en ocasiones muy solemnes de su vida –el día de sus esponsales, al recibirse de doctor, en algún ejercicio de oposiciones a cátedra, etc.-, reforzaba su moral, como él decía, o amenguaba la conciencia de su responsabilidad con frecuentes libaciones* JM-XXVIII); se propone aquí –dejando aparte la multiplicidad de razones que el propio Martín aduce en defensa de sí mismo, por no importar al ahora en el que nos encontramos- una imagen del *maestro,* cuando menos excéntrica, si se trata de situarlo dentro de un entorno tan grave y serio como el filosófico. Pero estas apuntaciones parecen indicar algo más que, desde luego, sobrepasa lo anecdótico. Si Martín bebe abundantemente –en ocasiones, como se ha dicho- y persigue –o frecuenta- a las mujeres, es señal clara de que dispone de tiempo, o que éste se le alarga más de lo normal, pues un doctor en metafísica que escribe doctos y densos libros de filosofía, más parece exigir el retiro al silencio de un gabinete de estudio que la frecuentación de tabernas y –posiblemente- lupanares. Aquí Machado está abogando por algo que le es muy cercano a sí mismo: la holganza. Que Martín cuenta con incierto grado de indolencia es algo que no se le oculta a nadie; y de ello Machado proporciona ejemplos más que suficientes; igualmente podemos decirlo de Mairena y del propio Machado incluso. Pero la holganza andaluza –en este caso no queda mas remedio que referirse a ella- es algo que nada tiene que ver con lo que en otras zonas se denomina *vaguería*. La ociosidad andaluza es creativa, en ningún momento pasiva y, naturalmente, está plena de posibilidades. Antonio Machado es indolente y ahí está su obra; Abel Martín también lo es, pero demuestran lo contrario sus libros, una extensa bibliografía que va desde el denso tratado filosófico -... *mi libro*

Sobre la esencial heterogeneidad del ser (1800 páginas de apretada prosa os aguarda en él (JM-XXXIII)-, hasta la obra teatral perdida –*Con el título La chochez de Alcibíades escribió mi maestro una sátira profética que he buscado en vano entre sus papeles inéditos* (JM-XXVII)-, pasando por su poemario *Los Complementarios*, en el que se incluyen los dos *Cancioneros* de/a *Guiomar*, su obra es extensa y pasa por el cultivo de todas las temáticas, excepción –y no deja de ser curioso- de la novela.

Pero Martín no se ocupa de estos aspectos; o al menos, tal inquietud o análisis no ha trascendido. Machado sí; y es curioso que lo haga casi siempre por boca de Mairena, o a través de ese último apócrifo que resulta ser Juan de Zúñiga, el protagonista de *El hombre que murió en la guerra*, y derivación final del nonato Pedro de Zúñiga[87], aludido ya en anteriores páginas; es tema lo suficientemente atendido, lo que exime de insistir en él[88].

Mayor importancia tiene otro dato, inserto en la información anterior –la referida a su carácter de bebedor ocasional- corre el peligro de diluirse entre la fraseología maireniana, si no nos apresuramos a retenerlo concediéndole la atención que reclama. Me estoy refiriendo a la información sobre sus esponsales. Y con ello se entra en un campo que, en apariencia, está solo insinuado, sugerido, a través de noticias dispersas y sin manifiesta importancia, lo que nos llevaría, si ese fuese el juego propuesto, a replantear

87. Se encuentra ampliamente expuesto en JM-III y en la mencionada obra teatral –Acto IV- aunque se vuelva sobre él en algún otro lugar. Pero hay que tenerla en cuenta para comprender gran parte de la idiosincrasia andaluza. De ahí que se haya insistido, aún considerándolo marginal al planteamiento central.

88. Ver nota 87 supra, que remite a mi obra anterior, donde me ocupo de este apócrifo que no llegó a ser.

críticamente las figuras apócrifas de maestro y discípulo, así como la hasta ahora preterida Guiomar, en un intento de biografía total y en la que el propio Machado figuraría, relegado de algún modo, como comparsa suyo, al asumir el secundario papel de cronista puro y simple. Pero no va a ser ese el camino, ya que importan otras cosas y otros planteamientos. Nadie –pienso- se ha detenido en el dato señalado, dado que nada en el *Cancionero* da pie a suponer que Martín se hubiera casado o, al menos y tomando *ad pedem literae* lo mencionado por Mairena, contraído compromiso matrimonial. Porque eso es lo que en realidad indica la palabra *esponsales*: *Mutua promesa que se hacen y aceptan el varón y la mujer* (DRAE, p. 635)[89].

Nada, repito, confirma esta noticia que, sin embargo, parece habérsele escapado de forma totalmente involuntaria a Mairena. Contrariamente a ella, en las glosas machadianas sobre Martín se indica claramente:

> Que fue Martín hombre en extremo erótico lo sabemos por testimonios de cuantos le conocieron. Y algo también por su propia lírica, donde abundan las expresiones más o menos hiperbólicas, de un apasionado culto a la mujer.
>
> Ejemplos:
>
> IV

89. La tomo de la edición de 1992. Por lo que respecta a es celebración de esponsales, que no sabemos si derivó finalmente en boda, si podemos aceptar, a través de uno de los poemas de Juan de Mairena sobre su maestro, el nombre de esa novia de Abel Martín; se llama Rosa María, nombre que fácilmente se deduce de una estrofa del poema del CA-II/CLXVIII (*Juan de Mairena),* titulado*: Mairena a Martín muerto:* Todavía, ¡oh, don Abel!,/ vibra la campanería/ de la tarde, y un clavel/ te guarda Rosa María*;* personaje que muy pronto se transmutaría en Guiomar.

La mujer
Es el anverso del ser.
(Página 22)

V
Sin el amor, las ideas
son como mujeres feas,
o copias dificultosas
de los cuerpos de las diosas.
(página 59)

VI
Sin mujer
No hay engendrar ni saber.
(página 125)

Y otras sentencias menos felices, aunque no menos intere antes, como ésta:

VIII
... aunque a veces sabe Onán
Mucho que ignora Don Juan.
(página 207)

Que fue Abel Martín hombre mujeriego (lo) sabemos y, acaso, también onanista; hombre, en suma, a quién la mujer inquieta y desazona, por presencia o ausencia. Y fue, sin duda, el amor a

> (la) mujer[90] el que llevó a Abel Martín a formularse esta pregunta: ¿Cómo es posible el objeto erótico? (OC-I/673-674).

Con el interrogante último se traspasa, ya, el umbral que conduce a Guiomar. Pero sabido es que Antonio Machado, -glosador en este caso y, posiblemente, *alter ego* del real, aunque proyección indudable del mismo- somete las ideas y los planteamientos a cuarentena –*lazareto* llama expresivamente el propio Machado a tal acción- antes de darlos por seguros, y como en principio Abel Martín glosa poéticamente aquello que le inquieta y que la pregunta le ha planteado, conviene seguir por el camino señalado, lo que de forma inmediata nos lleva, antes de afrontar el encuentro con Guiomar y la poética promovida por ella, a esas glosas de los llamados *sonetos eróticos.*

90. Errata indudable; falta el artículo, que tampoco se encuentra en la edición de NC y el *Cancionero* de José María Valverde (Clásicos Castalia, Madrid 1971, p. 191), pero sí en otras consultadas, como la de la Colección Austral. Tampoco figura en las *aparentes* OC de M y AM de Plenitud. Consulto su cuarta edición al cuidado de Heliodoro Carpintero (Madrid, 1962). Errata similar figura más abajo.

4.3. El valor del olvido como rescate de la amada

Dos valores: ausencia y olvido, por ese orden, como puntos esenciales, o conceptualización de las tensiones promovidas por el sentimiento de otredad. El primero, la ausencia, como motor inicial impulsado por la inquietud a causa de la misma; el olvido, como empujón creativo de esa misma ausencia[91] y estadio final en el camino de su recuperación, porque

> Merced al olvido puede el poeta –pensaba mi maestro- arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no es ya evocador, sino –en apariencia al menos- alumbrador de nuevas formas (OC-II/1942).

Alumbrador; palabra clave. Esto es, descubridor de aquello que permanecía oculto, prácticamente desconocido, pero que estaba ahí, esperando –como América a su Colón- a quién supiese suministrarle la luminosidad que precisaba. Juan de Mairena en este párrafo –pues es suyo, en el capítulo VIII-, en el que glosa a su maestro y sobre el que volveremos en su momento, remite a Abel Martín la gloria de haber sido el descubridor de ese nuevo camino que, ahondando en el subconsciente –*raíces del espíritu* lo llama, de forma muy castiza-, va a romper el maleficio en el que permanece enquistada la memoria para, trascendiéndola, reconquistar aquello que está a punto de perderse. *Se canta lo que se pierde,* escribe en muy determinado momento en las hasta ahora equívocas *Canciones a Guiomar,* aludiendo a su pasado

91. SESSÉ, Bernard: *AM. El hombre, el poeta, el pensador,* Gredos, Madrid, 1980, p. 731.

con Leonor y no –naturalmente- a algo que estaba vigente, o empezaba a estarlo, en aquellos momentos, como era la relación con la poetisa Pilar de Valderrama, y que se corresponde con el título del poema, un poemilla que Abel Martín publicó en el *Faro de Rota, hace ya muchos años*[92]. Son estas pequeñas notas las que permiten ir reconstruyendo la biografía de Abel Martín y dotarla de su personal bibliografía, así como de esos estudios posteriores –e incluso actuales- que giran alrededor de su figura y obra. Anoto esto porque curiosamente existe un trabajo que amparándose en esa apocrifidad plantea algunos de los intentos mairenianos y de su maestro en clave de actualidad última; lo que dota de una cierta relevancia actual a tales figuras[93], y que de alguna forma viene a reafirmar la vigencia de las mismas. Retornando a la cancioncilla, o título de la misma, ¿por qué –hay que preguntarse- cantar lo perdido, salvo en un caso agudo de nostalgia? Y nostalgia, precisamente –al menos en el sentido que suele darse al término-

92. Juan de Mairena *dixit* (Cap. VIII); por lo que, si tenemos en cuenta las cronologías –tanto la maireniana como la propiamente de AM- conviene no olvidar que el apócrifo murió en 1909, y por tanto ese *hace muchos años* tiene que referirse, por fuerza, a cuando Abel Martín vivía aún; y eso ha de ser anterior –bastante- a la fecha de su fallecimiento en 1898, lo que en ninguna manera lo asocia –al título del poema, no al autor- a Pilar de Valderrama, en la intención de AM. Por otra parte, esta segunda entrega del *Cancionero*, encierra dos características muy importantes; la primera, que se publica en 1936, en la última edición de sus PC revisada por él; la segunda, que siempre la referencia a dichos poemillas son a cuenta de Abel Martín. Quiere esto decir que en ningún momento pueden aplicarse a la intencionalidad de AM –por otra parte, muy discutible- de castigar o vengarse de PV. Es punto sobre el que se insiste más adelante, pero que creo conveniente ir descubriéndolo ya.

93. Ver en CH/304-307, art. de Ramón Barce: «La escuela de Sabiduría de Juan de Mairena»; pp. 845-855. También en la Segunda Parte, cap.3 y nota 6 del mismo.

no es lo que acosaba a Machado; más bien un sentido de perdurabilidad en su pretensión de conservar su presente; nunca de acariciar recuerdos más o menos vagos.

Porque lo perdido ya no existe, ya no está más que en la memoria, y aunque haya dicho –tal vez en otro sentido- en su ya lejana juventud, que *de toda la memoria solo vale/ el don preclaro de evocar los sueños* (LXXXIX), él prefiere –y desea, anhela, busca- sentir *la aguda espina dorada (...) en el corazón clavada* (XI), aunque en ese momento concreto solo sea un sentimiento sin forma todavía y, desde luego, sin causa.

Pero en Antonio Machado estas primeras inquietudes fraguan, con el tiempo, en auténticas necesidades; en perentorias decisiones, a las que necesita dar consistencia de una vez por todas, ya que están ahí desde siempre, desde las mismas *Soledades*, aún en forma imprecisa, pero inquietando ya:

[...] las vagas,
confusas, turbias formas
que poblaban el aire, se disipan,
ídolos del poeta, nebulosas
amadas de las vísperas carmíneas
que un sueño engendra y un oriente borra.
Y a martillear de nuevo el agrio hierro
se apresta el alma en las ingratas horas
de inútil laborar, mientas sacude
lejos la negra ola
de misteriosa marcha,
su penacho de espuma silenciosa...
¡Criaderos de oro lleva

En su vientre de sombra...[94]

Hasta este último poema CLXXVI (Otro clima), en el que las esperanzas, los sueños, parecen desvanecerse, deshacerse en un torrente de amargura y escepticismo entremezclados, pues si bien hay camino de ida, como muy bien dirá Mairena: ... *ya es mucho ir, volver, ¡nadie ha vuelto!* (JM-VI),

¡Oh cámaras del tiempo y galerías
del alma! ¡Tan desnudas!,
dijo el poeta. De los claros días
pasan las sombras mudas.
(...)
¿Un mundo muere? ¿Nace
un mundo? ¿En la marina
panza del globo hace
nueva nave su estela diamantina?
¿Quillas al sol la vieja flota yace?
¿Es el mundo nacido en el pecado,
el mundo del trabajo la fatiga?
¿Un mundo nuevo para ser salvado
Otra vez? ¡Otra vez! Que Dios lo diga.

94. No recogida posteriormente en el libro. Ver edic. de esta primera obra, a cargo de Rafael FERRERES, Temas de España, Taurus, Madrid, 1967, p. 99. También en OC-I/746-747.

Que Dios lo diga. Aquí Antonio Machado descarga, fatigado, la tarea que a sí mismo se ha impuesto, un tanto desesperado por la pérdida de aquella que más quiso y no quiere olvidar.

¡Linda dama de mis sueños
hablando siempre con otro,
con otro, sin darme celos!
S-LVII-ii.4

Soñaba un alma de piedra
que el amor era un cuchillo
que se iba afilando en ella.
S-LVIII/Segovia 1925.

La plaza tiene una torre,
la torre tiene un balcón,
el balcón tiene una dama,
la dama una blanca flor.
Ha pasado un caballero
-¡quién sabe por qué pasó!-,
y se ha llevado la plaza,
con su torre y su balcón,
con su balcón y su dama,
su dama y su blanca flor.
(OC-I/684).

Se lleva el recuerdo y lo conserva, pero ¿de qué sirve? De nada, absolutamente de nada, decimos nosotros en un primer sometimiento analítico del poemilla. Pero en Antonio Machado todo resulta más complejo que ese

puro sentimiento nudo de segundas intenciones. Ahí esta el recuerdo, estancado, inmóvil, y, por lo mismo, sin peso específico y sin fuerza en él.

> [...] solo conociendo intelectualmente, creando el objeto, se afirma la independencia del sujeto, el que nunca es cosa, sino vidente de la cosa. ¿Por qué hemos renunciado –y yo el primero- durante tanto tiempo a esta suprema dignidad? Todo cambia, pasa, fluye, se trueca y confunde, incluso lo que llamamos nuestra personalidad; todo, menos ese lejano espectador, que es el yo hondo, el único, el que ve y nunca es visto.
>
> Este hondo espectador, que retrocede ante todas las cosas, para nunca confundirse con ellas, crea a imagen y semejanza suya el mundo eleático, el de las normas inmutables, el de las ideas platónicas, y esta creación es la prueba de su poder, de su imperio. Sin embargo... (Baeza, 20 Septiembre 1917). (OC-II/1194).

¡Cuánto dice ese *sin embargo...*! que, no obstante, queda sin aclaración directa e inmediata.

Ahí está la inquietud que ya empieza a morder en lo más íntimo del sentimiento, ese que guarda como un tesoro inapreciable Antonio Machado. Y la inquietud empieza a replantearse la representación de esa pérdida, intentando aprehenderla a través de una ausencia que, en principio, se le presenta como imposible de recuperación. De eso a la inquieta sensación del *tirón erótico* apenas hay un paso, y Machado no duda en darlo, al presentársele como solución –aparente, pero no imposible- ese Otro que empieza a tomar cuerpo; a adquirir consistencia tras ese largo período de difuminación y sentimiento irreparable de pérdida. Aquí es donde se presenta ese

segundo estadio del proceso, posible intento de disculpar el propio abandono, cuando afirma, siempre por boca de Abel Martín, el valor del olvido como necesario para esa segunda recuperación. Y como primordialmente es poeta, no duda en manifestarlo en hermosos versos y bajo la forma, ¡tan académica!, del soneto.

A ello vamos. Pero antes de adentrarnos en el terreno interpretativo de los tales sonetos, es conveniente dejar señalado el hecho de que el último de ellos carece de título, mientras los tres anteriores sí lo tienen, al tiempo que se ordenan en una determinada escala que va de lo genérico a lo particular; de lo más abstracto a la particularidad individual; de una carencia absoluta de anécdota –en lo que al carácter narrativo concierne- al puro hecho recordable, para desembocar, con el último, en esa zona del *yo* decididamente individualizada, ya que mientras aquellos que ostentan título hacen referencia a un *él* o *ellos* que no alcanzan a desprenderse de la vaguedad inicial, el último encuentra en la personalización el término del proceso. Es esto importante, ya que con ello el poeta –o Abel Martín, en el caso de su presunto autor- pretende un acercamiento gradual al por qué de las cosas, y con mayor concreción a esa problemática del *Eros* que siempre ha inquietado sobremanera a ambos –poeta y filósofo- hasta transformarla en una de las bases esenciales del pensamiento común.

Atendiendo a lo dicho –*Digamos algo de su filosofía, tal como aparece, más o menos explícita, en su obra poética* (OC-I/670)-, se elude la exégesis previa que, por cortesía, debería acompañar a cada uno de los sonetos como preámbulo a la nuestra; tan solo alguna breve apuntación del propio Martín para, de inmediato, desentenderse de su problemática, amparándose en la disculpa de las primeras líneas.

4.3.1. Los cuatro sonetos eróticos de Abel Martín

Son una magnífica exposición –poética- de lo que expone Abel Martín; trabajos, o títulos, que no tiene en cuenta, salvo la ligereza de unas citas a vuelapluma, el comentarista, más poeta razonador que otra cosa.

Sin embargo, es detectable una cierta falta de continuidad en la que se presenta como obra de Abel Martín, ya que si bien parece lógico suponer que el conjunto que forman los cuatro sonetos se integra en la recopilación poética abelmartineana, no ocurre lo mismo con los planteamientos filosóficos a los que los dichos sirven de ilustración poética; así, mientras el primero de los cuatro, *Primaveral*, se comenta, pues así se dice y deja escrito en la obra titulada *De lo uno a lo otro*, del segundo, *Rosa de Fuego*, tan solo se detalla al pie del mismo, el título de la colección poética y la página en la que se integra: (*Los Complementarios*, p. 250) (OC-I/677), mientras que de los dos restantes, *Guerra de amor*, y el último sin titulación, nada se dice; nada, por otra parte, permite suponer que la exposición filosófica de cada uno, ya que son tan solo un soporte ilustrativo a la teoría, por la vía poética, no se acoja bajo el título indicado, dada la inquietud común que los unifica.

Pero esto, que no pasa de comentario más o menos erudito, apenas tiene otro interés que el de la propia erudición. Más importante es señalar que cuantitativamente reciben poca atención por parte de la crítica machadiana, compensándose dicha escasez de forma cualitativa, ya que sus escasos comentaristas lo hacen dedicándole evidente atención, tanto de forma individualizada, soneto a soneto, como integrado el conjunto en un contexto de carácter más general, aunque los puntos de vista difieran –como no podía ser menos-en cada uno de ellos. Ateniéndose a la cronología, el primero en

concederles la consideración que merecen fue Segunda Serrano Poncela[95], seguido de Ramón de Zubiría[96], Pablo de A. Cobos[97], Antonio Sánchez Barbudo[98], y con menor intensidad, dadas las orientaciones de sus trabajos: Armand F. Baker[99], y el ya mencionado con anterioridad Cerezo Galán[100]; un repaso más preciso descubre también algunas interpretaciones concretas de algunos de los sonetos; así las de César Fernández Moreno[101] y Ricardo F. Benavides[102] sobre *Rosa de Fuego*, que parece haber sido el único que ha despertado un cierto interés. Mención aparte, y ya se verá por qué, merece Justina Ruiz de Conde, en su intento de aportar una *sólida* fundamentación teórica a su tesis «pro-Guiomar»-Pilar de Valderrama.

95. SSP: *AM. Su mundo y su obra*, Losada, Buenos Aires, 1954, pp. 148-150.

96. ZUBIRÍA, Ramón de: *La poesía de AM*, Gredos, Madrid, 1959, pp. 104-109.

97. COBOS, Pablo de A.: *Humor y pensamiento de AM en la metafísica poética*, Ínsula, Madrid, 1963, pp. 68-77; repite edición en una segunda, con título ligeramente cambiado, *Humor y pensamiento de AM en sus apócrifos*, Ínsula, Madrid, 1972; pp. 43-52, y ampliaciones en las notas.

98. SÁNCHEZ BARBUDO, A.: *Los poemas de AM. Los temas, el pensamiento y la expresión*, Palabra en el Tiempo, Lumen, Madrid, 1967, pp. 391-401.

99. BAKER, Armand F.: *El pensamiento religioso y filosófico de AM*, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1985.

100. CEREZO GALÁN: Ob. cit., pp. 168-170.

101. FERNÁNDEZ MORENO, César: *Análisis de un soneto de AM: Rosa de Fuego;* Rev. Hispánica Moderna, Año XXXVI, núms. 3-4: Nueva York, Julio-Octubre 1960; recogido posteriormente, de donde tomo la referencia anterior, en R. Gullón y Allen W.Philips: *AM. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 433-444.

102. BENAVIDES, Ricardo F.: «Rosa de Fuego, ejercicio de lectura», *Estudios sobre AM* (José Ángeles ed.), Ariel, Barcelona, 1977, pp. 23-51. Actas de los coloquios celebrados en la Universidad de Tallahasse, en La Florida, como motivo del Centenario del poeta.

Aquí se va a adelantar una lectura que, en la medida de lo posible, trate de soslayar el peso de las anteriores, al centrarse en la orientación dominante que esta investigación postula; no se pretende, con tal actitud, desestimar los otros acercamientos, sino tan solo evitar que interfieran en el presente, en la medida en que él es deudor de todos ellos. Algo tan inevitable como intentar partir de cero, pero no arrojando a la espuerta de la basura todo lo precedente por inservible, algo más propio de los *ismos* de entreguerras en la anterior centuria, que de un serio –al menos eso se pretende- quehacer de investigación. Buena prueba del talante adoptado por la presente es –en parte- el continuado repaso bibliográfico a lo largo de las presentes páginas y que, como conjunto, forma parte de la bibliografía total. No es, por fortuna, esa posible inquietud la que debe preocuparnos, aunque para aviso de caminantes sea conveniente insistir una vez más –y posiblemente, no la última-en ello.

Aclarada la posición a seguir, y como advertencia preliminar a lo que continúa, importa dejar aclarado que, para una mayor facilidad a los comentarios que siguen, se opta por la transcripción, como principio, del soneto correspondiente y como cabecera de aquellos y, de esta forma, contar con un apoyo visual a las correspondientes paráfrasis.

4.3.2. *Primaveral*

El primero de los cuatro sonetos, dice así:

Nubes, sol, prado verde y caserío
en la loma, revueltos. Primavera
puso en el aire de este campo frío
la gracia de sus chopos de ribera.
Los caminos del valle van al río
y allí, junto del agua, amor espera.
¿Por ti se ha puesto el campo este atavío
de joven, oh invisible compañera?
¿Y ese perfume del habar al viento?
¿Y esa primera blanca margarita?...
¿Tú me acompañas? En mi mano siento
doble latido; el corazón me grita,
que en las sienes me asorda el pensamiento,
eres tú quién florece y resucita.

Al soneto preceden y siguen unas escuetas anotaciones del propio Martín que, de alguna manera, intentan aportar la clave de su contenido:

> El amor comienza a revelarse como un súbito incremento del caudal de la vida, sin que, en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda; y La amada –dice Abel Martín- acompaña antes que aparezca o se oponga como objeto de amor; es, en cierto modo, una con el amante, no al término, como los místicos, del proceso erótico, sino en su principio (CO-I/675).

Nada más; pero como sugerencia, suficiente, con esa indicación sobre la mística como cima del proceso erótico. Sobre esto volveremos en su momento.

Dicho lo anterior, una lectura lentificativa –aprovechando la acertadísima expresión de Cobos- el soneto señala, de forma clara, que esa desazón inicial e imnominada proviene de una *ausencia*, de ahí el valor de la palabra, ya que en ningún momento se refiere a un acontecimiento intemporal, sino a algo con hondura metafísica, algo que deja explícito en otro soneto, un poco más adelante en su *Cancionero*, numerado como XV y que titula: *Al Gran Cero:*

Cuando el ser que se es hizo la nada
y reposó, que bien lo merecía,
ya tuvo el día noche, y compañía
tuvo el hombre en la ausencia de la amada,

En esa serie de composiciones, tan del gusto machadiano, y que no son en realidad otra cosa que un eco, lejano y amortiguado, de don Sem Tob, ya no pasajera, sino permanente, y cuyo referente no puede ser otro que la imagen, ya que no la persona de Leonor.

Naturalmente, dicha referencia, que está indudablemente unida a la ausencia de ese algo que no siendo más que una intuición, es preciso autentificarla, no dejándola en simple alusión sin base. La primera intención en esos versos:

¿Tú me acompañas? En mi mano siento
doble latido...

Es una clarísima referencia a Leonor, ya que la mano entrelazada no es otra que la del poeta con la de la niña-esposa en sus paseos, ya por la Alameda,

ya por la orilla del río, en el entrañable paisaje –gracias sobre todo a Antonio Machado- que conduce a San Saturio, ya por las afueras campesinas y labrantías de Soria. Imagen que, con anterioridad, se encuentra en los poemas CXXI *-dame tu mano y paseemos-* y CXXII *–Sentí tu mano en la mía, /tu mano de compañera-* en precisa alusión a Leonor; pero es, el de la mano, un motivo recurrente en Antonio Machado, ya desde los orígenes de su poesía. Un repaso, aún superficial, arrojaría un censo numeroso de alusiones, desde la primera mano materna -VII- hasta esa *odiosa* mano del soneto VII de los de guerra, pasando por la más o menos divinizada del Dios creador de la Nada en la composición abelmartineana (*Los Complementarios-II*) (OC-I/707). De cualquier forma el doble latido no es otro que el causado por el contacto de mano distinta sobre la propia; y esa mano distinta no es, de ninguna manera, la de Pilar de Valderrama, ya que de acuerdo con su anécdota, ésta –Pilar, no la mano- no da pie a esa desazón con sus separaciones intermitentes entre dos encuentros, aparte la atmósfera envolvente del soneto que es bastante más cercana al escenario soriano que al de la villa y corte madrileña, o al de la misma Segovia[103]. Pero dejando de lado cualquier tipo de especulaciones, se cuenta con fechas que alejan definitivamente tal posibilidad, por otra parte totalmente insostenible. El soneto, en su primera redacción, se escribe en 1918, en las últimas páginas del cuaderno de notas

103. Quizá estén de más estas alusiones a PV, totalmente infundadas dada la cronología tanto de los sonetos como del inicio del conocimiento de ambos; pero pienso que es importante la insistencia, no tanto para las fechas que, por sí mismas, se invalidan, sino porque de alguna manera se ha pretendido integrarlos dichos sonetos en la evolución machadiana del proceso que conduce, de acuerdo en todo momento con los *por*, a esa pretendida Guiomar=PV.

-190v-, aunque concienzudamente tachado, para reescribirlo algo más adelante -193v- con algunos cambios sustanciales, aunque no definitivos[104].

Importa sobremanera insistir en lo anterior, que sitúa, así, en su justo lugar lo que los sonetos aquí comentados pretenden; algo de mucho mayor calado que lo aducido por Justina Ruiz de Conde en el trabajo primero de su libro ya mencionado; artículo todo él plagado de errores de enfoque y distorsiones cronológicas que arrojan un balance positivo a sus conclusiones, pero que en un mediano análisis crítico no resisten el primer embate. Los sonetos abelmartineanos son tan solo –y no hay modo de ver en ellos ninguna intención oculta- la explanación poética a una teoría del apócrifo firmante en torno a la fuerza que en toda existencia tiene eso que llamamos *eros, tensión erótica* –para decirlo con las propias palabras de quién escribe las glosas- o *tendencia de lo uno hacia lo otro,* para sujetarnos a la definición más filosófica de Martín. No existen segundas intenciones o inquietudes de ningún otro tipo; la anécdota queda demasiado lejos de los propósitos de Machado que, por otra parte, no podía intuir, y menos en 1918, año en el que escribe la versión primera del soneto más tarde corregida, o pulida, cuando culminaba su trayectoria académica por sus inclinaciones filosóficas, algo que hasta 1928 no iba a iniciarse.

Qué es Leonor; su imagen o en anhelo del poeta, este *tú* que acompaña en el soneto y entrelaza su mano con el que lo escribe, es algo que queda definitivamente claro al detenerse el lector en su fondo paisajístico. Es primavera, estación que el poeta siente con mayor fuerza que ninguna otra, en tierras de Soria, aunque se mantenga alejado, en todo momento, de la

104. Habrá que esperar a su inclusión en CA para considerarlo concluso.

estereotipada imagen de la poesía más convencional[105]; un aire frío y unos chopos ribereños que por fuerza han de asociarse al paseo hacia la ermita de San Saturio, dejando atrás San Polo; los caminos conducen al río y allí *amor espera*; el viento arrastra un perfume –intenso- de los habares en flor y las margaritas empiezan a despuntar... Todo este mundo descriptivo está permanentemente asociado a Soria y su campo:

La primavera pasa
dejando entre las hierbas olorosas
sus diminutas margaritas blancas
Campos de Soria-II

Esos chopos del río, que acompañan
con el ruido de sus hojas secas
el son del agua
Campos de Soria-VII

Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
CXXVI

con el aroma del habar, el viento
corre en la alegre soledad del campo,
CLVI-ii.

105. De forma inevitable viene a la memoria lo que Serrano Poncela escribe respecto al *temple afectivo,* lo que él considera base ¿inamovible? de la poesía machadiana, buscándole ejemplos para contraponerle, lo que consigue de manera eficaz al transcribir, como lo totalmente contrario, una composición de los Quintero sobre esa misma primavera, apoyándose en los mismos mimbres que el propio M al exponer las razones de Juan de Mairena.

La Primavera –así, con mayúscula, para distinguirla de las otras estaciones climáticas e individualizarla- como renacer, como recuperación o renovación de algo que parecía ido pero que retorna, dentro de un ciclo inamovible. Es, para Antonio Machado, el más ajustado de los símbolos que lo mueven; el que deriva, no en una desesperanza por su pérdida, sino en esa promesa de renuevo, de volver a empezar, a la que se ase y en la que se apoya como tabla de salvación.

En un repaso general de su poesía salta a la vista que la Primavera es tema recurrente; y si en un primer momento –el de *Soledades* y su continuación, *Soledades, Galerías y otros poemas*, que al decir del propio Machado «era no más que una segunda edición, con adiciones poco especiales» (OC-II/1603)- las alusiones apenas trascendían la generalización, a partir de *Campos de Castilla* se centran en el renacer del campo soriano, sin que en posterior libro –*Nuevas Canciones*- dicha estación tenga la misma presencia en el album paisajístico del poeta. Y es esa misma ausencia recurrente la que remite al lector, siguiendo la línea de continuidad aparentemente interrumpida, a otro soneto bajo muy parecido título: *La Primavera*, primero de los publicados en *Hora de España*, en 1938, en plena guerra civil. También aquí se vislumbra la tierra soriana, aunque en un atrevido escorzo a vista de pájaro de ese *ominoso trimotor* –toda una concesión muy poco poética al momento que vive- que la sobrevuela. No es cuestión de detenernos en él con mayor detalle, ya que lo que por ahora importa es más el título y el escenario que su temática; ésta renueva el encuentro -¡tan alejado, por otro lado!- con ese

paisaje que persiste en él a pesar del tiempo y la distancia[106]; pero más importante es lo que esa recurrencia primaveral da a entender.

La obra total de Machado se presenta de esa forma como un *todo* compacto e inamovible. La cohesión interna existente, con unas líneas de fuerza en permanente tensión, dan la estructura del edificio de su *Opera Omnia,* que en ningún momento acusa la menor fisura[107]. No es, naturalmente, característica única de Antonio Machado; muchos otros la comparten, pero en él tiene una especial índole que le da esa cohesión a la que se alude. Y también es importante para las intenciones de esta investigación, como se verá en su momento; forzoso es ahora dejar de lado esta nota diferencial, sobre la que habría que incidir en apartado más propicio. Baste por el momento lo apuntado.

En resumen, que *Primaveral* encierra entre sus catorce versos bastante más de lo que a primera vista pueda parecer; no solo el enlace con la figura y el recuerdo de Leonor, sino, en la línea anterior, ese valor de la *ausencia* y la desazón que la misma causa. Lo dicho por Martín, que representa *un súbito incremento del caudal de la vida*, sin que se consiga saber exactamente por qué. Soneto, por tanto, con doble valor; el puramente literario, recurrente en la poesía machadiana, y estéticamente aceptable, y el filosófico que le

106. Documentado tan solo cuenta un viaje a Soria en 1932, desde que en 1912 la abandonó. Es el reencuentro demasiado fugaz –medio día tan solo- con motivo de su nombramiento como hijo adoptivo, el 5 de Octubre de ese año.

107. Puede verse el Cuadro de Enlaces en los Apéndices, en el que se estructura la obra total como un todo cerrado y sin flecos.

consigue imprimir Abel Martín al ilustrar con él su más honda especulación pensante y que, de continuar con ella, nos llevaría hasta ese *De la esencial heterogeneidad del ser*, grueso tratado de cerca de 1800 páginas de densa lectura, alejándonos del derrotero propuesto al tiempo que conduciría a tema tan esencial y necesitado de desarrollo como es ese Machado filósofo al que solo de forma un tanto sesgada podemos acercarnos.

4.3.3. *Rosa de Fuego*

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos,
la sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos.
Pasead vuestra mutua primavera,
y aún bebed sin temor la dulce leche
que os brinda hoy la lúbrica pantera,
antes que trova en el camino aceche.
Caminad, cuando el eje del planeta
se vence hacia el solsticio de verano,
verde el almendro y mustia la violeta
cerca la sed y el hontanar cercano,
hacia la tarde del amor, completa,
con la rosa de fuego en vuestra mano.

La primera sensación que el lector recibe o acusa –el lector no avezado todavía, pero sí adentrado ya en la lectura de Antonio Machado- es la de asombro; asombro por el tono del poema, insólito en el Machado más conocido y leído, dada la carga enorme de erotismo –y no precisamente soterrado- que tiene el soneto. Erotismo que, de acuerdo con todo lo anterior, está muy a tono con la parte doctrinal de Martín, pero que –piensa uno- podía haberse soslayado con algo más tenue y de acuerdo con la anterior trayectoria del poeta. Porque en Antonio Machado nunca ha aflorado esta forma de decir las cosas. Es más; en *Soledades. Galerías y otros poemas* sí existe un erotismo diluido, apenas perceptible, que flota en muchos de

sus versos; algo abstracto que nunca, en ningún momento, llega a cuajar en realidad patente. En *Campos de Castilla* se diluye todavía más, hasta desaparecer *casi* por completo, muy en consonancia con lo que el propio Machado dice: *No he sido nunca mujeriego y me repugna toda pornografía* (OC-II/1525); algo totalmente contrario a lo que se pretende que sea Abel Martín. Por lo mismo, no estoy totalmente de acuerdo con Cobos, cuando escribe, al principio de su comentario al soneto, que *este segundo soneto no es de Martín, aunque Machado quiera,* aduciendo para ello unas razones que, vista desde su perspectiva, pudieron ser válidas en el momento de escribir su primer análisis -1963- pero no ahora; porque Cobos escribe, intentando justificar esa primera autoría machadiana directa:

> En la versión lírica de la «sed metafísica de lo esencialmente otro» nos vamos a encontrar con la realidad siguiente: el soneto primero es de Machado y no de Martín; el segundo, corroborante, es soneto de Machado que no hubiese firmado jamás don Antonio; los sonetos tercero y cuarto los extrae Martín de la experiencia vital de Machado, y señorío, verdadero señorío, no lo recobra Martín hasta los tercetos del cuarto. De manera que es ahora a Machado y a Martín a quienes vamos a ver *peleleando*[108] en el desesperado intento, no felizmente logrado, de mantener en la línea del humor tema tan bien dotado por la travesura. Los recursos de que Machado va a echar mano son de buena y no de tan alta ley. De alta calidad es

108. Curioso verbo que no se encuentra en ninguno de de los diccionarios consultados, con un significado más que significativo y muy definidor de lo que, en realidad, vienen a ser los apócrifos.

> el corte clásico de los cuatro poemas; sonetos, perfección formal, estro. Por sentido del humor nos dio antes el camino del «otro» en tres coplas ligeras y muestras del erotismo de Martín en versos malos; por sentido del humor y en oposición deliberada nos brinda ahora estos cuatro sonetos, aéreos, flotantes, ejecutados en línea horizontal celeste; con aire clásico que tiende al engolamiento, estos cuatro sonetos sobre el tema doliente y deleitante[109].

Es difícil escapar a la apreciación de Cobos; no en vano ha sido uno de los mejores conocedores de los entresijos del *Cancionero Apócrifo*, que comentó y volvió a comentar hasta casi la saciedad; pero –insisto- Cobos escribe antes del desvelamiento total de la personalidad de la poetisa y pretendida musa machadiana Pilar de Valderrama, por lo que su análisis, aunque abiertamente anti-Pilar, se resiente de una determinada carencia de información. Es más; aún dentro de ese rabioso (no sé si puedo calificarlo de otra forma; algo que, por otra parte, a mí me parece admirable por aquello de ir contra corriente en una época en que el *guiomarismo* de la Valderrama estaba en pleno auge; ver Cano y otros) antipilarismo le falta decisión plena para establecer la ruptura de la igualdad Pilar = Guiomar, aunque naturalmente la someta a lazareto de las ideas.

109. COBOS, Pablo de A.: *Humor y pensamiento de AM en la metafísica poética*, Ínsula, Madrid, 1963, p. 68. Hay una segunda edición, muy ampliada, bajo el título *Humor y pensamiento de AM en sus apócrifos*, en la que conjunta la obra anterior con *Humorismo de AM en sus apócrifos*, siendo ésta de1970 y editada por el autor –Ancos ediciones- y la segunda en 1972, también por Ínsula.

Claro que en el fondo, y a fin de cuentas en la realidad autoral de Machado, todo el quehacer apócrifo es suyo, por lo que por parte de Cobos no es difícil llegar a la conclusión, un tanto pregonada, de que acabamos de descubrir otro mediterráneo, aunque si se prescinde de estas realidades y se retorna al camino gustoso del Machado inmerso en la apocrificidad, aceptando lo convencional de dicho camino, reencontramos el juego y con él las autorías que se acaban de cuestionar. Creo que lo mismo el primero, que el siguiente y los dos restantes, son sonetos que pertenecen por entero a Martín; ellos son parte de la teoría que está exponiendo en esos otros libros de mayor calado filosófico y responde plenamente a la biografía del personaje: mujeriego, un tanto dipsómano y sabiamente despistado, lo que, salvo en lo último, choca frontalmente con la realidad de Antonio Machado. ¿Por qué –y es pregunta que hay que hacerse- estas características tan opuestas, al igual que respecto a Juan de Mairena? Porque Antonio Machado quería, o pretendía, dejar bien señaladas las distancias entre ambos; que tanto el uno como el otro –Martín y Mairena; son MM muy tipificadas- *no eran* él; quizá parte de él; quizá gran parte de él, pero no, por supuesto, él. ¿Razones? Muchas, distintas; a veces incluso contrapuestas. Pero en la motivación apócrifa –que ahora no importa tanto como pudiera parecer- están inscritas otras muchas más personales –vivenciales o no- que sería prolijo empezar a enumerar y analizar ahora. Quede así, y retornemos al soneto que parece haberse quedado un tanto a trasmano a causa de la digresión.

Es, naturalmente, corroborante del anterior, pero dado que ambos son de Martín y responden al carácter del mismo, este segundo también es suyo sin discusión. Y lo es, precisamente, por ese carácter acusadamente erótico, que es su nota más relevante; algo que se opone a la práctica totalidad de

la poesía firmada por Antonio Machado, pero que lo hace enlazar con los poemas a Guiomar, como algo más adelante veremos, y dado que el descubrimiento de esa inquietud erótica, o amorosa, es primordialmente algo que suele producirse en la pubertad es el propio Martín quien, en sus prosas más o menos reflexivas, trata de dar una explicación plausible:

> Pero ¡qué lejos estamos del respeto a lo sagrado juvenil! Se quiere a todo trance apartar a los jóvenes del amor. Se ignora o se aparenta ignorar que la castidad es, por excelencia, la virtud de los jóvenes y la lujuria cosa de viejos; y que ni la Naturaleza ni la vida social ofrecen los peligros que los pedagogos temen para sus educandos. Más perversos, acaso, y más errados, sin duda, que los frailes y las beatas, pretenden hacer del joven un niño estúpido que juegue, no como un niño, para quien el juego es la vida misma, sino con la seriedad de quien cumple un rito solemne. Se quiere hacer de la fatiga muscular beleño adormecedor del sexo. Se aparta al joven de la galantería, a la que es naturalmente inclinado, y se le lleva al deporte, al juego extemporáneo. Esto es perverso. Y no olvidemos –añade- que la pederastia, actividad erótica, desviada y superflua, es la compañera inseparable de la gimnástica (OC-I/676).

Párrafo sustancioso donde los haya, en el que cada línea puede dar pie a interpretaciones de lo más variadas e, incluso, encontradas. Para empezar, aunque publicado algo antes de su conocimiento con la Valderrama, ¡qué contraste con aquella composición de *Esencias*, en doble versión de prosa y verso, titulada *Castidad*! Y uno no puede por menos que preguntarse como alguien con las ideas de Machado, tan claramente expuestas en estas prosas,

que ella tuvo que conocer por fuerza, o al menos pretender conocer dada su confesada admiración por el poeta, pudo –salvo por esa fuerza elemental que es clamor- dedicar sus elogios a un libro tan convencional y reaccionario –para su época y la forma de pensar suya- como el que entusiásticamente glosa en *Los Lunes de El Imparcial.* Pero no es, naturalmente, esto lo que importa; de ello nos ocuparemos más adelante, en la Segunda Parte; bastante más lo que dice de esa juventud que intenta ser apartada, por la pedagogía al uso, de sus propias tendencias naturales, desviándolas hacia el deporte. Puede esto chocar, y de hecho choca, con el concepto actual que del mismo se tiene, pero no hay que olvidar –e insisto en ello, pues clarifica del todo lo que puede parecer exabrupto- que Machado escribe en 1925 –aproximadamente, el *Cancionero* aparece al año siguiente en la *Revista de Occidente*- y que la referencia a Martín es bastante más anterior, cuando la gimnástica –el deporte, hoy- era puramente minoritaria y comenzaba a imponerse en colegios y sociedades, más como «diletantismo» que como otra cosa. No se olvide esto, que da el alcance justo de lo que Machado escribe y que, como tantas otras cosas de la época y anteriores no es trasvasable a la actualidad, si no es pasándolo por tamices muy finos.
Y así se llega al meollo del soneto y la justificación de ese tono de subido erotismo que encierra.

Las alusiones son clarísimas, empezando por esa imagen de los amantes -¿por qué eludir la expresión, si es el propio Machado quien la utiliza como símbolo del amor compartido y naciente, todavía sin asomo alguno de lujuria?- ascendiendo a la montaña en plena comunión con esa Naturaleza que los envuelve. Martín aquí potencia el poder imaginativo del lector adaptándolo a las sugerencias del propio soneto, que parece insinuar la desnudez total para

la cabal representación de esa pareja rebujada en todos esos elementos –nubes, agua, tierra, viento, sol- que parecen presidir el esplendor de esa tarde primaveral, que arropan, con su fuerza telúrica, ese amor incipiente, aún no totalmente descubierto y desconocido en parte por ausencia de experimentación. Aún desnudos, enlazados, posiblemente, por la cintura, erguidos y poderosos, aunque ligeramente fatigados por la ascensión –*la sierra en vuestros pechos jadeantes*-, y con la esperanza o ilusión de ese amor cumplido, una vez alcanzada la cima, todo es puro símbolo y acertada simbología erótica, tan lejos por otra parte de esa concepción actual del erotismo, y que muestra un ejemplo-tópico de alguna manera, típico como Machado quisiera que fuese y, en todo caso, paradigmático- de unión sana, libre de trabas y feliz, sin asomo alguno de elementos degradantes, perversos y lujuriosos. Se trata de un canto –y en realidad es eso, aún a pesar de la línea clásica y rígida del soneto- al amor más natural, sin estorbos tanto humanos como de tiempo, que recoge ese octavo verso tan clarificador del término –como final- de la exaltación amorosa, cuando *la lúbrica pantera* se vuelve *torva* al acechar en el camino, quizá ya en descenso. Una imagen acertadísima, muy relacionada con su admiración por Dante[110], aunque quizá no tanto como la que da título al soneto y con la que se cierra el mismo; esa *Rosa de Fuego* que sugiere más

110. Algo que, a pesar de todo, no está tan claro como a veces se pretende. En efecto, la pantera, con su salto predador y ágil, al igual que su figura, guarda en sí unas connotaciones que la acercan al concepto de lujuria; pero en la *Comedia* no se habla de pantera, sino de onza, que si bien es cercana a ella, se asemeja más al jaguar americano (*Infierno*, Canto I, terceto núm. 11) y donde algunos comentaristas no ven la simbología convencional. Sin embargo, el propio Dante parece desprender esto de sus palabras, en especial si el lector se vuelve al inicio de la obra, algo que AM de forma inequívoca, invoca en el cuarto de los sonetos.

de lo que parece y que, posiblemente por lo mismo, parece ser eludida por todos los comentaristas, salvo la excepción que viene a confirmar la regla, representada por los dos trabajos mencionados como centrados ex profeso en el soneto; más cercano a lo que realmente pretende ser, Benavides que Fernández Moreno, el primero ahonda en su sentido al calificarla como

> lo femenino, la fertilidad, la consumación, el cumplimiento. Pero es también jardín de Eros, emblema de Venus, abrazo carnal sancionado por la sacralidad del matrimonio. Y también centro místico, corazón y mandala. Y la rosa en Machado es de «fuego», fuego que funde color y calor, oponiendo el rojo de la entrega a la blancura virginal del símbolo cristiano.
>
> En el plano onírico «rosa» acoge el mensaje cósmico y manifiesta y significa lo femenino, en entrega cuando florecida, virginal como capullo, siempre instalada en el ámbito de la juventud[111].

Lo que, como muy pronto ha de verse, nos conduce directamente a las *Canciones a Guiomar,* donde el erotismo se muestra un poco más soterrado, pero no por ello menos eficaz.

Atendiendo a todo lo anterior, y dejando ya a un lado el pormenor de las imágenes y el gusto martineano por las mismas, ¿qué es, en conjunto, el soneto; cual es su valor en la gavilla y, más especialmente, a donde nos conduce el mismo?

Es, volviendo a Abel Martín, la plenitud amorosa, la entrega absoluta, sin trabas morales o civiles, entre hombre y mujer: Y Martín, a fuer de hombre

111. BENAVIDES, Ricardo F.: art. cit. en *Estudios sobre AM,* ya mencionado.

avezado en tales lides que, experimentalmente, le sirven para imbricar teoría y experiencia, envuelve poéticamente esa realidad en unos versos fastuosos que no parecen ni suyos ni de Machado –atendiendo a lo dicho por Cobos- por inusitados, inesperados y absolutamente inusuales.

En el proceso que ilustran estos cuatro sonetos, si el primero anunciaba el crecimiento de una sensación aún sin nombre, el segundo –éste- ya no es anunciador, sino sancionador de esa plenitud a la que se ha llegado, al encontrar la realidad de ese sentimiento angustiado por la posible ausencia de la que todavía no es amada pero ya se presiente como tal, que no está en la cita y que, por ello, todavía *no es*; toda la posibilidad de fracaso que presuponía el primer soneto, es aquí superadora y gozosa realidad; plena satisfacción cumplida, aún ante el umbral de ese solsticio de verano, cuando por exceso, la opulencia natural empieza a agostarse. Toda una imaginería puesta al servicio de una idea que parece alcanzar su mejor momento.

Y naturalmente, también este soneto remite a Leonor, pues esa sed sentida que espera dar alcance al *hontanar cercano* para saciarse, anuncia –o define, en este caso ateniéndonos a la cronología y el recuerdo- noviazgo y matrimonio del poeta y su niña-esposa; sin asomo, por otra parte, de connotación alguna de fácil, y de alguna forma casi previsible, caída en ese otro erotismo que sobrevuela por cada uno de sus catorce versos. Porque Leonor permanece ahí, estable en cada uno de ellos, y como de inmediato se va a ver, perviviente en el resto de estas ilustraciones a la teoría abelmartineana que empieza a adquirir visos de realidad absoluta y de recuperación total de la imagen perdida, o a punto de desvanecerse, y totalmente renacida.

4.3.4. *Guerra de Amor*

El tiempo que la barba me platea,
cavó mis ojos y agrandó mi frente,
va siendo en mi recuerdo transparente,
y mientras más al fondo, más clarea.
Miedo infantil, amor adolescente,
¡cuánto esta luz de otoño os hermosea!
¡agrios campos de la vida fea,
Que también os doráis al sol poniente!
¡Cómo en la fuente donde el agua mora
resalta en piedra una leyenda escrita:
al ábaco del tiempo falta un hora!
¡Y cómo aquella ausencia de una cita,
bajo los olmos que noviembre dora,
del fondo de mi historia resucita!

Culminadas ya las dos primeras etapas –primavera, verano- el poeta se encuentra en plena madurez, otoñalmente situado; un tanto cansado, al sentir avecinarse el cada vez más cercano invierno; más calvo y canoso frente al espejo, la mirada en desvalimiento, carente de vivacidad, y una cara en la que empiezan a asomar las arrugas, todavía no demasiado marcadas, pero que –como escribe el otro, el poeta Antonio Machado- *sobre la frente cavan los surcos de la idea* (CXLIX); y solo, pues esa soledad se desprende, inconfundible, de cada uno de los versos del soneto. Todo esto es real; Martín parece recoger aquí lo que en sus años juveniles ha ido sembrando;

intenciones, fracasos, alguna realidad... para acabar arropado por la nostalgia de los recuerdos.

Hasta aquí todo se presenta como normal, pero de inmediato esa realidad parece romperse, desaparecer, al asistir a un renacer angustioso por algo que tuvo lugar mucho tiempo antes: *Miedo infantil, amor adolescente,* [...] *¡Y cuanto aquella ausencia en una cita/.../ del fondo de mi historia resucita!* ¿Por qué? ¿Por qué, después de años, vuelve a sentir la angustia de entonces? ¿Acaso no está muerta, olvidada y sobradamente compensada?

Pienso que aquí Martín sí se transforma en Machado o, para hacerlo más fácil, Machado reabsorbe al apócrifo y unifica su personal experiencia, su soledad presente, con la experiencia y soledad martineana, que no son otra cosa que reflejos de la suya. Porque Machado –o Martín, para continuar con el personaje- no siente ya el calor –o su búsqueda- de la compañía. Este soneto es terriblemente solitario -*¡Oh soledad, mi sola compañía!*- contrariamente a esos otros, muy similares en el tiempo, acogidos al título común de *Glosando a Ronsard*, en los que, gustosamente, parece rechazar el ofrecimiento de –como dice- *una bella dama*, todavía incógnita.

Y es esa soledad la que lo hace retornar al pasado, a *su* pasado que ahora se le aparece como presente, pero no, tal y como parece desprenderse de una lectura directa del soneto, como anécdota particular, como hecho concreto y recordable, sino más bien como resultado de una larga meditación orientada a recuperar todo aquello que se ha ido esfumando con el tiempo. Por eso la angustia que aquí se refleja no es –repito, insisto en ello- una angustia personal –no podría serlo nunca; el pasado está fuera del tiempo ya, diríamos que muerto- sino filosófica o, para darle el énfasis que quiere Martín, metafísica. Y es ese sentimiento ideal el que Martín expone en este tercer

soneto, quizá el más angustioso de todos, porque recuerda el momento en el que el objeto erótico se ha esfumado, dejando solo un vacío anímico en donde podía haber estado como realidad. Y es angustioso especialmente, porque el sentimiento causado por esa ausencia no se ha borrado en ningún momento, sino que agazapado, estuvo a la espera hasta el oportuno momento de su renacer. Y sin esperanza, parece añadir el soneto en ese tan importante verso que es el último del primer terceto; y no solo por su construcción atípica, aunque con reminiscencia garcilasiana en la Copla V[112], sino por esa hora faltante en el ábaco -¿reloj?- que nunca se sabe a donde puede llevar. Es la hora incógnita, ¿de qué?, que sin embargo gravita sobre uno como una amenaza imnominada pero presentida. ¿Qué hora puede ser esa que se ha perdido? ¿La del amor fallido a causa de la ausencia? ¿La del amor muerto y nunca recuperado? ¿O es, acaso, ese momento que se intenta aprehender y que, por prácticamente imposible, queda aferrado a la esperanza?

Es, como en tantas otras ocasiones, el propio Martín quien parece darnos la clave de tanta pregunta, aunque en el fondo no acierte con la respuesta precisa. *La amada* –explica Abel Martín- *no acude a la cita; es en la cita ausencia,* –para añadir- *No se interprete esto en un sentido literal* (OC-I/678). Nada más; al menos en lo que a transcripción directa concierne.

Seguidamente, el comentarista aporta por su cuenta lo que sí puede ser una interpretación de la totalidad del párrafo.

112. VEGA, Garcilaso de la: *Poesía castellana completa* (ed. Consuelo Burell), letras Hispánicas, Cátedra, vigésima edición, Madrid, 1997, p. 208, tercer verso de la copla citada.

> El poeta –continúa el comentarista, haciéndolo ya por su cuenta- no alude a ninguna anécdota amorosa de pasión no correspondida o desdeñada. El amor mismo es aquí un sentimiento de ausencia. La amada no acompaña; es aquello que se tiene y vanamente se espera. El poeta, al evocar su total historia emotiva, descubre la hora de la primera angustia erótica. Es un sentimiento de soledad o, mejor, de pérdida de una compañía, de ausencia inesperada en la cita que confiadamente se dio, lo que Abel Martín pretende expresar en este soneto de apariencia romántica. A partir de este momento, el amor comienza a ser consciente de sí mismo.
> (OC-I/678)

Y aquí entramos de lleno en el siguiente y último de los sonetos, por lo que conviene interrumpir la marcha del pensamiento martineano, hasta el correspondiente comentario.

El proceso, pues, continúa, y lo que parece ser nada más que una mera evocación cargada de notas nostálgicas, se ha transformado en continuidad de algo que se está pretendiendo asir, pero que parece escaparse una y otra vez. Martín sigue su curso de filosofía en ejercicio y a su compás, nosotros con él.

Pero es importante, como en todo el conjunto, el retorno a la figura de Leonor, que también aquí acusa su presencia de una manera clara y decidida. Con ello se vuelve a Antonio Machado, que recrea nuevamente el paisaje soriano: *olmos que Noviembre dora; fuente donde el agua mora*; citas que no es necesario –pienso- referenciar en modo alguno, pues ellas mismas se referencian. Porque en esa fuente que tiene escrita la leyenda de los versos once/doce, es donde quizá un día, también de Primavera, se encontró con Leonor o donde, físicamente, la acercó a su esperanza al ver a las jóvenes

madres recogiendo agua en sus cántaros[113]. Sí, Leonor, el sueño de la niña-esposa, permanece ahí, en casi todos los versos, como lo hizo en los anteriores y lo va a hacer en el siguiente. Constancia de una perennidad que se extiende –vivaz, sintiente- hasta los años de la guerra civil, y que no perturban otras presencias fugaces, temporales o interesadas. Porque la imagen leonorina es la mejor representación del Amor y nada ni nadie ha podido sustituirla. Es de siempre.

113. Ver: *Pascua de Resurrección,* CXII, que es en realidad un grito de esperanza por la ya cercana realidad del sueño –Leonor- tanto tiempo codiciado.

4.3.5. El soneto sin título

«Nel mezzo del camín» pasóme el pecho
la flecha de un amor intempestivo.
Que tuvo en el camino largo acecho
mostróme en lo certero el rayo vivo.
Así un imán que, al atraer, repele
(¡oh claros ojos de mirar furtivo!),
amor que asombra, aguija, halaga y duele,
y más se ofrece cuanto más esquivo.
Si un grano del pensar arder pudiera,
no en el amante, en el amor, sería
la más honda verdad lo que se viera;
y el espejo de amor se quebraría,
roto su encanto, y rota la pantera
de la lujuria el corazón tendría.

El espejo de amor se quebraría... Quiere decir Abel Martín que el amante renunciaría a cuanto es espejo en el amor, porque comenzaría a amar en la amada lo que, por ausencia, no podrá nunca reflejar su propia imagen. Toda la metafísica, y la fuerza trágica de aquella insondable solear: (II bis) Gracias, Petenera mía, / en tus ojos me he perdido; / era lo que yo quería. / aparecen ahora transparentes o, al menos, traslúcidos (OC-I/679.80).

La cita era inevitable en inmediata continuidad. Ella aclara en parte lo que el soneto pretende dar a entender, y viene a complementar la parte del párrafo anterior que había quedado sin transcribir:

> Va a surgir el objeto erótico-la amada para el amante, o viceversa-, que se opone al amante/ «así un imán que, al atraer, repele»-/ y que, lejos de fundirse con él, es siempre lo otro, lo inconfundible con el amante, lo impenetrable, no por definición, como la primera y segunda persona de la gramática, sino realmente. Entonces empieza para algunos –románticos- el calvario erótico; para otros, la guerra erótica, con todos sus encantos y peligros, y para Abel Martín, poeta, hombre integral, todo ello reunido, la sospecha de la esencial heterogeneidad del ser (OC-I/678).

Se cierra el círculo, y –precisemos- antes de que se ponga fin a las ilustraciones poéticas, con lo que el último de los sonetos viene a ser como una coda a todo lo anterior, aunque sin conexión directa con ello. Así queda explicada –aunque quizá solo aparentemente- la ausencia de título para el mismo. Por otra parte, se apuntó, en los inicios de este transitar de soneto en soneto, el carácter genérico de los tres primeros, aún a pesar de la personalización inicial del tercero, y la ya decidida individualidad del último; dato este que le proporciona ese carácter de coda, conclusión y definitivo punto y aparte.

La amada y el amado fundidos, no reflejados por efecto del amor, como si de espejos se tratase, formando un solo uno. Es, en realidad, la función básica del Amor, incluso como simbología de la procreación. Pero tanto

Martín como Machado están muy alejados del *eros genesíaco* de clarísimas resonancias bíblicas.

En realidad nos enfrentamos a un soneto de complejidad mayor que los anteriores, factiblemente apreciable, tanto por esa ausencia de título ya comentada, como por lo que ese primer verso transcrito del inicio de la *Comedia* de Dante, sugiere, ya que al no limitarse tan solo a una referencia erudita y estrictamente literaria, añade sobre sí algunas de esas complejidades aludidas. Y por ahí debemos comenzar, porque, ¿qué quiere decir, o señalar, la utilización de la cita?; y ¿a quién hace referencia Machado, si nos atenemos a esa «mitad de la vida» que se desprende de las palabras del italiano?

En sus anotaciones a este soneto, en su edición de las OC (I/970-971), Macrí remite dicha cita, más que a la de Leonor, a la figura de Guiomar-Pilar, y por ello cae en un tremendo error, ya que aún desconociendo, como se desconoce, la fecha de la composición de este último soneto, el mismo tuvo que ser escrito bastante antes de 1928. No pueden, pues, referirse tales versos a una recién conocida Pilar de Valderrama, tanto por lo que a fechas se reafirma como por su relación con los tres anteriores y su pertenencia al *Cancionero*. Macrí se equivoca en esto. Como tantos otros que han aceptado a pies juntillas el mito levantado por la Valderrama, aunque acierta al negárselo a Leonor, indudablemente por la alusión a esa «mitad del camino» que por fuerza ha de referirse a distinta ocasión que la del noviazgo y matrimonio con Leonor. ¿A quién, entonces?

Por dicha cita es deducible que Machado se está refiriendo a la cincuentena, o a unos cuarenta bien corridos, y ese *amor intempestivo,* que muy bien puede aplicarse al pseudo-autor Martín, que irrumpe a esa media edad,

no puede ser, en ningún caso, el de Leonor, pues en él no existió rechazo, aunque sí un *amor que asombra* –todo amor causa asombro inicial-, *aguija* -¡hermosa palabra que dice exactamente lo que quiere decir!-, *halaga* -¿y qué amor no halaga, aunque solo sea en la vana vanidad!-, *y duele* –como todos-, estos matices llevan a relacionarlo con ese otro conjunto bajo el título de *Glosando a Ronsard*, de temática similar; y todo ello, naturalmente, bastante anterior a 1928. En *Glosando a Ronsard* el poeta, pues de un poeta se trata, es requerido para enviar su retrato a una dama que no se desvela; algo que él acaba por rechazar, amparándose en su decaimiento físico y la edad que se adivina avanzada. Hay en el conjunto versos de un paralelismo indiscutible:

Cuando veáis esta sumida boca
que ya la sed no inquieta, la mirada
tan desvalida (su mitad, guardada
en viejo estuche, es de cristal de roca),
la barba que platea, y el estrago
del tiempo en la mejilla, hermosa dama,
diréis: ¿a que volver sombra por llama,
negra moneda en joyel de pago?
¿Y que esperáis de mí? Cuando a deshora
pasa un alba, yo sé que bien quisiera
el corazón su flecha más certera
arrancar de la aljaba vengadora.
¿No es mejor saludar la primavera
y devolver sus alas a la aurora?

Insistiendo en las otras dos composiciones que restan en la inutilidad de su pretensión y abundando en la negativa, aún cuando accede a remitir el retrato que se solicita. Hay estrofas casi iguales y la conclusión viene a ser la misma. Se trata de un amor -¿amor?- a deshora, fuera de tiempo; absolutamente extemporáneo; *amor intempestivo*.

Y el poeta, al par que se siente halagado por el interés, o la insistencia, de la dama en cuestión, resiste la oferta tentadora, razonándole su situación (quizá exagerando algo su ¿decrepitud?). ¿Por qué? Es pregunta que hay que hacer; ¿qué pretende decir el soneto en cuestión? ¿Qué el Amor tiene su momento y, pasado este, está de más cualquier otra tentativa? Puede ser así, pero quedan serias dudas a la vista de su posterior anécdota con Pilar de Valderrama, aunque aquí sí parece interponerse –dada su ya más avanzada edad- otro interés, o intención, de carácter más práctico que el puro amor, aunque al final resultase tan fallido como aquellos otros intentos anteriores –un tanto vagos e indefinidos- que siguieron al fallecimiento de Leonor. Porque una cosa es el Amor, el sentimiento vivo en él a pesar del paso del tiempo, y otra la pretensión de ruptura de esa soledad que, a pesar de su resignada aceptación, desea quebrar para recuperación de un mínimo de vida familiar.

Por fuerza la respuesta buscada tiene que ser ambigua o, al menos, anfibológica, en su doble vertiente. Sí y no, puede ser la respuesta, no más acertada pero, al menos, cercanamente cierta. Sí, por esa ruptura, o negativa, que se ha señalado; no, porque retrotraído el soneto a Leonor, da más fuerza a lo sustentado.

Machado al renunciar a ese posible encuentro y a sus más que previsibles connotaciones eróticas, está defendiendo el recuerdo, ya que de aceptar, de

inmediato le sobrevendría esa dolorosa sensación de infidelidad a la imagen conservada de aquel otro amor, por lo que *el espejo de amor se quebraría*; esto es, saltaría roto en mil pedazos, perdiéndose así el recuerdo defendido hasta ese momento y transformado en fondo ideal muy trabajosamente conseguido. Por el contrario, el rechazo de la oferta potencia ese querer la recuperación y afirma la tendencia martineana de la consecución del Otro por parte del Uno. La base doctrinal ñeque se ampara esa esencial heterogeneidad del ser queda, de esta manera, a salvo y más inconmovible que antes.

De ahí ese carácter que se le ha dado al soneto, de coda o acabamiento de las aclaraciones a los sonetos y, con ellos, a la doctrina del *eros* en Abel Martín. Conviene poner, pues, punto final y con el mismo adentrarse ya, traspasando el umbral, en el terreno propio de Guiomar.

4.4. Los nombres de la amada

Toda realidad precisa un nombre. Para diferenciarla, para volverla única y, sobre todo, intransferible. Porque al ser la realidad de cada uno, ese *uno* quiere aprehenderla, retenerla para sí; y para eso, nada mejor que los nombres, que son la señal identificatoria de esa realidad, cosa, persona; de cada Otro que busca el ***uno*** hasta que lo encuentra.

Escribe Marcel Proust, y es algo en consonancia con lo anterior, aunque, naturalmente referido a otros aspectos bien distintos de los que aquí importan:

> ... para hacerlos revivir, bastábame con pronunciar esos nombres [...] Pero si esos nombres absorbieron para siempre la imagen que yo tenía [...] fue a costa de [...] someter su reaparición en mí a sus leyes propias. [...] Aquel nombre [...] pasó por junto a mí y evocó con gran fuerza la existencia de la persona que designaba, porque no se limitó como a una ausente de la que se está hablando, sino que se dirigió a ella misma; pasó junto a mí, por decirlo así, en acción, con fuerza realzada por la trayectoria de la voz en el aire y por lo próximo de su objetivo –llevando a bordo la amistad y las nociones que tenía de la persona a quien la voz se encaminaba, no yo, sino la amiga que la llamaba, todo lo que al gritar veía o, al menos, poseía en su memoria la muchacha, de su diaria intimidad, de sus mutuas visitas, de la vida desconocida, aún más accesible para mí por ser tan familiar y manejable para aquella feliz criatura que me rozaba con todas esas cosas sin que yo pudiera penetrar en ellas, lanzándolas en un grito a pleno aire-, dejando ya flotar en el

> aire la deliciosa emanación que desprendió la voz, al tocarlos con suma precisión, de unos cuantos puntos invisibles de la señorita de Swann[114].

Todo un tratado sobre el valor nominativo de las cosas y en el que algunas frases tendrían que haber quedado subrayadas al comunicar mayor fuerza de apoyo a la exposición doctrinal de Martín. Éste –o Machado, el apócrifo que deviene en real; ¡quién sabe!- va a desarrollar por vertiente distinta idéntico principio, y así acaba recabando para la amada –esa amada que por tantos altibajos ha pasado, y no solo en el plano poético, sino también al transformarse en motivo de especulación filosófica- un nombre concreto, determinado, particular, que todavía a la altura en que se encuentran los sonetos comentados, no se ha manifestado.

Al hilo final de la lectura del *Cancionero*, ese conjunto poético que lo cierra, el atento lector asiste, quizá sorprendido, a un nacimiento. Acostumbrado a operar idealmente con ese Otro, objeto de búsqueda y angustia, anónimo o, al menos, innominado justificadamente –tanto Martín como Machado tratan de eludir la anécdota; algo que repiten una y otra vez- como ente particularizado, un tanto repentina y abruptamente, se encuentra con el sonoro nombre de Guiomar. Ésta surge de repente, sin previa preparación, como cierre y conclusión en que culmina el *Cancionero Apócrifo*. Posiblemen-

114. PROUST, Marcel: *Por el camino de Swann (En busca del tiempo perdido-I)*, (trad.de Pedro Salinas), primera edición en Alianza Editorial, Madrid, 1966, pp. 456 y 464-465. Aunque ligeramente manipuladas las citas son pertinentes a nuestro texto. La supresión de algunas palabras y párrafos intermedios, referentes a la situación novelística, nada quitan a la intencionalidad de lo transcrito.

te la sorpresa del encuentro le impida matizar el mismo, pero a la larga la pregunta resulta inevitable. ¿Quién es Guiomar? ¿Por qué antes no se la ha mencionado? Y la más importante, ¿qué sentido tiene para Martín –ya que es de él de quien aquí y ahora se está hablando- esta nueva creación inesperada, posible remedo de anécdota temporal que ahora recoge?

Para encontrar respuestas es preciso retornar al origen; a aquellos ¿fallidos? esponsales de que nos habla Juan de Mairena y que no hay por qué poner en duda, dado que se trata del autor de la única biografía existente del personaje. ¿Hubo o no consecución de los mismos? ¿Llegó Abel Martín a contraer matrimonio; y si así fue, ¿qué ocurrió después? Las respuestas son difíciles, ya que ciñéndonos al camino de la ficción machadiana, esa *Vida de Abel Martín* es libro de imposible consulta, por edición única y agotada, y por no encontrarse tampoco entre los fondos de la Biblioteca Nacional, posiblemente a causa de pérdida o sustracción, por lo que tan solo puede recurrirse –y siempre con las debidas precauciones, por las razones que se señalan- a las escasas noticias que su discípulo deja traslucir en sus clases y en conversaciones de tertulia, las que al igual que el *Cancionero* están transcritas por, a su vez, otro discípulo, lo que viene a significar ese tercer nivel de lectura al que se ha aludido al inicio del capítulo[115], y que siempre supone un distanciamiento de la fuente.

De igual manera, si uno se atiene a la realidad del propio Antonio Machado, no es difícil descubrir un paralelismo entre él y su apócrifo. Si Martín llegó a contraer matrimonio, este debió durar poco tiempo, al igual que el de Machado, fuese por la razón que fuese. De lo que no cabe duda

115. Ver Apartado 1.1.3. de este capítulo.

es que la interrupción de esa vida en común ha sido el motor que los ha movido a desarrollar la parte más sustancial y básica de su doctrina. Y –repito e insisto- no deja de ser lamentable que tanto el uno como el otro, y por la vía que hubiesen considerado más idónea, no llevasen a cabo su plan completo y de forma más metodizable. Pero, como todo, de acuerdo con el dicho popular, no hay más cera que la que arde, con ella hay que contentarse y a ella atenerse.

Al tiempo que se buscan las respuestas a los interrogantes planteados, es el momento de enfrentarse con el reto de Guiomar; para ello es preciso comenzar por averiguar el origen, de la misma que, por razones que a estas alturas no pueden ser ignoradas, nace –inconscientemente quizá- en el mismo instante en el que Leonor abandona su vida real.

4.4.1. Leonor evanescente

Por aquí hay que empezar. Antonio Machado vive, piensa, sufre y anhela por Leonor; solo por ella. Consecuencia de todo ello, que la figura de Leonor no es, en modo alguno, esquiva en el contexto de su poesía, salvo en los primeros momentos –y me estoy refiriendo a lo que antecede a la primera mitad de *Campos de Castilla*, aún anterior a su muerte, y más concretamente al poema CXII: *Pascua de Resurrección*-; después, aunque en un principio la imagen se acusa con fuerza, empieza, a lo largo de la obra, a difuminarse o, como el título indica, se va volviendo evanescente.

Pero es esa misma característica la que realmente le transfiere la fuerza que desprende; esa gravitación continuada en torno al quehacer machadiano, cuya dependencia de ella resulta absolutamente innegable. Y es en ese aspecto donde hay que ejercer mayor presión, a fin de devolver a la grácil imagen de la niña-esposa todo el protagonismo que, desde determinado momento, se le ha ido negando; algo, a todas luces, cargado de injusticia.

No es difícil seguir en la poesía de Antonio Machado ese rastro, por otra parte, casi anunciado. Rastro que, no obstante, no es absolutamente continuo, sino que emerge y desaparece, con altibajos aquí y allá, arrepentimientos y caídas, pero que en cada una de ellas parece renovar su fuerza, llegando a alcanzar el límite último en los tiempos difíciles de la guerra civil –como en su momento se verá- cuando recupera un protagonismo absoluto a través de los catorce versos del soneto V de aquel ciclo. Es más, una última corrección a poemilla anterior:

Tengo un olvido, Guiomar,
todo erizado de espinas,
hoja de nopal.
S-LXVII/I-ii

Repetida y falsamente atribuido al recuerdo de Pilar de Valderrama, es, en realidad, una último disculpa al inmarcesible recuerdo de Leonor[116], y no falsas nostalgias romanticoides, como se ha pretendido ver.

Todo esto señala una sola cosa; la permanencia de Leonor, de su imagen, de su recuerdo, en Antonio Machado que, si bien cae y olvida, se levanta y recupera el recuerdo, venciendo ese temporal olvido o, incluso, agradeciéndolo, pues conviene recordar que el olvido como tal es uno de los pilares más importantes para recuperar aquello que se creía perdido.

> Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido, fiel a su metafísica. En ella –conviene recordarlo- era el olvido uno de los «siete reversos, aspectos de la nada, o formas del Gran Cero». Merced al olvido puede el poeta –pensaba mi maestro- arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no es ya evocador, sino –en apariencia al menos- alumbrador de nuevas formas. Porque solo la creación apasionada triunfa del olvido (JM-VIII).

116. Como en su momento va a quedar definitivamente demostrado. Ruego al lector, por lo mismo, acopio de paciencia –la que hasta el momento ha mantenido- hasta alcanzar las páginas correspondientes, dedicadas al análisis del *Cancionero* de Guiomar.

Importantes manifestaciones sobre las que habrá que volver algo más adelante, y que no hacen más que confirmar lo ya dicho y repetido.Y es quizá ese olvido el que hace que la evanescencia de Leonor quede más de manifiesto en las páginas de *Campos de Castilla* tras su marcha de Soria y asentamiento en Baeza, para recuperar dicho recuerdo con mayor fuerza en las páginas de *Nuevas Canciones*, donde su imagen acaba imponiéndose a medida que tiempo y libro van acercándose a *De un Cancionero Apócrifo*.

Se puede reconstruir una especie de cronología ideal que continúe la cierta de Machado-Leonor, tanto en el segundo de sus libros –o tercero, si se tiene en cuenta aquel primer *Soledades*, del que apenas se habla[117]- como en el que cierra su obra poética. De acuerdo con esto, la figura de Leonor es fácilmente comparable a un Guadiana que desparece y resurge una y otra vez, en estrecho paralelo con la evolución biográfica del poeta. Pero tales desapariciones, nunca excesivamente largas y cuyos resurgires le van proporcionando mayor fuerza y asiento, en ningún momento lo son de una forma total; incluso puede afirmarse que continúa grávida sobre cualquier otro recuerdo en las mismas cartas a Pilar de Valderrama, en especial en aquella tan torpe y malintencionadamente manipulada, en el más claro intento de situarse por encima del recuerdo y que viene a ser el eje sobre el que gira su impostura[118].

117. En realidad, el recuento habitual de su poesía se viene haciendo a partir de sus PC; y teniendo en cuenta tan solo la realidad de cada libro, más para recuentos de tipo bibliográfico que para otra cosa, casi siempre suele tomarse como punto de partida el segundo de ellos: SGO.

118. Me refiero a la numerada como 8 en la edición de Depretis y 4 en las «memorias» de PV (ver en la Segunda Parte, Apartado 5.2, la manipulación, de la que me ocupo a fondo, a que fue sometida dicha carta).

Pero Antonio Machado la recuerda siempre, incluso cuando atacado de remordimientos por sus frecuentes caídas y abandonos, solicita su perdón al tiempo que reafirma su presencia:

¿Empañé tu memoria? ¡Cuantas veces!
La vida baja como un ancho río,
y cuando lleva al mar alto navío,
va con cieno verdoso y turbias heces.
Y más si hubo tormenta en sus orillas,
y él arrastra el botín de la tormenta,
si en su cielo de nube cenicienta
se incendió de centellas amarillas.
Pero aunque fluya hacia la mar ignota,
es la vida también agua de fuente
que de claro venero, gota a gota,
o ruidoso penacho de torrente,
bajo el azul, sobre la fuente brota.
Y allí suena tu nombre ¡eternamente!
CLXV-iii (Sonetos)

No encontramos otra muestra como la transcrita. Tan solo en el *Cancionero* a/de Guiomar, puede espigarse alguna otra, más en la intención que se desprende de alguno de sus poemas que de forma explícita. De cualquier forma que sea –y no se descarta la existencia, posible, de algún otro poema similar, conservado en alguno de esos cuadernos y manuscritos recién

publicados y todavía sin estudiar a fondo[119]- el soneto tiene su importancia, siquiera sea por el proceso del mismo, de 1924, aunque se desconozca el mes de su primera redacción.

Porque el soneto tuvo varias, alguna de ellas totalmente tachadas, en el cuaderno mal bautizado como *Los Complementarios*, hasta llegar a la definitiva, publicada en 1925 en la revista coruñesa *Alfar*[120], y en 1928, en la segunda edición de sus PC, integrándose entonces en la nueva ordenación de lo que en su momento fue *Nuevas Canciones*[121] , lo que es indicativo de

119. Algo de estos se estudia, como un primer acercamiento, al final de la Tercera Parte, aunque siempre quedará la duda de si puede aparecer algún otro papel olvidado.

120. Ver J. M. Valverde (ed.) cit. de NC y CA; y César Antonio Molina: *La revista ALFAR y la prensa literaria de la época (1920-1930)*; ediciones *NOS*, La Coruña, 1984, pp. 105-111 y 347. Por lo que respecta a la alusión a LC, suscribo la nota 4 de la p.132 en la obra de Cobos: *AM en Segovia, Vida y Obra*, Madrid, 1973, decididamente opuesta a la opinión de JLC: «... los cuadernos que el poeta tituló *Los Complementarios*», *Un soneto de Ma G; Poesía española del siglo XX*, p. 130.

121. Es en la pag. 171R de LC donde se encuentra la versión que, definitiva, va a ser publicada; pero antes, en el siguiente al 169V, que está roto en algo más que su tercera parte, se aprecian también, tachados por líneas que los cruzan, los comienzos de los versos que coinciden, en su mayoría, con los ya conocidos, aunque aquí la composición cuenta con diecinueve y no catorce como corresponde al soneto; pero inmediatamente después, en la pag. 170R –y de acuerdo con la transcripción que del facsímil ha llevado a cabo Domingo Ynduráin- se encuentra otra redacción, ésta total y violentamente tachada con un gran borrón, que apenas permite leer alguna palabra (ver en transcripción del facsimil, tomo II de la edición, la pag. 198 y nota 486), siendo en la ya señalada 171R donde se encuentra la redacción última y dada a conocer. Por otra parte, la fecha que se indica queda confirmada páginas adelante -174V- al escribir al pie de una nota de carácter político *Septiembre 1924*, lo que dada la proximidad de las diferentes redacciones, permite situarlas dentro del mismo año.
Conviene tener en cuenta, también, para el estudio del soneto la nota de O. Macrí en OC-I/965, así como a Luis Rosales: *Muerte y resurrección de AM*, en la edic. de R. Gullón y Allen W. Philips, pp. 429-430, como, finalmente, a ASB: *Los poemas...*; pp. 336-337.

las dudas que, ya no solo en su redacción, sino también para su publicación, tuvo Antonio Machado; posiblemente consideró que lo que allí se decía resultaba demasiado íntimo para darlo a conocer; escrúpulos normales en quien lleva el recuerdo permanentemente en el corazón y no desea que aquel se trasluzca. ¿Por qué, pues, fue finalmente acogido en un conjunto de sonetos –cinco en total- un tanto misceláneos, aunque unidos por un fluir subterráneo que es el recuerdo sin más, adaptado a las particulares circunstancias de cada uno de ellos?

Demostrada, o reafirmada, esta presencia leonorina en la obra del poeta, y no dejando lugar a duda alguna, esto es, afirmando lo dicho, conviene proseguir el camino iniciado hacia Guiomar. Hay que enfrentarse –ahora, y como adelantamiento previo- a un aspecto bastante desatendido por la crítica; la utilización de nombres propios femeninos en algunos poemas, en especial correspondientes a su última época; todo un síntoma de ese caminar hacia la aparición de ese sueño llamado Guiomar, claro trasunto de aquella realidad que fue Leonor.

4.4.2. Nombres y presencias femeninas en la poesía de Antonio Machado

Un recuento de dichas presencias en sus PC proporciona los siguientes resultados[122]: en *Soledades, Galerías y otros poemas* supone un total de 11 alusiones a una *ella* sin nombre, más otras dos que pueden asignarse como referencias a otra *ella* que se identifica con la figura de la Muerte, aunque de forma tan vaga como en las restantes alusiones, ya que cuando Machado quiere hacer una referencia concreta, lo hace de forma directa –Muerte- o significándola con mayúscula –Ella-; en *Campos de Castilla* dos tan solo -un porcentaje muy pequeño si no se tienen en cuenta las vagas referencias a las nueras y esposa de Alvargonzález, las que, por otra parte, no deben contar ya que responden a situaciones muy distintas- y que se presentan como muy genéricas en el repetidamente citado *Pascua de Resurrección* y extremadamente vagas en el numerado como CXIII-v; es en *Nuevas Canciones*, y más concretamente en las páginas del Apéndice, en donde las alusiones tienden ya a individualizarse, aunque no aumenten numéricamente en relación con la segunda edición de *Soledades*; en aquel ya encontramos un nombre concreto: *Lucila*, en el poema CLVII; y en el *Cancionero* la utilización de los nombres se acentúa; así *Guadalupe*, en el XII.2 , y *Lucía, Inés, Carmela y Manola* en el CLXXII, aunque las alusiones aumentan en relación al libro anterior; finalmente, en el conjunto de poesía sueltas, no acogidas a ningún título determinado, aparte algunas menciones envueltas en vaguedad –tal el caso de la composición titulada *El poeta recuerda a una mujer desde un puente del*

122. No se tienen en cuenta, dado el carácter del recuento, las referencias tanto a Leonor como a Guiomar.

Guadalquivir S-XV- en donde la tal mujer apenas se acusa como algo etéreo y nebuloso – volvemos a tropezarnos con *Guadalupe*, aumentando la relación con *Clotilde*, en el octavo de los poetas apócrifos que pudieron existir, Tiburcio Rodrigalvarez, e *Inés*, nombre que se repite en tres ocasiones; en CLXXII, S-LIV y la anteriormente citada. En total son 33 alusiones, con nombre propio o sin él, a la presencia femenina en su poesía, entre ellas 6 nombres concretos, alguno de los cuales –*Guadalupe*- se transfiere a pieza teatral posterior[123].

De todo lo anterior, ¿resulta fácil deducir algo? A lo largo de su producción se está asistiendo a un proceso que, partiendo de referencias sin nombre concluye en lo concreto; esto es, de unas *ellas* más o menos indiferenciadas y vagas, a los nombres de *Inés, Carmela, Guadalupe*..., se ha recorrido un largo camino que, sin intención especificada parece señalar hacia una dirección precisa. ¿Hacia qué? Posiblemente hacia la búsqueda de un *tú* muy concreto que, a medida que transcurre el tiempo, va tomando más y más cuerpo hasta ceñirse, conclusivo, en esa imagen personalizada bajo el nombre de Guiomar. Esta viene a ser, y es en definitiva, el término de esa búsqueda que enhila todos y cada uno de sus títulos poéticos –excepción hecha de *Campos de Castilla*, libro en el que la realidad se torna nítida y precisa- y que desarrolla de una forma apenas pretendida algo que, curiosamente, Machado parece rehuir en sus posteriores escritos en prosa: el método, la continuada progresión de lo incógnito a lo determinado; del vago anonimato a la concreción de un nombre absolutamente diferenciativo. Esta búsqueda o caminar por

123. La obra en cuestión es *El hombre que murió en la guerra*. Ver mi trabajo *La vocación teatral de AM*, pp. 163-224. También puede consultarse el reciente trabajo de Rafael Alarcón Sierra: «El hombre que murió en la guerra, El hombre que yo maté, de Rostand y Lubitsch y los intertextos de Manuel Machado», *Revista de Literatura*, (CSIC), vol. LXVIII, núm. 136, Julio-Diciembre 2006, pp. 569-593.

derroteros ya presentidos desde su inicio, desemboca en ese nombre, ya definitivo, que sí responde a la figura de ese *tú* buscado por el *yo*; lo que Martín llama *la esencial heterogeneidad del ser*. Guiomar es el resultado, el fin de todo aquel proceso especulativo que arranca, impensable y, desde luego, no previsto ni conscientemente buscado, al menos por lo que a las primeras etapas se refiere, de la personal soledad de Antonio Machado.

Las figuras femeninas que son casi siempre vagas, evanescentes, simple nombrar, como esas *hadas de sus sueños*, que le van tejiendo los hilos de la vida, adquieren, a partir de la muerte de Leonor, -única presencia que se acusa, con más fuerza que ninguna de las anteriores, en *Campos de Castilla*, incluso antes de su fallecimiento –*En tren, Noche de verano, Pascua de Resurrección*, numeradas como CX, CXI Y CXII- conciencia propia hasta llegar a ese último estadio que es el nombre de Guiomar. Atisbos –solo eso- de posibles individualizaciones, se encuentran ya en sus primeros poemas señalados, como es el caso del titulado *Elegía de un madrigal*, numerado como XLIX (1907) y que establece un claro paralelismo con otro muy posterior: *Parergón* –CLXII, de *Nuevas Canciones*, con publicación inicial en el semanario *Segovia*, en 1923. Son estas, como otras, composiciones que en sí mismas contienen un indudable interés y que, por lo tanto, conviene matizar más detenidamente, con el fin de tratar de llegar a esas conclusiones que se apuntan y a las cuales se tiende[124].

124. Queda por aclarar la posible presencia de otros nombres femeninos en los manuscritos recién dados a la luz. Quede para estudios más tardíos o para otros investigadores que pretendan continuar este camino, dada la imposibilidad material de poder hacerlo con un mínimo de fiabilidad, en el momento en el que se redactan estas páginas.

Por lo que respecta a *Elegía de un madrigal,* Antonio Machado, en un gesto totalmente insólito en él, no duda en señalarse a sí mismo como antecedente de la tesis proustiana sobre la memoria.

> Todo cuento dice M. Proust sobre la memoria y las intermitencias del corazón está en mi «Elegía de un madrigal», publicada en 1907 en «Soledades, Galerías y otros poemas (Pueyo) y escrita mucho antes. Quiere el poeta recordar a solas... etc. Y lo que antecede: y lo que sigue, y cuantas cosas más hay en Proust que escribía yo hace veinte años, y que, seguramente, no publicaría hoy... AM[125].

Queda poco clara la motivación que lo llevó a escribir lo anterior. Dado el carácter general del cuaderno, es posible que respondiera a una intención, más tarde fallida, de crítica extensa y en profundidad de la obra de Proust; algo que realizará más tarde con motivo de su nombramiento de Académico, pero que en el año en que se redacta está totalmente fuera de

125. Se encuentra en la pag. 120V de LC, antes de 1924, año que se inicia con la transcripción de *Los Doce* de Alexander Block -128R- y bastante después de la datación penúltima, 1922 en 100V. Bastante tardía, si la relacionamos con el poema que, desde luego, se corresponde con fecha anterior a la de 1907 señalada, pues hay que tener en cuenta que en los años inmediatamente anteriores AM estuvo absorbido de forma prácticamente total por sus oposiciones a cátedras de francés, convocadas en Octubre de 1905 y concluidas, con la entrega de las correspondientes titulaciones, en Abril de 1907. Así pues, la *Elegía* ha de corresponderse por fuerza, al período entre 1903, fecha de la aparición de *Soledades* –Enero- y 1905, año en que comienza a preparar sus oposiciones. Por otro lado, conviene recordar, también, la fecha de publicación del primer libro de *A la recherche...: Du Cotè de chez Swann,* en 1913, el 14 de Marzo, viernes. Tomo el dato de la biografía de George Painter, Alianza-Lumen, Madrid, 1972, tomo II, p. 311.

su horizonte. Es más lógico suponer que la motivación surgió al hilo de la lectura del primero de los libros que componen *A la recherche...*, o quizá relectura de la obra completa. Lo que sí es cierto es lo que él dice de su anticipación sobre el francés; en efecto, el recuerdo, o la revivificación de la amada perdida le llega a Machado por el aroma de unos cabellos, por algo tan sutil e inasible como un olor ciertamente desvaído. Pero –y la pregunta se impone-, ¿quién es esa mujer que se intenta recordar? En la revista *Helios* Machado publica uno de los poemas mencionados en este mismo apartado: *El poeta recuerda a una mujer desde un puente del Guadalquivir*, título que dice más sobre ella que el poema en sí; está publicado en 1903 y, dadas las fechas que se han tenido en cuenta para el que nos ocupa, muy cercano a esa *Elegía de un madrigal* que parece una posible derivación del otro. ¿Algún amor contrariado del poeta, en su viaje a Andalucía en ese año precisamente u otro anterior en compañía de su hermano Manuel?[126] Hay que recordar que Antonio Machado viajó a Granada en ese año, acompañando a Valle-Inclán que allí estrenó su adaptación de la obra de Musset: *Andrea del Sarto*, y aunque no queda constancia de que alargase el viaje, con tal motivo, a su Sevilla natal, no puede descartarse el que se acercase a la ciudad. El motivo, entonces, parece estar más claro; un amor no correspondido, o fallido; una *ella* fugitiva que acaba por olvidarse y a la que, repentinamente, se vuelve a

126. Sobre este punto aporta el último de los biógrafos machadianos, Ian Gibson (*Ligero de equipaje*, Aguilar, Madrid, 2006), una hipótesis fiable en su Cap. IV: «De Madrid a Soria», tomando como base algunos de los poemas que aquí nos ocupan, y en especial los dos citados. Aún a pesar de la aportación poemática a favor de su tesis, esta no deja de ser, al menos hasta que no se disponga de documentación más fiable, una hipótesis sugerente y con una cierta base, pero nada más.

recordar. Como anécdota es intrascendente; como motivación poemática y –más especialmente- antecedente proustiano sí resulta importante. De esta forma se encuentra acusada con mayor impronta la huella de una *ella* que apenas pasó por sus poemas, pero que a causa de algo tan esfumable como un aroma, va a quedar perenne entre sus recuerdos. Y por lo que respecta al otro poema paralelo, *Parergón*, y que está dedicado a su amigo Unamuno, indica en su propio título el nexo que lo une al anterior, lo que nos exime de insistir en él, pues salvo la forma todo es similar en la intención.

No es el único caso entre esas *ellas* sin nombre, que prodiga en este segundo libro suyo, y que va destilando en los siguientes. Porque, ¿quién puede ser esa *Inés* que se repite por tres veces, en alusiones desperdigadas en poemillas apenas sin importancia? ¿O esa *Guadalupe* que trasciende al teatro en la que pasa por ser su única obra original? Son sugerencias que carecen de arraigo, y que por ello no cuentan con respuesta, pero que como señales de un caminar permanecen luminosas a la espera de quien, con mayores aportes documentales por ahora no disponibles, ya sea por pérdida, olvido o custodia mal entendida, pueda dar con las claves que encierran. Por ahora solo cabe argumentar con posibles hipótesis, en torno a la que José María Valverde denomina como *la enjauladita de Baeza*, o a esa *pre-Guiomar* que continúa manteniendo su anonimato a pesar de los sonetos de *Glosando a Ronsard.*

Naturalmente, se barajan nombres posibles, pero que no han conseguido trasponer por el momento esa barrera de la hipótesis[127], por lo que es conveniente no continuar especulando en torno a todo ello.

Porque lo que realmente importa aquí -sin pretender que lo anterior carezca de importancia tanto para el intento particular nuestro como para la biografía más general del poeta- es continuar avanzando hacia Guiomar. Lo que nos lleva al siguiente apartado.

127. Dámaso Chicharro en su trabajo: «AM y Baeza. Del rechazo a la conversión», *AM y Baeza a través de la crítica* (Antonio Chicharro editor, Universidad de Granada, 1992, pp. 275-282), sugiere algunos nombres posibles que podrían encajar en nuestra hipótesis, alguno de ellos ya conocido como el de María del Reposo Urquía, o desconocido hasta ahora, como el de Francisca de la Poza. Es lástima que el autor del trabajo no aporte más aclaraciones al respecto que podrían, posiblemente, arrojar alguna luz al asunto.

4.4.3. *Guiomar*: realidad que hiere

Un nombre. Definitivo, concluyente. Se ha llegado al último estadio de la investigación; al personaje apócrifo de Guiomar, que todavía, a pesar de todo, mantiene su halo de misterio como defensa de su más recóndito intimismo. Porque en realidad Guiomar aparece de forma repentina, abrupta, sin previa noticia que nos la hubiera hecho deseable o, al menos, inquietante (y, por favor, no se tomen las palabras por la turbadora vertiente de un erotismo barato, pues no es esa, ni mucho menos, la intención), ya que cuesta, en principio, relacionarla con esa otra figura sin rostro que es el *tú* abelmartineano, envuelto en matices filosóficos que suelen llevar por otros derroteros. Si Guiomar es, como aquí se afirma, la conclusión poética de Martín, el trasunto ideal de Leonor, alquitarado a través de poemas y filosofías, cabe preguntarse cómo se produjo, por qué caminos se llegó a ello.

Porque el nombre –Guiomar- pretende decirnos algo; ser una especie de mensaje en clave para que los ávidos lectores machadianos sepan a qué atenerse al llegar a tropezarse con esa *ella* de tan eufónico apelativo.

De lo que sí no cabe duda alguna es que *no es* Pilar de Valderrama; en ningún momento debe ser confundida con la poetisa, a pesar de las torpes campañas (o precisamente por eso) para que así fuese. Pero no cabe insistir sobre ello; pruebas más que suficientes se aportan ya en la Segunda Parte dedicada toda ella a la poetisa.

Importa aquí, eso sí, desvelar por qué Guiomar y no la propia Leonor; por qué un apócrifo femenino –único- al lado de tantos apócrifos masculinos y que representa, por tanto, semejante distinción. Porque Guiomar es, como reza el epígrafe, una realidad, tanto como Martín o Mairena, o

como aquel nonato Pedro de Zúñiga, transformado en Juan de Zúñiga, en *El hombre que murió en la guerra*. Todos ellos son desdoblamientos del propio Antonio Machado; de mayor o menor intensidad personal; con más afianzamiento en el creador o como brotes que no alcanzan su sazón y se quedan en simples apuntes o abortadas promesas. Los más relacionados con el poeta son –y esto es repetir una vez más lo sobradamente sabido-, Abel Martín y Juan de Mairena; este último hasta extremos *casi* tan solo comparables con el Azorín de Martínez Ruiz, aunque sin llegar al último extremo de suplantación o sustitución.

Pero –y repito lo ya apuntado con anterioridad- encierra mayor importancia que el discípulo, el maestro Abel Martín. Yo veo en él el más fiel trasunto machadiano, el reflejo –en el espejo del subconsciente- del poeta, y no solo a través de la línea que sigue su pensamiento, sino por la motivación que lo anima e incluso por los escasos apuntes biográficos con los que adorna a su criatura. Mairena a su lado no es otra cosa que el discípulo aprovechado y un tanto respondón, que continuamente corrige la plana a su maestro, aunque en él viva y con él piense y accione.

Antonio Machado lleva a cabo un cálculo erróneo, equivocado, respecto a este personaje. Interesado como estaba en «hacer posible el surgimiento de un nuevo poeta, hemos de crearle una tradición de donde arranque y él pueda continuar», lo que lo llevaría, indefectiblemente, a «la creación de nuevos poetas –no nuevas poesías-, que canten por sí mismos» (OC-II/1759); a tal inquietud responde la antología de esos *doce*, que sumarán, finalmente, un total de quince, *que pudieron existir,* bajo el título generalizado de *Cancionero Apócrifo* –pág. 115v-. Y para que el más moderno de esos poetas, el que estuviese en franca oposición a los reales cultivadores de la poesía del siglo,

pudiese competir con ellos, se hacía preciso partir de la centuria anterior; y aquí es donde –creo- la idea se le fue de las manos. Barajaba, ya se sabe, a Pedro de Zúñiga como el más actual de todos, coetáneo seguramente del conjunto «del 27», con el que estaba en franca oposición poética; insiste en ello y lo repite en más de una ocasión, tanto en sus notas particulares como en cartas –entre ellas a Pilar de Valderrama, mas, sospecho, por aquello de apoyarla como amada que por otra razón- privadas y públicas, como la que escribe a Ernesto Giménez Caballero. Pero Pedro de Zúñiga queda nonato para, al final, transformarse en otro Zúñiga, Juan, personaje teatral. De todo el proyecto, pues, tan solo consiguieron permanecer Abel Martín, posiblemente el personaje del que arranca todo el proceso, y su discípulo Juan de Mairena, que acabará imponiéndose; pero –insisto- el más importante, el que cuenta con un mayor peso específico, es Martín, el poeta y filósofo que origina todo el cambio de estilo y pensamiento que acontece a Antonio Machado a partir de los años de Baeza. Y en Baeza la soledad es tremendamente poderosa, ominosa diríamos, hasta el extremo de obligar al gran perezoso que es él, aparte otras razones más perentorias, a dedicar su tiempo libre, que debía ser mucho, a retornar a sus estudios y lecturas de filosofía. Y el pensar, el sentir, el querer, y sobre todo el recuerdo de Leonor, van haciendo lo demás. Y cuando el poeta se encuentra en posesión de su flamante título de Licenciado en Filosofía –el Doctorado, aunque empezado, no lo llega a concluir- es muy posible que piense en todo aquello que le viene inquietando desde tantos años atrás y que, sin él mismo haberse dado plena cuenta de ello, estaba latente desde sus inicios de poeta –*Elegía de un madrigal* y tantos otros poemas así lo indican-, podría ser transformado en pensamiento filosófico, en posible doctrina a exponer y desarrollar y, sobre

todo, en útil asidero para retener aquello más querido y que, poco a poco, se le va difuminando en la memoria. Hay que defender recuerdos e imágenes de la niña-esposa que había quedado atrás, en el cementerio del Alto Espino, con esa intención loca de volver a ella, de recuperarla aunque solo sea a través de parcelas de idealidad que, repentinamente, le brinda la filosofía.

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Solo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.
[...]
El alma que no sueña,
el enemigo espejo,
proyecta nuestra imagen
con un perfil grotesco.
Sentimos una ola
de sangre, en nuestro pecho,
que pasa... y sonreímos
y a laborar volvemos.
LXI

O, algo más adelante, en el mismo libro, el poema LXXXIX, ya más elaborada la idea que, sin embargo, todavía no aflora en su total nitidez:

Y podrás conocerte, recordando
del pasado soñar, los turbios lienzos,

en ese día triste en que caminas
con los ojos abiertos.
De toda la memoria, solo vale
el don preclaro de evocar los sueños.

A través de estos –de los sueños- Martín alcanza su plenitud. Le da vida y obra, pensamiento y hechos –pequeñas anécdotas que, sin embargo, empiezan a perfilar un acontecer- que, con intencionalidad posiblemente buscada, respetan un paralelismo biográfico con el propio Machado. Porque si dolorosa fue la pérdida de Leonor, para una mayor identificación con Martín, éste ha de haber contraído matrimonio o, al menos, haberse prometido en unos esponsales. La biografía martineana encierra muchos puntos oscuros por falta de datos concretos, pero es mejor que así sea, pues en el terreno en el que nos estamos moviendo, lo especulativo tiene un mayor valor que lo cierto. Es más, si la igualdad de vidas fuese eso, el intento tendría tan solo el valor de un reflejo más; la pura nitidez no permite opciones ni caminos posibles. Antonio Machado sabía eso, y dotó a su creación de unos contornos poco precisos que le permiten moverse entre unos determinados valores. Pero vayamos al grano. Si Abel Martín cumplió la promesa hecha durante sus esponsales, es cosa que no sabemos, pero que consiente el juego de las suposiciones, dentro de una cronología totalmente ambigua. ¿Qué pudo ocurrir?; pues se deduce facilmente que Martín es un solitario, tanto por esas escasas noticias biográficas como de su propio quehacer. Tal vez el matrimonio no pudo realizarse por muerte de la novia; tal vez llegó a tener lugar y el fallecimiento de ella –como en el caso de Antonio Machado- truncó la felicidad futura...; tal vez... Son demasiado *tal vez* para detenerse en ellos con morosidad analítica. Pero eso, lo que pudo ocurrir es el indudable

motor de lo que Martín expuso como doctrina disciplinar en su filosofía. O sea, que también Martín intenta recuperar el recuerdo de aquello que se le fue, se le escapó, sin que pudiera remediarlo.

¿Responde el nombre de Guiomar a un alias –siguiendo el juego de ocultaciones, espejos y reflejos que representan los apócrifos- de esa presunta esposa, o novia, prematuramente muerta? Porque para Martín, Guiomar es la recreación física y personalizada de esa presencia filosófica que, en cierto modo y un tanto metafisicamente, reduce a la esencial heterogeneidad del ser; ese *tú* que busca, incansable, el *yo* que lo presiente. Y como poeta que es, al fin y al cabo, Martín acaba por desembocar en un intento de recreación poética de aquello que, en cotas diferentes, llevó a su filosofía: la recuperación ideal del fantasma querido.

Imbricado, lógicamente, lo anterior con la realidad machadiana, solo cabe añadir que esa Guiomar ideada en la mente de Martín, como trasunto inmarcesible de su truncado historial de amor, se sume en la carne y el espíritu de Leonor, ese otro fantasma, esta vez más real que el martineano, de Machado, que lo lleva consigo desde siempre; en primer tiempo como una premonición entre inquietan y esperanzadora; como realidad gozosa después, y como recuerdo ideal más tarde y ya para siempre. Compañía eterna que se retiene en años apacibles y que continúa evocándose en los últimos y difíciles de la guerra para acabar muriendo con él.

Leonor/Guiomar. A este final hemos llegado; a la real conjunción de dos sueños que acaban confundidos, pero a los que aún les queda mucho camino para esclarecerse del todo.

4.4.4. Genealogía de *Guiomar*

En primer lugar, el nombre. ¿Por qué la llamó Guiomar; qué motivó tal denominación?

Es Justina Ruiz de Conde, en el último de los trabajos de su libro ya citado: *¿Por qué Machado la llamó Guiomar?*, erudito repaso a un sin fin de posibilidades y antecedentes histórico-literarios del nombre, y del que es deudor, en muchos de sus aspectos, el presente apartado, quien expone en su comienzo «que a Machado se le ocurrió el nombre porque su sonoridad y armonía le venían bien para proyectar en él la dulzura del amor naciente», para añadir a renglón seguido algo intencionalmente discutible:

> Toda su tristeza también; porque en la terminación –mar- va una palabra favorita del autor, mar (vida, muerte). Guiomar, guía al mar. («De mar a mar entre los dos la guerra») ¡Qué hallazgo en dos sílabas nada más![128].

Esto deriva de la apreciación, por parte de la autora, de que las referencias a Guiomar siempre se hacen en segunda persona, esto es, en términos de preceptiva, en vocativo, y explica:

> El poeta, al usarlo (el vocativo), varía en la intensidad emotiva; va de la alusión simple («En un jardín te he soñado/balto, Guiomar, sobre el río») a la interjección («Por ti,¡oh Guiomar!...»), y llega,

128. Ob. cit.: p. 158. Sobre este aspecto -¡tan sugerente por otra parte!- habrá que volver a la hora de analizar el repetidamente citado Soneto V de los de guerra. A ese Apartado concreto nos remitimos.

> en su desesperanzado llamar, al grito apasionado, a la repetición angustiosa y sollozante del nombre («¡Siempre tú, Guiomar, Guiomar!»). Este uso en vocativo, naturalmente entre dos pausas, tiene su importancia sobre la pronunciación del sonido primero de la palabra, pues para darse en posición inicial absoluta, la g de Guiomar se pronuncia como velar oclusiva sonora, que es un fonema armónico, continuado y muy suave[129].

Gramaticalmente, tiene toda la razón. En efecto, Machado siempre busca la armonía como solución poética y es muy posible, por tanto, que se hiciese, respecto al nombre, todos esos planteamientos y llegase a la conclusión de que, entonces, resultaba el nombre más apropiado. No tanto –sigo, antes de centrarme en la cuestión, y con el fin de cerrar definitivamente los equívocos de la autora- en lo que respecta a su interpretación. Naturalmente –ya se ha visto-, Justina Ruiz de Conde aboga por la igualdad Guiomar = Pilar, aunque ésta le corrija, como veremos en su momento, sus *arriesgadas suposiciones* en más de una ocasión, y para ello no duda en conducir el agua de sus hipótesis hasta el molino de sus razonamientos. Y por supuesto, la utilización *a la letra* del soneto V de los de guerra –al que se accederá en el oportuno momento; y solo entonces se encontrará la plena explicación al mismo- en esa transcripción, para hacer más fuerza, de su verso inicial. Machado no busca similitudes con la palabra «*mar*», de tantas resonancias manriqueñas en él, porque no las necesita en este caso; así que de hallazgo, nada. Tampoco nada de esas dulzuras que siempre provoca un amor naciente, pues nada tiene que

129. Ibídem.

ver con Pilar –a quien más de uno a conjuntado, en otro intento de análisis gramaticalmente equiparativo, con Guiomar: GUIO-MAR = PI-LAR, especialmente por el terminal «*ar*» y la secuencia bisílaba de ambos nombres[130]- y sí mucho con ese deseo un tanto crepuscular que se viene analizando.

Pero hora es de centrarse en lo que en la apertura se ha planteado, y aceptando como punto de partida lo anotado en el paréntesis sobre el GUIO-MAR y su falsa correspondencia con PI-LAR, ajuste muy similar puede efectuarse entre aquel y Leonor, aunque no coincidan las terminaciones: «or» en lugar de «ar».

Pasando por alto, pues no creo que tenga demasiada importancia la matización gramatical del número de sílabas, el carácter bisilábico del nombre de Guiomar, hay en él y muy a las claras, tres cuerpos o fonemas pronunciables: GUI-O-MAR, incondición de paralelo con el otro nombre: LE-O-NOR; y aún aceptando el carácter bisilábico de ambos nombres, se llegaría a idéntica conclusión; la única nota diferenciativa se encuentra en el número de letras; siete en el primer caso, seis en el segundo; pero atendiendo que gramaticalmente la *u* de *gui* no se pronuncia, dicha diferencia pierde intensidad.

Que, de acuerdo con Justina Ruiz de Conde, Machado haya tenido también en cuenta estas otras similitudes, aparte la sonoridad común de ambos nombres –algo que no ocurre precisamente con Pilar, más átono y

130. Algo sobre este aspecto se apunta en la Segunda Parte, capítulo 3, nota 14 del mismo.

apagado que los anteriores- no es difícil suposición, lo que inclina a apoyar con la misma lo aquí establecido[131].

Otra cosa es el recorrido histórico-literario por el nombre de Guiomar. Lo realiza la autora citada en un exhaustivo recuento tanto dentro de lo hispánico como de lo foráneo, iniciando su recorrido por Plinio, que habla del monte *Gygemorus* en Tracia, que la autora relaciona con otras alusiones geográficas, estas en Bretaña y ya medievales. Pero pienso que no es necesario ir tan lejos. Ni la reina Ginebra, del ciclo artúrico –que la autora trae a colación por la posible similitud situacional entre ambos nombres-, ni las posteriores concordancias del nombre con otras lenguas, tienen aquí cabida; y aunque nunca estén de más en una investigación característicamente filológica, sí deben sobrar aquí, en donde la preocupación busca otros aspectos en conexión con el nombre y la situación que el mismo provoca.

Está clarísimo el antecedente de Jorge Manrique –*entre los poetas míos/ tiene Manrique un altar* (LVIII)- cuya esposa respondía al nombre de Guiomar. Este solo antecedente basta; es más que suficiente para derivar de esa admiración, y quizá como homenaje a su poeta predilecto, la utilización del

131. Aclaremos un tanto lo referente al acto de la muerte asociada a la imagen del mar, que ya apunta la autora citada, pero sin extenderse demasiado en la sugerencia. Si mar queda claro que para AM –y no solo para él, sino también para otros muchos, es signo de muerte, JRC o parece dedicarle mucha atención al Guio que la precede. Pues, bien, en la intención machadiana tiene esto tanta importancia, o quizá más, por resultar a fin de cuentas de mayor originalidad, que ese mar con que finaliza el nombre. Guio es presente del verbo guiar, y en este caso Guio-mar parece claramente dispuesto para señalar que guia al mar, esto es, nos lleva hacia la muerte; a ese otro lado en el que está Leonor y a la que pretende recuperar. Toda una labor de reducción de una idea a un nombre más o menos eufónico.

nombre. Sin otra derivación más o menos especulativa. Pero hay más, naturalmente. El nombre de Guiomar abunda en el romancero, y sabido es que, de acuerdo con su explicación un tanto exagerada, el poeta aprendió *a leer en el Romancero General que compiló mi buen tío D. Agustín Durán* (OC-II/1594), lo que no impide suponer que el eufónico nombre le gustase y decidiese por ello, utilizarlo. Luego están los nombres, tan queridos, de Cervantes, Lope, Góngora, que por distintas circunstancias retoman el nombre en más de una ocasión; y su utilización por el poeta Amado Nervo o el novelista argentino Enrique Larreta. Opciones más que abundantes para que el nombre no le resultase desconocido en absoluto. Y más si añadimos las referencias no literarias, pero sí muy características, como *el balcón de doña Guiomar* en Ávila[132], o la sevillana calle de doña Guiomar; algo más fantasiosa es, por parte de Justina Ruiz de Conde, esa alusión a una posible mujer relacionada con la familia Machado y que respondía a ese nombre[133].

Se cuenta, pues, con un buen número de posibilidades para que el poeta se fijase en el nombre de Guiomar. La genealogía del mismo es muy amplia y, como se ha podido ver, va desde las referencias geográficas y municipales hasta las históricas y literarias, que apoyan con una mayor carga de posibilidades, el conocimiento que del nombre pudo tener Antonio Machado, y su decisión de adoptarlo a la hora de necesitar uno para su apócrifo femenino.

Y esto conduce a otra pregunta que ha quedado sin respuesta, en el aire, páginas atrás. Entre tantos apócrifos –poetas, filósofos, ensayistas-, ¿por qué

132. JRC: Ob. cit.; p. 192.
133. Ibídem.

uno tan solo es mujer? ¿Qué fue lo que indujo a Antonio Machado a tal distingo?

No es difícil la respuesta. Por parte del poeta, y en referencia a Abel Martín, aquel dice muy claramente:

> Debemos hacer constar que Abel Martín no es un erótico a la manera platónica. El Eros no tiene en Martín, como en Platón, su origen en la contemplación del cuerpo bello; no es, como en el gran ateniense, el movimiento que, partiendo del entusiasmo por la belleza del mancebo, lo lleva a la contemplación de la belleza ideal. El amor dorio y toda homosexualidad es rechazada también por Abel Martín, y no por razones morales, sino metafísicas. El Eros martineano solo se inquieta por la contemplación del cuerpo femenino, y a causa precisamente de aquella diferencia irreductible que en él se advierte. No es tampoco para Abel Martín la belleza el gran incentivo del amor, sino la sed metafísica de lo esencialmente otro (OC-I/679).

Ante lo expuesto, no queda duda alguna, ni tampoco posibilidad, de que Guiomar no fuese mujer. Pero lo que aquí expone Antonio Machado, adjudicándolo a su apócrifo filosófico, dice algo más de lo que, superficialmente, pudiera entenderse como un rechazo a la homosexualidad y que hay que tener muy en cuenta a la hora de valorar –como algo más adelante se verá- todas y cada una de las composiciones de las *Canciones a Guiomar*. No hay anécdota en ellas; todo está en función de lo expuesto en el *Cancionero Apócrifo* más general, el de Abel Martín, ya que de todos es sabido que hay una segunda parte del mismo centrada en Juan de Mairena, que aquí

apenas se ha tenido en cuenta, y dado que aquel es tan solo un trasunto de lo que piensa –y sueña- Antonio Machado –pensamiento alquitarado de sus inquietudes y esperanzas- forzosamente ha de estar en función de él, por lo que, prescindiendo ya de esa posible anécdota selectiva, Guiomar no podía ser más que Guiomar, si estaba y era –como está y es- en función y como trasunto de Leonor.

5. Le cercanía mística

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.
CXXXVI-xxi

Es conveniente, aunque de una forma un tanto somera, dadas las peculiaridades que obligan aquí y ahora, a dejar constancia de la relación del *Cancionero Apócrifo* con esa línea mística de nuestro pensamiento, ya que el propio autor apunta, o subraya, la misma. Y también, ¿por qué no?, en las comunes conexiones con un erotismo entre sublimado y más o menos cerca a ras de tierra.

Naturalmente, y dada la característica anunciada al abrir estas líneas, no se trata de entrar en el contenido místico-doctrinal de sus autores, a fin de establecer un paralelismo comparativo entre estos y Antonio Machado; tan solo se pretende apuntar, o subrayar, aquello que es más externo y común a ambos –el *Cancionero* tampoco da para más-; las líneas maestras y comunes que sí se relacionan, en alguna medida, entre ambos, pues en el fondo los dos buscan ese punto confluente que hace que tanto la ya clásica corriente mística como la hoy novedosa filosofía abelmartineana, mantengan una tendencia afín.

Escribe Allison Perrs en su obra *El misticismo español*, antiguo pero aún útil estudio sobre el tema, que «ningún viajero consciente puede pasar unas semanas en España sin darse cuenta de que el misticismo es algo innato en su pueblo», afirmación –hay que añadir- un tanto trasnochada para el día de

hoy, pero de una verdad evidente en su momento –1947- y, desde luego, en épocas anteriores coetáneas de Antonio Machado. Y añade, abundando en lo afirmado en sus primeras líneas:

> Ni el tono cosmopolita de sus grandes ciudades, ni el paganismo que, aún en las ciudades más pequeñas, invade las festividades religiosas más solemnes puede destruir en su espíritu la sensación adquirida de que en el alma del pueblo español discurren subterráneas corrientes de misticismo[134]

Antonio Machado conocía muy bien esto al definir, en un rotundo verso, las preferencias existentes en la España del Siglo de Oro: « ... *un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra*» (XCVIII) y contrariamente a Abel Martín, siente una clara simpatía por los místicos paisanos suyos. Así lo deja reconocido en el citado verso, pues como hombre de sensibilidad agudizada alcanza a comprender los valores de esta mística a la española, en especial por lo que a lenguaje poético concierne.

De Juan de la Cruz, como él lo llama, sin anteponer el *San* doctrinal, escribe, en sus impersonales apuntes del *Cuaderno de Literatura:*

> Juan de Yepes y Álvarez conoció a Santa Teresa y cambió de nombre tomando el hábito descalzo y se llamó San Juan de la Cruz. En sus obras encuentra su más alta expresión el misticismo español. En «La subida al Monte Carmelo» y la «Noche oscura del

134. Ob. cit.; Colec. Austral, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1947, p. 13.

alma», su prosa es de gran brío y claridad. Sus versos son de un sentimiento y una melodía extraordinarios (OC-II/1403)[135].

Importancia mayor tienen, por ser suyos propios, los juicios que, tanto en verso como en prosa, le inspiran los dos máximos representantes de este misticismo:

¡Teresa, alma de fuego,
Juan de la Cruz, espíritu de llama,
por aquí hay mucho frío, padres, nuestros
corazoncitos de Jesús se apagan.
CXXXVI-XX

135. Todo buen machadiano sabe que tales apuntes son copia literal de la *Historia de la Literatura Española* del inglés James Fitzmaurice-Kelly, tomados de la edición francesa de 1913 (sigo en esto a Macrí, en su nota comentario a dicho cuaderno en OC-II/1862), por lo que poco o prácticamente nada, cabe atribuirle al propio AM, *ya que en sus cuadernos*, preparados para sus clases de Literatura Española, *apneas hay nada que sea propio*; todo esto lleva directamente a cuestionar dichos cuadernos, publicados en su día por Enrique Casamayor (Prensas de la Universidad Central, Bogotá, 1952), contrariando de esta forma, y de acuerdo con lo sostenido por Guillermo deTorre en el prólogo antepuesto a su edición de LC (Losada, Buenos Aires, 1957, p. 9) donde escribe: «... estimamos que dichas páginas son perfectamente prescindibles y no poseen la importancia que un jactancioso afán "descubridor" o supervalorizador de lo mínimo pretende atribuirles»; prueba fehaciente de ello es la atribución en vida al místico mencionado –*se llamó San Juan de la Cruz*-; literalmente del francés: *s´agit de San Juan de la Cruz* (OC-II/1403), sin llegar a percatarse del error que dicha atribución supone.

Ahora que se han encontrado nuevas páginas en torno a estos aspectos, será la hora de replantearse la validez o no de tales anotaciones, al cotejar las incluidas en sus OC con las que figuran en el volumen 9 de la meritoria publicación de Unicaja.

Aunque es en la prosa donde las pocas notas que sobre el misticismo escribe adquieren su verdadera trascendencia: «Su religiosidad –se refiere en este caso al pueblo ruso, aunque todo es extrapolable al sentimiento místico universal- es mística, porque busca a Dios por el camino del amor. Su misticismo es cristiano, de combate íntimo, activo, dinámico, no pasivo, contemplativo y panteístico a la manera oriental[136]», aunque para lo que aquí se pretende, resulta bastante más interesante lo que el propio Martín que «tiene muy escasa simpatía por el sentido erótico de nuestros místicos, a quienes llama "frailecillos y monjucas tan inquietos como ignorantes". Comete en esto una grave injusticia, que acusa escasa comprensión de nuestra literatura mística, tal vez escaso trato con ella»; dice respecto al proceso erótico en su relación –escasísima, como de inmediato se ve- con las orientaciones místicas. Escribe Martín: «La amada acompaña antes de que aparezca o se oponga como objeto de amor; es, en cierto modo, una con el amante, no al término, *como en los místicos,* sino en su principio» (OC-I/675), lo que en cierto modo lo enlaza con la estrofa con que Juan de la Cruz cierra sus *Canciones del alma y el esposo:*

Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;

136. Transcribo del facsímil de LC -69R- y sitúo las cosas en donde están en el original. Concretamente, en el último párrafo: *íntimo, activo, dinámico, no pasivo,* que en la edición de Manuel Alvar aparecen continuados (Letras Hispánicas, Cátedra, Madrid, 1980, p. 94), y en la transcripción de Domingo Ynduráin, las dos últimas palabras también, por confundirse en el original la coma entre éstas con letra «*i*» de la palabra inmediatamente inferior: *oriental,* queda así en el texto en su redacción original.

mira que la dolencia
del amor, que no se cura
si no con la presencia y la figura[137]

Esta conclusión lo separa de la corriente mística, sin acertar a darse plena cuenta de que en realidad, lo que Martín está haciendo es otro tipo de mística, al revés o a la inversa, pero tendente hacia idéntica inquietud que los propios místicos más universalmente conocidos: Santa Teresa y San Juan de la Cruz, en especial con este último, cuyas coincidencias, salvando el tono místico-espiritual del santo, son para tenidas en cuenta.

> Donde es de saber que el amor nunca llega a estar perfecto hasta que emparejan tan en uno los amantes que se transfiguran el uno en el otro, y entonces está el amor todo sano. [...] Bien se llama «dolencia» el amor no perfecto, porque, así como el enfermo está debilitado para obrar, así el alma que está flaca de amor también lo está para obrar las virtudes heroicas.
> También se puede aquí entender que el que siente en sí «dolencia de amor», esto es, falta de amor, es señal de que tiene algún amor, porque todo lo que tiene echa de ver lo que le falta. Pero el que no la siente es señal de que no tiene ninguno, o que está perfecto en él[138].

El propio Machado intenta justificarlo, a continuación del párrafo transcrito en primer lugar, al escribir:

137. OC, BAC, Madrid, 1989, p. 31.
138. Ver también páginas 594 y 596-97, con glosas a sus versos muy similares.

> Conviene, sin embargo, recordar, para explicarnos este desvío, que Abel Martín no cree que el espíritu avance un ápice en el camino de su perfección, ni se adentre en lo esencial por apartamiento o eliminación del mundo sensible. Este, aunque pertenezca al sujeto, no por ello deja de ser una realidad firme e indestructible, solo su objetividad es, a fin de cuentas, apariencia; pero, aún con forma de objetividad, léase pretensión a lo objetivo, es, por más cercano al sujeto consciente, más substancial que el mundo de la ciencia o de la teología de escuela; está más cerca que ellos del corazón de lo absoluto (OC-I/677).

Como se aprecia, Machado discrepa aquí de la opinión de Martín, acercándose más a la mística que a él. ¿Quiere, o pretende, ser objeto de interpretación esta discrepancia de pareceres entre creador y creatura; o tan solo pretende aparentar, como juego creativo, esa misma discrepancia? Con ella, naturalmente, concede más capacidad a Abel Martín, dándole una mayor corporeidad y disponibilidad de movimiento que tiene, a lo largo de todo su periplo, Juan de Mairena.

Sospecho que como todo personaje realmente nacido de las inquietudes de su creador, existe un momento en el que aquel se le rebela e intenta obrar por cuenta propia. El por qué Antonio Machado le cortó las alas, es algo que quizá algún día pueda llegar a descubrirse, pero por ahora, no podemos adelantar. Hay que conformarse con lo aducido hasta el momento y la certeza de que la capacidad creativa de Machado supera sus aspectos conocidos y estudiados, apuntando la posibilidad de un hábil narrador que apenas se trasluce en otras páginas suyas. De ahí la importancia máxima de Abel Martín, personaje que pide un estudio más riguroso que el que aquí

se ha podido hacer, ya que explayarse en torno a su figura transciende la intención de este trabajo, apartándonos del objetivo primordial.

Quede aquí, pues, detenida la corriente que nos llevaría a ahondar en este personaje, en apariencia secundario, pero que, a mi modo de ver, supera en fuerza y vitalidad al archiconocido Juan de Mairena.

Y también dejemos atrás, de una vez ya por todas, este deambular de *calle en calleja* y pasemos a ocuparnos de la intrusión que supuso en la vida de Antonio Machado la aparición de Pilar de Valderrama, dejando para el final, a modo de caudal que recoge las precedentes digresiones, la clarificación, espero que definitiva, del problema motivo de este libro.

Segunda Parte

La realidad de Pilar Valderrama

La realidad de Pilar Valderrama

Por opinión pública ordena su conciencia
Y espera en Dios, pues frecuentó su templo.
Luis Cernuda. *Noche del Hombre y su Demonio.*

La poetisa Pilar de Valderrama no es esencial en la biografía de Antonio Machado, pero tampoco, paradójicamente, prescindible. Con esta aserción se pretende dar un giro, ineludible ya, en el ver y comprender biográfico del poeta, dado que sin esa presencia, o al menos desde unas hasta ahora no cuestionadas premisas, resulta inevitable cualquier intento de clarificación definitiva del episodio del cual ella es partícipe, siquiera sea esa participación menor que la aceptada hasta el momento, con la pretensión esperanzadora de situar, de una vez por todas, a cada uno de sus personajes en el lugar que les corresponde.

Porque Pilar de Valderrama, siempre a la sombra de su enamorado poeta, tuvo la aspiración –osadía puede ser término más apropiado- de levantar sobre sí misma una creación apócrifa que, sin embargo, tomaba en préstamo: Guiomar. Y ese préstamo apoyado en una permanente impostura, devino en la tergiversación de aspectos sustanciales no solo en la biografía, sino también en el pensar de Antonio Machado.

Todo, pues, ha de volver a su sitio, y Pilar de Valderrama al que le corresponde en realidad; amada del poeta, sin mayor trascendencia en el quehacer

machadiano. ¿Por qué así? Porque la verdad acaba por imponerse, y a pesar de los años y los apoyos entusiastas que despertó en algunos investigadores que de buena fe la secundaron en el mantenimiento de su impostura, es hora de dar claridad concluyente a esa página de la vida de Antonio Machado. Reducir, y esa es una de las razones que motivan el presente estudio, a su justo término aquella frase que, a modo de lema y aislada de su contexto, encabeza el libro de Concha Espina: *¿No soy tu poeta? Con este título quisiera yo pasar a la Historia*[1]; y que no es más que un reflejo fiel de lo que la propia poetisa sueña –y anhela- en uno de sus poemas: *No es temor a la muerte, es temor al olvido...* (OP/194)[2].

Por todo ello, Pilar de Valderrama ocupa en este trabajo un lugar no privilegiado pero sí importante. Y como tal, hay que demorarse en ella, dejando sin sombra ni veladuras –a las que tan aficionada fue a lo largo de su vivir- personaje, obra e impostura.

1. ESPINA, Concha: *De AM a su grande y secreto amor*, Lifesa, Madrid, 1950. p. 4.

2. PV: *Obra Poética* (en adelante OP), Soler, Madrid, 1958.

A esta selección, preparada por la poetisa, hay que añadir la edición póstuma de sus últimas poesías: *De mar a mar*, Ediciones Torremozas, Madrid, 1984

1. Perfil biográfico

Un ciprés diminuto, como recién nacido,
Planté junto a la tapia del florido jardín,
Por afán de cumplir las tres cosas precisas
Para observar el rito del humano vivir.
PV.- El ciprés/*De mar a mar.*

Brevedad. Concisión. No reclama más el apunte biográfico que encierra en sí menos interés para la finalidad buscada que otras calas, quizá de menos pretensiones que la vida como tal, pero sí de mayor importancia a la hora de emitir conclusiones y aunar hallazgos.

Por tanto, bastarán unas precisas indicaciones, sin más; pues aunque la mayor carga emotiva de su vivir, al menos en lo que a este trabajo concierne, se centra en los años de relación con Antonio Machado, estos van a ser examinados en los correspondientes epígrafes. El resto es eso; vida de alguien que transita por una época tratando de dejar en ella una huella más o menos perdurable.

Nace en Madrid en fecha que ella misma deja incierta, quién sabe por qué[3], transcurriendo sus primeros años en Zaragoza, donde su padre ostentaba

3. En sus «Memorias» (M de aquí en adelante) escribe que nació a finales de 1892 (M/24), cuando en realidad su nacimiento tuvo lugar el 27 de septiembre de 1889, y no como señala el Certificado de Defunción, en 1899, aportado por José María Moreiro en su libro: *Guiomar, un amor imposible de AM* (Selecciones Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1982, p. 271). Todo este baile de fechas queda definitivamente aclarado gracias a las investigaciones realizadas por el profesor italiano Giancarlo Depretis, que las expone detalladamente en su libro *Cartas a Pilar* (Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1994 p. 50 y nota 40 de la Introducción).

el cargo de Gobernador Civil. Se dispone, ya en estos primeros años de su vida, de un hecho significativo que define el carácter tradicional, conservador y fuertemente católico de la familia, algo que va a formar parte esencial de ella misma: ... *presentándome a la Virgen cuando tenía cuarenta días* (M/25).

La ceremonia a la que alude, y a la que debe el nombre de Pilar, es típicamente católica y se celebra en la festividad religiosa de la *Presentación de la Virgen*, el 21 de Noviembre, lo que concuerda con los cuarenta días contados por la propia Pilar desde su nacimiento, siendo *ofrecidos* en ella los recién nacidos a la advocación correspondiente a la localidad en la que se desarrolla el acto; en este caso, la del Pilar, dado el cargo paterno[4]. Fallecido el padre prematuramente, la familia se traslada a Madrid, lugar donde se educa, siguiendo las pautas de la época y de su medio, en colegio de monjas –el Sagrado Corazón, de Chamartín de la Rosa-, donde debido a su carácter introvertido, no parece hacer amistades duraderas. Como prueba de ello, su propio testimonio en una composición: *Me llamaban rara,* de su segundo libro *Huerto cerrado* (OP/34-38).

Tras diversos avatares a causa de un segundo matrimonio de su madre, a los diecinueve años se casa con Rafael Martínez Romarate, ingeniero de profesión, rico por su familia y hombre emprendedor, que enseguida acrecienta su fortuna. Todo esto sitúa a Pilar de Valderrama en un nivel más bien alto de la burguesía de aquel entonces, permitiéndole satisfacer sus aficiones

4. Ver en *Enciclopedia Universal Ilustrada,* en su tomo 47, la entrada *Presentación* –pp. 229-234-, así como en el *María Moliner* las diferentes acepciones de la palabra; también *ofrecer,* que es complementaria de la anterior, al menos en el sentido que aquí se le está dando (Tomo II, pp. 835 y 553 respectivamente).

poético-culturales, de las que es resultado la publicación de algunos libros de poesía a lo largo de los años; cuatro en total: *Las piedras de Horeb*, *Huerto cerrado*, *Esencias* y *Holocausto*, recopilados años después en una antología (*Obra Poética*), de la que hace desaparecer el primero de ellos, añadiendo, quizá como compensación, otro posterior no publicado independientemente: *Espacio*; y como final y póstumamente, una escolma de inéditos bajo el título, decididamente machadiano: *De mar a mar*; a esta producción poética hay que añadir una obra teatral nunca estrenada, pero sí publicada por Aguilar en 1934, conjuntamente con otras de Halma Angélico y Matilde Ras, bajo la denominación genérica de *Teatro de mujeres*, titulada *El tercer mundo*, a la que habría que añadir otras dos inéditas: *El sueño de las tres princesas* y *La vida que no se vive*, de las que apenas queda otra huella que el título[5]; finalmente, unas pretendidas memorias también póstumas y bajo la titulación, un tanto pretenciosa, de *Sí, soy Guiomar*[6]. De toda esta producción, no muy abundante, el libro que puede considerarse como de mayor importancia, y que ha tenido una cierta trascendencia, es el tercero de los publicados: *Esencias*, y más por motivos extraliterarios, como podrá verse en su momento, que por otras razones.

Estas inclinaciones literarias –todo ello muy superficial, y en modo alguno en vivencia directa con los cenáculos que regían la vida intelectual de aquellos años- se encuentran muy bien definidos por quien la conoció y trató con una cierta asiduidad; me estoy refiriendo a Rafael Cansinos-Assens,

5. Al menos por lo que respecta a obra publicada, leída, conocida y estudiada.

6. Es muy posible, debido a lo póstumo de su publicación, que el título no sea original suyo, sino que se deba a sus herederas, al dar a la editorial el manuscrito.

que no duda en calificarla de *deleitante*[7], o sea, «que hace(n) literatura por puro placer, al margen de todo profesionalismo, pues socialmente son grandes señoras. Una de ellas es Pilar de Valderrama...», a la que describe como

> una mujer morena, de tipo semítico, con grandes ojos pasionales, y toda llena de ardor que desfoga en el arte. Ha publicado dos libros y su casa es un centro de reunión de literatos y artistas en general, donde se organizan representaciones teatrales, banquetes y excursiones que cuestan un dineral [...] ¡Todas tienen su librito!... comenta irónica y picada –pues ella, intercalamos nosotros, sí vive del producto de su trabajo como novelista- Concha Espina, que no ve con mucha simpatía sus opulentas rivales. Con tales antecedentes me he excusado con mucha finura de aceptar las insistentes invitaciones de la Valderrama. Concha Espina me aplaude[8].

7. Clara españolización del término italiano *dilettante*. Remito al lector a la nota 22 del capítulo siguiente.

8. CANSINOS-ASENS, Rafael: *La novela de un literato*, Alianza Tres, Madrid, 1995, Tomo III; pp. 292-293. Estas opiniones, estrictamente particulares, no son, sin embargo, obstáculo para que, cumpliendo con su cometido de crítico literario, no haga las correspondientes reseñas de algunos de los libros de PV. Todo esto, téngase en cuenta, no presupone valoración alguna peyorativa en más o en menos del entorno social de PV. Otros nombres pertenecientes al mismo –Concha Méndez, Josefina de la Torre, o incluso más alto –Ernestina de Champourcín- o más provinciano –Carmen Conde- reaccionan de forma distinta y tanto en actitudes como en obra se distancian de su coetánea, y en ningún momento son casos aislados. Esto solo viene a confirmar lo que algo más adelante se apunta: que no fue escritora de inquietudes profundas ni tuvo interés alguno por los cambios que en la época se estaban llevando a cabo, tanto en lo cultural como en lo político.

El párrafo tiene su importancia y conviene no echarlo en saco roto a la hora de establecer valoraciones, tanto sobre la autora como sobre sus motivos, al enjuiciar el libro de Concha Espina.

Por el momento baste fijar la atención en la palabra *deleitante,* que tanta luz arroja sobre el quehacer de nuestra poetisa. La palabra, de ascendencia italiana: *el que deleita,* viene definida como: *aficionada a las artes, especialmente a la música,* añadiendo que es *conocedor de ellas,* para terminar con una nota muy significativa: *úsase a veces en sentido peyorativo*[9], acorde con lo que se desprende de lo dicho por Cansinos tanto como por la propia narradora. No es Pilar de Valderrama mujer de inquietudes culturales, de planteamientos inquietantes que puedan entorpecer sus convicciones de buena burguesa; todo ello muy a tono con su dimensión social e intelectual, pues la palabra *burguesía* no solo abarca un amplio haz de matices sociales –alta, media, medio-alta, medio-baja, baja- sino también un modo de ser y estar en el entorno en el que cada cual se mueve. Quiere esto decir que el burgués concienciado de serlo –siempre existen excepciones, claro-, lo es no solo socialmente sino también vitalmente, y en ese estado –y estamento- a medio camino de todo, suele primar por encima de cualquier otro condicionante, el bienestar, tanto social como cultural o espiritual. De ahí que la amplia capa de burguesía nacional sea el caldo de cultivo perfecto para el mantenimiento de convencionalismos, buenas costumbres y superficialidad, cuando no integrismo, religiosa, aunque por la otra cara –y quizá un tanto paradójicamente- también lo sea de carismáticas figuras revolucionarias, tanto

9. DRAE, edic. 1992, p. 38.

en el plano estrictamente ideológico como en el puramente activista; ejemplos que claramente saltan a la vista: Robespierre y Lenín. De un extremo al otro, la denominada burguesía, en su sentido actual del término, abarca un enorme abanico de posibilidades, pues tan burgués, en origen, fue Antonio Machado como Pilar de Valderrama.

Dice Ortega que «el literato no es otra cosa que el encargado en la república de despertar la atención de los desatentos, hostigar la modorra de la conciencia popular con palabras agudas e imágenes tomadas de ese mismo pueblo para que ninguna simiente quede vana[10]»; por el contrario, el *deleitante* ya se ha visto a lo que responde. Y en Pilar de Valderrama se da mucho más lo segundo que lo primero; no hay más que leer su poesía para darse cuenta cabal de ello. Son sus problemas, sus inquietudes, posiblemente de señora no decididamente atendida por su esposo, lo que refleja en sus poemas, supeditando todo, también, a sus convicciones religiosas, que son la característica de aquellos años, sin que ello trascienda de sí misma, incluso cuando el dolor parece más manifiesto – el caso de *Holocausto*, todo él compuesto en memoria del hijo muerto- es *su* dolor –íntimo, personal, propio- el que se expresa, sin buscar o encontrar en él comunicación para aliviarlo; todo lo contrario a lo que refleja Antonio Machado, tan inten-

10. ORTEGA Y GASSET, José: «La ciencia romántica», en OC-I, Alianza Editorial/Revista de Occidente, Madrid, 1987, p. 38. Con un mayor desarrollo encuentro idéntico planteamiento en J. L. Aranguren (OC-II: «El buen talante», pp. 635-641, al que convendría añadir la exposición que sobre el concepto de *burgués* incluye en su obra *Marxismo como moral* (OC-III; pp. 192-193), y el apartado «La mujer española», de la obra ya clásica en estos estudios, de Aurora de Albornoz: *La presencia de* U *en* AM, Gredos, Madrid, 1968, pp. 204-208. .

so y trascendente al mismo tiempo. Se trata de una actitud social y religiosa inmersa en un catolicismo aparentemente sin fisuras, primordialmente circunscrito a actos, de pura exterioridad, a figuraciones fetichistas, a sermones popularistas y miedo, mucho miedo, a lo que pueda haber después de la muerte. Es Pilar de Valderrama madre fundamentalmente, después *dama católica* (para decirlo con verso, desechado para su publicación, por Antonio Machado), algo que requiere, también, sus matices, pues como claramente distingue Jorge Guillén (que muchos años después va a ser el autor del prólogo a esas pretendidas memorias) hablando de su madre:

> Mi madre era una señora católica, de Valladolid, toda una señora católica, con una circunstancia rarísima, que yo no he vuelto a encontrar, o apenas; que era cristiana. Además de católica, era cristiana. De verdad[11].

Todo esto, algo más adelante y de forma un tanto progresiva, se irá viendo, y cuestionando, aunque importe ahora haberlo dejado sugerido y expuesto. Lo que sí es importante decir, o adelantar, es que dado ese carácter de Valderrama, el choque con Antonio Machado resultaba inevitable a todas luces, aunque él no llegase a manifestar sus propias contradicciones con ella y sus formas de pensar, abiertamente; pero que entre ambos existió desgaste –y posiblemente desde muy temprano- es algo que al menos observador no se le escapa. Pero como todo, habrá que irlo descubriendo al compás de la

11. Tomo la cita del prólogo de Antonio A. Gómez Yebra a *Los grandes poemas de «Aire nuestro»*, Clásicos Castalia, Madrid, 1996; p. 10, en donde se da la referencia real.

exposición. Quede no obstante, y fue el primordial objetivo de las presentes líneas, apuntada esta discrepancia entre ambos como causa importante –otras habrá, ya conocidas, y alguna que haya quedado sin descubrir- de una separación que, indefectiblemente, era inevitable.

Y llegados a este punto en el que ya Antonio Machado hace acto de presencia, conviene proseguir tomando ya el encuentro como punto de encadenamiento o continuación a lo dicho. Conoce al poeta en 1928, Pilar de Valderrama está pasando por malos momentos de su vida; quizá uno de los peores al notificarle su marido, de forma directa y un tanto brusca (M/42) que la amante con la que se veía hace años, se ha suicidado arrojándose por una ventana a la calle; busca temporalmente refugio y aislamiento fuera del hogar familiar, eligiendo la ciudad de Segovia para ello, con la intención de poner un poco de orden en el caos anímico en el que se encuentra; allí, por mediación de una antigua conocida de la familia Machado, María Calvo, hermana del gran amigo común –por ambos hermanos- Ricardo, el actor, e institutriz de sus hijos, algo muy en consonancia con su círculo social, conoce a Antonio Machado. Por parte de él sabemos de una primera visita de cumplido seguida de una invitación inmediata, por parte de ella, a cenar –no a comer; algo razonable motivado por los horarios del Instituto-, lo que hacen a la noche siguiente; y como conclusión a este primer encuentro pasean por la Segovia nocturna hasta el Alcázar; y la poetisa, que siempre encuentra en el escape lírico alivio a sus ansiedades, graves o meramente de superficie, deja constancia de ello en algunos poemas: *Añoranza*, *Aquella soy*,

o *En Segovia*[12], que no hacen otra cosa que reflejar sus estados de ánimo al tiempo que recrean la anécdota del conocimiento.

Caben aquí varias preguntas, la principal de ellas sobre los motivos de Pilar de Valderrama –los motivos íntimos, ocultos, demasiado personales, posiblemente- para buscar compañía, aunque tan solo fuese como posible distracción a sus problemas. Porque sabemos, y es ella misma quien lo confiesa (M/43), que la tarjeta de presentación que hizo llegar al poeta desde su hotel, decía –o pedía- que la atendiera en lo que pudiese, pues la portadora de la misma iba delicada de salud. Pilar cuenta que tuvo que vencer ciertos escrúpulos antes de enviarla, tras haberla reencontrado entre sus papeles a los pocos días de su estancia en la ciudad, algo que dadas sus circunstancias, resulta absolutamente normal. En todo esto conviene resaltar matices, aunque cabe la posibilidad de que, en efecto, haya sido así. Ella sobrelleva un problema grave e íntimo, y busca la soledad para meditar sobre lo acontecido y tomar, al menos así lo afirma, decisiones respecto a la situación familiar; pero, ¿iba a confiar a un desconocido, aunque sintiese por

12. OP/213 y *De mar a mar*, pp. 126 y 130 respectivamente. No es difícil el rastreo de estas referencias poéticas en la obra de PV, que tienen, por cierto, un determinado carácter, sino autobiográfico sí de recordación de hechos muy concretos, y que podrían haberse hecho más abundantes, aparte los poemas *explícitamente dedicados* a AM; por ejemplo, y por lo que respecta al episodio de su marido, ya en *Huerto cerrado* se encuentra, aparte algún que otro que guarda una relación más elusiva con el episodio, el titulado *Canción del ideal roto* (OP/19-20), que no presenta posibilidad alguna de duda. Por lo que se refiere a los mencionados en torno al episodio del paseo con AM, el titulado *Segovia* es posterior y más elaborado que *Añoranza*; está ya sometido a la labor censora –o quizá fue tan solo de depuración del poema- a la que tan aficionada fue PV en todo lo concerniente a su relación con el poeta. Algo más adelante habrá que volver sobre esta actitud con un mayor rigor y atención que la que ahora se le concede.

él la admiración que dice a través de sus lecturas, todos los desasosiegos que la agobiaban? Claro que una válvula de escape a los propios pensamientos, puede ayudar a ordenar los mismos; y eso es lo que, en realidad así parece, la llevaría a buscar la compañía del poeta, con la intención de disfrutar de esparcimiento durante algunas horas, hablando de cosas que a ambos resultaban comunes. Es muy posible que así fuese, aunque las incógnitas continúan en pie; y por culpa de ella misma que, como en tantas ocasiones –y se verá con mayor detalle al estudiar las memorias como tales-, no clarifica nada, limitándose a la narración pura y simple. Pero aparte lo anterior, quedan otras preguntas, que también continúan sin respuesta. ¿Puede un encuentro ocasional, fugaz, y apenas sin posibilidades de persistencia, calar tan hondo como parece que caló en el poeta, que pueda suponer un auténtico encandilamiento? Es pegunta que, por muy novelesca que pueda parecer, no hay más remedio que plantearse, más por el efecto que tuvo en el propio Antonio Machado que por el causado en ella. Qué él tuvo un deslumbramiento de enamorado y a partir de él potenció el encuentro a límites de esperanza ilusionada, es algo de lo que en absoluto se puede dudar. Antonio Machado salió exultante de aquellos encuentros –cena y paseo; ¿pudo haber alguno más?; es posible, aunque no consta, dado el grado de ilusión despertado en él- concibiendo -¿por qué razón; o pudo existir alguna motivación tendente a alimentarlas?- unas esperanzas que, si ya venían de antes, siempre una y otra vez se le volvían contrarias al tropezar reiteradamente con idénticas dificultades; por poco tiempo, ya que fue la propia Pilar de Valderrama la encargada de poner freno a estas fantasías y anhelos del poeta. Y al llegar a este punto se tropieza –y no va a ser la única ocasión- con la real Pilar de Valderrama, producto de una educación y un ambiente, nada dispuesta a

jugarse imagen y posición por causa de unas ensoñaciones más o menos poéticas y románticas, pero sin asomo de futuro o, lo que supondría una nota abiertamente negativa, porque de Machado solo le interesa aquello que en relación con su nombre, para inclinar opinión a su favor en ese controvertido mundo intelectual, que hasta el momento solo superficialmente la acepta. Lo deja bien claro en sus recuerdos:

> Como yo no podía continuar en una situación equívoca con él, le hablé claramente diciéndole que –dadas mis circunstancias- por fidelidad a mis creencias, a mis hijos y a mí misma, no podía ofrecerle más que una amistad sincera, un afecto limpio y espiritual, y que de no ser aceptado así por él, no nos volveríamos a ver. No puedo olvidar la rapidez, el ímpetu con que me contestó: Con tal de verte, lo que sea (M/45).

No es el momento todavía, pero el párrafo requiere un reposado análisis a la vista del posterior desenvolvimiento de esa relación común[13].

13. El párrafo induce a pensar que PV obró de acuerdo con aquello en lo que creía, pensaba y sostenía. Hasta aquí todo correcto. Lo que ya no lo es tanto es la actitud posterior, en la que habrá que insistir al enfrentarse al análisis de sus memorias (cap. 4 de esta Segunda Parte), pero no considero conveniente dejar pasar por alto estos primeros asomos de sus contradicciones.

Se mantiene con intensidad decreciente a lo largo de unos ocho años, ya que en 1935, según unos, 1932 si seguimos a otros[14], parece ser que se puso punto final a los encuentros, aunque no a la correspondencia –y esta última ya de forma más esporádica que la que cubre las fechas anteriores, decididamente continuada y con una muy constante asiduidad, como se podrá ver en su momento- entre ambos[15]. La situación de aquella España republicana, nacida en el entusiasmo bullicioso, se iba deteriorando por momentos y no resultaba adecuada para encuentros románticos, y más si estos tenían lugar en café y barriada popular, como era entonces la de Cuatro Caminos.

Porque a España había llegado la República, tras la caída de Alfonso XIII; y esto era algo desagradable para el concepto de la aparentemente monárquica

14. Existe confusión respecto a este dato, pues de acuerdo con la propia PV es en 1935 cuando se interrumpen las entrevistas, aunque continua la correspondencia; por su parte, Moreiro da la fecha de 1932 y JRC al igual que Gibson, dejan fluctuar la fecha, amparándose en la carencia de datos concluyentes que la fijen de forma definitiva. Personalmente, me inclino por 1935, cuando ya la seguridad ciudadana había empezado a resquebrajarse de forma alarmante, aunque en lo concerniente a la correspondencia resulta más lógica la otra fecha, 1932, dada la permanencia del poeta ya asentada en la capital. Ver nota siguiente, más detallada en cuanto a referencias bibliográficas.

15. Así lo manifiestan todos los que del tema se han ocupado, sin que ese distanciamiento –que José María Moreiro (JMM) adelanta a 1932, presuponga la desaparición absoluta, como ya se ha dicho, del intercambio epistolar; alguno –más o menos esporádico- debió de existir, aunque del mismo no queda constancia documental alguna. Ver PV: *Sí. Soy Guiomar. Memorias de mi vida*, pp. 51 y 56; por su parte, JMM: Ob. cit., anota también la fecha en la p. 97, aduciendo error memorístico por parte de PV, así como CE en p.130; por su parte, JRC (Justina Ruiz de Conde): *AM y Guiomar*, por la presión debida a tener que mantenerle incógnito de la receptora, no fija una fecha concreta, limitándose a sugerir que dicha relación epistolar pudo extenderse hasta 1936, sin afirmación ni negación por su parte; p.146.

Pilar de Valderrama –otro motivo más de distanciamiento-; más cuando la tal forma de gobierno está adobada con manifiestos de un socialismo exacerbado, de ataques a la Iglesia, ya no dominante sino declinante, y a la propiedad. Al menos, superficialmente, era lo que afloraba y lo que realmente inquietaba a las personas bienpensantes y de derechas, de las que Pilar de Valderrama formaba parte.

Para ella, pues, fue un alivio haberse liberado de aquel quehacer, atenta, ya, tan solo a los temores que su actitud derechista puede motivar –y no sin razón- en aquellos días.

Es por todo ello que la familia decide poner tierra por medio saliendo de España en Abril de ese 1936, tiempo antes del estallido de la sublevación militar. Este margen temporal plantea, como en tantos otros episodios de su vida, una serie de interrogantes difíciles de contestar con certeza, pero a los que es necesario acercarse para tratar de aclararlos. Algunos se encuentran perfectamente expuestos por el poeta Ángel González en su libro sobre Antonio Machado, y en ellos conviene apoyarse como pauta de seguimiento:

> Guiomar hace mutis definitivo –conviene tener en cuenta ese *definitivo* que señala el autor- de la vida de Antonio Machado en junio de 1936. En la citada entrevista publicada en Blanco y Negro[16], Pilar de Valderrama dice: En casa habíamos decidido trasladarnos a

16. Se refiere Ángel González a la que publica JMM en dicha revista: ***La musa-diosa del poeta habla por primera vez***; ob. cit., p. 146. El número mencionado de la revista es el 3486, del 21 al 27 de Febrero de 1979, pp. 58-62.

> Lisboa[17]. Antes de partir con lo imprescindible, pues nadie sabía lo que podía ocurrir... [...] En el párrafo transcrito llaman la atención [...] en primer lugar, la espléndida información que, un mes antes de producirse, se tenía en casa de Pilar de Valderrama acerca de la catástrofe que se avecinaba en España[18].

Aparte un error de poca importancia –la salida se efectúa tres meses antes, no uno, de la rebelión (aunque la mención de Junio, que da origen al equívoco, es por referencia a la última carta enviada por Pilar a Antonio, con motivo de la onomástica de éste, remitida ya desde Portugal)-, importa preguntar, ¿conocía realmente la familia de Pilar de Valderrama, y más concretamente, Rafael Martínez Romarate, la situación exacta de lo que pronto iba a suceder?; y de ser así, ¿de qué grado de información disponía el cabeza de familia, y cómo, cuales, podían ser sus contactos y por qué, siendo un civil no involucrado políticamente –al menos eso no consta- disponía de tal información?

Pilar de Valderrama habla, en los términos transcritos, de una decisión tomada con una cierta antelación al frustrado Golpe de Estado por parte de una nada desdeñable representación de los militares, y tanto de la citada entrevista como de sus memorias es fácil deducir que ya por su equipaje –*antes de partir con lo imprescindible*- como posiblemente por dinero no se pensaba en una larga permanencia, lo que también se colige de lo que confiesa

17. Conviene, de aquí en adelante, fijar la atención en la terminología utilizada por PV. Por ejemplo, ese *trasladarse*, como si de un viaje de placer se tratase, y no de una huida, fuga o como quiera llamársele ala motivación de dicho viaje.

18. GONZÁLEZ, Ángel: *AM*, Alfaguara, Madrid, 1999, p. 84.

escribió a Antonio Machado instándole a abandonar, no ya Madrid, sino España:

> El 13 de Junio –de ahí la posible equivocación de fechas en Ángel González- escribí a Antonio recordándole en su santo e insistiéndole para que saliera de Madrid de donde nos venían noticias cada vez más alarmantes (M/57).

¡Qué poco conocía a *su* poeta!, al tiempo que lo informaba que su ausencia sería tan solo por unos meses:

> Con el mayor dolor de mi corazón escribí a Antonio comunicándoselo –su viaje a Portugal; y esta última noticia tuvo para algunos comentaristas una importancia inusitada- diciéndole que sería solo por unos meses y aconsejándole que saliera él también de España o, por lo menos, de Madrid (M/54)

Todo esto hace suponer que por parte de su familia todos esperaban un rápido triunfo de...; ya que dadas las motivaciones del viaje, de continuar la República su acontecer histórico-político, ¿qué solución cabría dar a situación que no era, en modo alguno, de su agrado; alargar ese *destierro* de forma indefinida o retornar a la inquieta y desazonada vida a que los parecía condenar la República por ser gente de derechas, de acuerdo con su forma de pensar, y tras esos meses de aparentes vacaciones en el extranjero? Todo queda en el aire, pues Pilar de Valderrama apenas siente la necesidad de explicar todas esas cosas en su relato. Algo que está tan repleto de contradicciones y vaguedades, que apenas merece credibilidad alguna o, como

mal menor, muy poca. Dice en su página 57 que al llegar a la frontera portuguesa

> Los aduaneros españoles nos hicieron un registro vergonzoso, casi desnudándonos las matronas, abriendo los termos y cuanto llevábamos. A mi madre política que se peinaba con un gran moño, se lo deshicieron. A pesar de todo yo logré sacar mis joyas escondidas entre las cremas del tocador.

Algo que indica todo un plan minuciosamente estudiado y muy repensado al trasladarlo al papel, pero que parece refutar la fecha del viaje –en el mes de Abril, cuando la situación no era todavía, ni mucho menos, angustiosa ni de emergencia para cualquier Gobierno que existiese en España, no había porque tomar medidas tan drásticas sobre unos viajeros que salían al extranjero- y que también está en abierto desacuerdo con lo que líneas más abajo escribe al hablar del reencuentro con su hijo, que permaneció en Madrid pendiente de exámenes que debía realizar en una ciudad en la que, en coherencia con lo que escribe, reinaban desde meses atrás la anarquía y la inseguridad: «A primeros de julio –¡ojo a las fechas!- llegó mi hijo de Madrid después de examinarse, dándonos cuenta de la grave situación española que comprendimos caminaba hacia el caos.»

Llama la atención que todo esto se haya escrito en fechas muy avanzadas, como ampliación a las notas o apuntes que, fechados en Febrero de 1961, fueron entregados a José Luis Cano y al padre Félix García, lo que nos lleva a suponer que la redacción de las *memorias* pudo efectuarse a lo largo de los sesenta e incluso en los primeros setenta, cuando gran parte de la literatura testimonial sobre República y Guerra Civil estaba empezando a

ser superada por ambas vertientes protagonistas de la tragedia. Pero en ella perviven los rescoldos, alimentados con toda seguridad por una literatura politizada de los acontecimientos, lastrados por un mesianismo trasnochado y totalmente fuera de lugar. Hay que preguntarse, pues no queda más remedio, ¿si Pilar de Valderrama piensa así a tales alturas del tiempo, qué no pensaría en esos reales momentos que narra?; y aún más, ¿cómo iba a entender las posiciones, tanto políticas como de pensamiento, de Antonio Machado?

Pero hay que continuar, pues los sucesos siguen reclamando la atención. La propia Pilar de Valderrama da a entender que su exilio fue riguroso, aún a pesar de las joyas pasadas y el posible dinero llevado o transferido, y que su estancia no fue un camino de rosas –a pesar de lo cual el día de fin de año su hijo estrenó un elegante esmoquin en la fiesta del Casino de Estoril[19]-, esta no sobrepasó los once meses escasos, pues ya en Febrero de 1937 retorna

19. Todos estos datos hacen pensar que su estancia no fue tan *rigurosa* como pretende hacer creer. La fuga de capitales venía produciéndose entre las clases altas –y PV formaba parte de las mismas- desde el mismo advenimiento de la República, y realmente cuesta mucho pensar que el matrimonio no hubiese tomado medidas al respecto, máxime avisados como parecían estar de todo lo que se avecinaba, motivo de su salida de España meses antes de la sublevación –*pues nadie sabía lo que podía ocurrir*...-. Sobre este aspecto de la fuga de capitales puede consultarse lo que Tuñón de Lara dice en el tomo II: «De la Segunda República a la Guerra Civil (1931-1936)», de su *La España del siglo XX,* Laia, Barcelona, 1974, páginas 296 para el inicio de la República y 490/504-505 para sus postrimerías, especialmente la última, donde escribe:«Las gentes adineradas adelantaban vacaciones a países extranjeros o inventaban viajes de recreo; la fuga de capitales alcanzaba proporciones gigantescas...»; también lo que Hugh Thomas escribe en el cap. 1 de su *La Guerra Civil española,* Grijalbo Mondadori, volumen 12, p. 32, transcribiendo parte de la intervención del diputado Juan Ventosa en la sesión de las Cortes del 16-VI-36.

la familia a la España *nacional*, asentándose en Palencia, donde tenían algunas propiedades. Finalizada la contienda regresan a Madrid y poco a poco van restableciendo su estilo de vida. Allí reanuda, entre otras, la amistad con Concha Espina y consigue que esta sea la responsable del libro que, literalmente, la *lanza* a esa inmortalidad que anhelaba y que tanto le costó encontrar. Pero esta ya es otra historia, casi inminente.

En sus últimos años, tras ir viendo como la adjudicación de Guiomar en su persona se va asentando con firmeza cada vez mayor, vuelve a reverdecer notoriedad, siempre a la sombra de Antonio Machado, a través de un joven periodista, José María Moreiro, que se ocupa de ella en algunos trabajos que publica en el suplemento dominical de ABC y en la revista *Blanco y Negro*, y que son preliminares de su libro ya citado: *Guiomar. Un amor imposible de Machado*, sobre el que habrá que volver en su momento, al que la poetisa pone prólogo que encabeza con un mayestático *Yo, Guiomar*[20], que trae de inmediato a la memoria título de novela muy leída en los cuarenta, *Yo, la Reina*, de Carmen de Icaza, novelista muy popular en aquellos años. ¿Un cierto mimetismo del recuerdo supliendo la escasa originalidad?

Muere el día 15 de Octubre de 1979, y el suceso motiva, como era de esperar, una inusitada proliferación de comentarios periodísticos en los que, inevitablemente, se asocian los nombres de la poetisa y Guiomar, al igual que los que promueve la aparición de esas *memorias* que no son, en realidad, más que una retahíla de recuerdos hilvanados con mejor o peor fortuna; de

20. Tono que ya había empleado anteriormente, cuando se suma, a través del mencionado Moreiro, que lo reproduce, a la petición de retorno de los restos del poeta. Ver, en *Hoja del Lunes*, Madrid 26-II-79: «Traer a don AM (con autógrafo de PV)».

toda esta producción periodística muy poco es lo francamente salvable, ya que carece del más mínimo rigor, como suele acontecer tratándose de eventos y reseñas sometidos, por necesidad, a la perentoriedad del momento.

Y esto es todo; naturalmente podría haberse ampliado, tratando de ahondar en algunos de esos detalles más o menos controvertidos; pero todo tendrá su momento, y lo que ahora primaba era la narración, escueta, de su caminar por la historia, bien que salpicada de algunas sugerencias al paso, de las contradicciones que ella misma promovió con su actitud.

2. SU OBRA. ACERCAMIENTO A LA MISMA

Abejas, cantores
no a la miel, sino a las flores.
CLXI-lxvii

Importa ahora, y mucho, como más adelante se verá, establecer una valoración de esa labor a la que Pilar de Valderrama dedicó los mayores afanes de su vida, no de madre, tanto por lo que corresponde al aspecto creativamente poético, como, aunque en un tono menor, a sus incursiones en el campo teatral.

Urge –y posiblemente sea el primero en proponer este toque de atención- dicho acercamiento; y no solo por sus repercusiones en la esfera de lo biográfico[21], siempre en relación con esa etapa machadiana que es la que realmente nos interesa, sino también por ese total desconocimiento de su obra, ya que si hasta ahora el nombre de Pilar de Valderrama se ha recalcado

21. A este respecto resulta importante citar la nota que precede a su selección poética en la antología de poesía femenina *Mujeres de carne y verso*, edición de Manuel Francisco Reina, La Esfera Literaria, Madrid, 2001, pp. 79-82. Dice el antólogo, para empezar, que se trata de *una de las más mitificadas y desconocida autoras* incluidas en el libro, especificando a continuación que publica en 1923 *Las piedras de Horeb,* «que envía a su admirado Antonio Machado. Este le dedica elogios en su columna de *El Imparcial*», algo que no se corresponde con la realidad, como la afirmación que sigue de que «para su desgracia, Machado se enamora de ella, dedicándole las Canciones a Guiomar [...] convirtiéndola en musa del poeta y dando al traste con su carrera literaria», para concluir el cúmulo de escasa información con que «Probó suerte en el teatro con la pieza *La vida que no se vive* y la comedia *El tercer mundo*». En doce líneas no pueden acumularse más errores, dejando aparte la adscripción a Guiomar. Además, sería conveniente que el antólogo aclarase la diferencia entre *pieza* y *comedia*.

con insistencia, ha sido más a causa de esa relación-amistad que la asocia a Antonio Machado, que por el valor intrínseco –bueno o malo, mayor o menor, que eso es solo parte de la cuestión- de su labor, como resultado de un quehacer perseverante y tenaz[22].

No es, desde luego, labor pequeña, dada la carencia, prácticamente absoluta, de estudios sobre dicho quehacer, ya que la exigüedad de los que podrían considerarse como tales se limita a prólogos de clara inclinación a favor de la prologada –tal el caso del firmado por Carlos Murciano a la edición póstuma de la escolma de *Mar a mar*- o críticas puntuales y coetáneas, lo que resta fiabilidad al comentario a causa de las motivaciones que lo produjeron. No es, repito, tarea fácil ni, posiblemente, grata, pero sí necesaria si se pretende ajustar a sus términos cabales una labor que, por ahora, se ha detenido más en aspectos anecdóticos que de otro tipo. Y no es cómodo ni gratificante porque, obviando el enfoque externo, hay que adentrarse en esa obra con ánimo inquisitivo y, por lo mismo, turbador y espinoso en algunos momentos de la tarea; hacer abstracción de quién fue y representa Pilar de Valderrama, para atender a las motivaciones que la llevaron a escribir como escribió, y a hacer lo que hizo, tanto en lo concerniente a su poesía como en lo que al teatro respecta, aunque esto último adquiera un tono menor; y ya veremos la razón de que así haya sido.

22. Remito al lector a la nota 7 del capítulo anterior y hago hincapié en el término, españolizado por Cansinos, de *deleitante*. Es, pienso, la nota que define su quehacer; algo que con apoyos teóricos importantes ha quedado expuesto en dicho capítulo y sobre lo que, por lo mismo, no hace falta insistir. No obstante, el recordatorio nunca está de más.

Importa, pues, la poesía como ejercicio; y en este caso particular, cómo esa poesía, con minúscula, como tal ejercicio, se sobrepone a la Poesía, esta vez sí con mayúscula como realmente debe ser, radicando en ello su valor o su carencia.

Pero no conviene adelantar juicios; y por lo mismo, antes de entrar de lleno en este quehacer de análisis, se precisa situar persona y obra en el contexto adecuado, esto es, en su época de plena creatividad y en paralelo con otras poetas de su momento o anteriores, y su post-época, tras la guerra civil, que supone para ella, más como persona que como renombre literario, la perennidad que tanto buscó apoyada en la amistad con Concha Espina, así como esa menor fuerza proyectiva en lo referente a su propio quehacer. De ahí los apartados que siguen.

2.1. Poesía. Ensayo valorativo

Hay –y hace un momento se ha subrayado- poesía y Poesía; dos cauces convergentes en un común estero. ¿Dónde, pues, la diferencia, la línea sutil, divisoria entre ambos conceptos? Es ésta, pregunta por fortuna nunca dilucidada y para la que siempre han de tener cabida las más dispares respuestas.

Un teórico de lo poético, y poeta él también, define el poema como *comunicación,* en el primer capítulo –punto de arranque de la exposición- de su *Teoría de la expresión poética*[23]. El concepto resulta estrecho, aunque no del todo descaminado para lo que aquí se pretende, no, naturalmente, en la pretensión del autor; además, el poema como tal poema, no es *strictu sensu* poesía, por lo que de alguna forma queda invalidada la anterior afirmación, dado que un planteamiento correcto tendría que inquirir sobre lo que es poesía como tal, y ampliándola, señalar las características que diferencian a la buena de la mala poesía.

Pero en puridad, ¿existe realmente esa *mala poesía* y pueden calificarse de poetas sus cultivadores? Tratando de cuestionar lo anterior se entra de lleno en lo que podríamos denominar historicidad de la poesía; y dado que ya hemos recurrido, como posible punto de partida, al magisterio de Carlos Bousoño, nadie mejor que él para acercarnos a los conceptos que nos importan y a los que no resulta fácil aproximarse con claridad y precisión. Escribe Bousoño:

23. Bousoño, Carlos: Ob.cit., (5ª ed.), Gredos, Madrid, 1970 (dos tomos; ver cap. I).

Hay épocas (neoclasicismo dieciochesco, digamos) que no permiten todo el despliegue de que es potencialmente portadora una creación poética eminente; y hay otras que, por el contrario, son capaces, como la nuestra, de otorgar el máximo desarrollo a un poeta máximo. En las primeras vivirán felices los líricos escasamente dotados, porque los mediocres dones de estos concuerdan a la perfección con las estrechas exigencias de aquellas. En los períodos poéticamente plenarios, en cambio, los poetas deficientes ponen en evidencia su limitación. El mayor poeta del siglo XVIII, Melendez, que disfrutó en su tiempo de amplio renombre, hubiese hecho un papel más bien triste si hubiese nacido siglo y medio antes o siglo y medio después. Y viceversa, un talento como el de Quevedo o como los de Lorca o Aleixandre, se habrían asfixiado en el mundo dieciochesco. Probablemente hubiesen resultado, en esa situación poetas, si no por completo insignificantes, sí bastante menos decisivos de lo que son hoy, gracias a haber vivido un instante extraordinariamente apto a la índole de su genio.

Cada tiempo histórico tiene, de modo aproximado, en consecuencia, los poetas que merece; su estructura permite o dificulta el acceso a la gran poesía. No creo aventurar un juicio excesivo al afirmar que el siglo XX es quizá el que más facilidades ha otorgado hasta hoy al desarrollo del genio poético; dos de sus características fundamentales, en efecto, el irracionalismo y el individualismo, concuerdan de manera idónea con la naturaleza misma del arte, que es, en su fundamento último, irracional y personal, bien que después pueda y deba el impulso estético encauzarse según mol-

> des de razón y según preferencias de índole social. No es, pues, casual el rico venero de poesía de que da abundantes muestras nuestro siglo[24].

Larga como es la cita, no conviene dejarla en el olvido, pues en ella está el germen evolutivo del problema que hoy –y siempre; no es nuevo- se plantea al pretender establecer esas diferencias entre *buena* y *mala* poesía o, mejor, entre poesía viva y aquella que no lo está. Y en consecuencia, también para comprender mejor las limitaciones poéticas –los condicionamientos extrapoéticos son otra cosa, aunque hay que tenerlos, por supuesto, en cuenta- inherentes a Pilar de Valderrama.

Aunque la exposición de Bousoño busca su apoyo en una clara evolución dentro de lo histórico (lo que viene a ser el fondo del cuadro), si se desea un mayor acercamiento en unos niveles más teóricos, indefectiblemente hay que echar mano de algunas definiciones. Por ejemplo, un crítico que todavía resulta vigente a pesar del tiempo que ha transcurrido, César Barja, dice en su libro: *Literatura Española. Libros y autores modernos*[25]: «Si se nos permite la paradoja, que no lo es más que aparentemente, diremos que la poesía de Bécquer empieza allí mismo donde el verso acaba»; suprimiendo la mención a Bécquer la cita es perfectamente extrapolable a cualquier poeta y, muy especialmente, a la Poesía. Es lo que otros suelen denominar *temple poético*,

24. Bousoño, Carlos: *La poesía de Vicente Aleixandre*, (3ª ed.), Gredos, Madrid, 1977, pp. 37-38.

25. Barja, César: Literatura Española. Libros y autores modernos, Nueva York y Madrid, G. E. Stecher & Co. Y, Ribadeneyra, 1924. La cita que sigue se ha tomado de *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX-II*, Espasa-Calpe, Madrid, 1998, p. 262.

fácilmente constatable con ejemplos prácticos; quien así lo demuestra, Serrano Poncela en su libro sobre Antonio Machado, contrapone el poema V de *Soledades, Galerías y otros poemas* a uno perteneciente a los hermanos Álvarez Quintero: *Con sus nieves y aguas mil,* con lo que queda más nítida esa diferencia que buscamos[26]. Y esto es algo que todo lector de poesía conoce, pues su propia sensibilidad se lo dicta, ya que un gran porcentaje del valor poético de cualquier poema –o poeta- radica en esa segunda parte activa que es el lector; y de ahí ese concepto de *comunicación* que señala Bousoño en su obra teórica mencionada en primer lugar y que, en la forma que afecta a la estructura, no al contenido, de la Poesía, rechazamos como insuficiente a nuestro propósito. Él (el lector en este caso) pone tanto –o más, quizá, y en algunas ocasiones- que el autor mismo; y su potencial de sensibilidad puede ser mayor o menor, no solo en función del que guarda en sí aquello que lee, sino también de sí mismo. Quiere esto decir que mucho de lo que suele llamarse *mala poesía* está en función de nuestra labor de lectores tanto como en el fallo del *pretendido* poeta[27]

Y hubo un momento en la fase inicial de la pasada centuria en la que al lado de las inquietudes innovadoras, rupturistas, en cualquier plano que fuese, convivieron, a veces exitosamente, aquellas otras que consideradas caducas iban perdiendo terreno de forma inevitable. Y así puede atenderse a la lectura triunfante de Rubén, Manuel Machado o el inicial Juan Ramón Jiménez –por no aportar más nombres que los de quienes empezaban en aquellos albores- tanto como a la seca, árida y puramente académica –dicho

26. SERRANO PONCELA, Segundo: Ob.cit.; pp. 72.76

27. De nuevo remito a Bousoño: *Teoría...*, Cap. I.

sea esto en el peor sentido de la palabra, por carente de vida y de fuego- de los coqueteos (imposible conceptuarla de otra manera) que unos eruditos de la talla de Menéndez y Pelayo, o Rodríguez Marín (que por otra parte fue un importantísimo colector de poesía popular en amistad y entusiasmo en paralelo con Machado y Álvarez) pretendieron sostener con las musas. Espiguemos de un curioso librito de 1909 debido a la pluma del segundo, bajo el convencional título de *Madrigales*, y de inmediato se tropieza uno con esa otra poesía que acaba de mencionarse; esa que no es en modo alguno poesía viva, sino mero ejercicio de rima; pero que gozó de una cierta aceptación, lo demuestra el hecho de que alguno de esos dulzones poemillas se tradujo al italiano (se reproduce al final del tomito) y al ruso (esta última traducción no se incluye por no disponer la imprenta de caracteres cirílicos, como se hace constar en nota a pie de página)[28], La lista podría ser ampliada con otros nombres de mayor fortuna, que podrían ir desde los decimonónicos como Núñez de Arce, Antonio Fernández Grilo, Sinesio Delgado, M. Ramos Carrión, Manuel del Palacio, Manuel Reina o Vicente Medina, que da a conocer su popular *Cansera* en la revista *Blanco y Negro*, de 18 de Junio de 1898, en donde todos los anotados publican de forma asidua, como algo más adelante lo harán los hermanos Machado, hasta epígonos de un Gabriel y Galán y otros cultivadores afines. De este tipo de poesía, aunque no todos

28. Rodríguez Marín, F.: *Madrigales*, (2ª ed. aumentada), Madrid, 1909; la primera en 1896. Se trata de un tomito de 41 páginas e ilustrado por L. Collaut Valera. Se imprimió, de acuerdo con el colofón, en la imprenta de J., Lacaste en Septiembre del mismo año. Parece ser edición del autor, que se presenta como perteneciente a la RAU. Por lo que respecta a ese academicismo señalado, resulta muy certero el juicio de Julián Bravo Vega, expresado en la p. 219 de la mencionada *Historia de la Literatura Española*, con el que coincido plenamente.

los que se mencionan entran de pleno en el concepto que se acaba de definir, ya que algunos de ellos se mueven (y dejo a la intuición del lector el criterio de selección) con comodidad en esos límites fronterizos y borrosos que diferencian los dos tipos señalados del quehacer poético, se nutre esa poesía que de inmediato vamos a estudiar. Y es en este contexto en el que se mueve el quehacer poético de Pilar de Valderrama. A él hay que atenerse en todo momento, ya que sin llegar a ser un producto atípico en ese momento de la poesía española, tampoco encaja en la corriente modernista y, mucho menos, en las experimentaciones posteriores, algunas de las cuales gustaban tan poco a Antonio Machado.

Lo anterior no es más que un antecedente necesario al quehacer de Pilar de Valderrama, aún dentro de los límites impuestos y que siempre, en monografía individual, pueden y deben ampliarse. Porque curiosamente, Pilar de Valderrama realiza su obra poética dentro de esas corrientes señaladas y nunca a favor de los nuevos programas y actitudes; tampoco se mueve siguiendo el curso de esa fluencia que lo femenino marca en la Historia general de la Poesía, desde los remotos tiempos de lo árabe-andalusí y que llega por cauces propios, hasta la más inminente actualidad, con nombres como Carmen Jodrá –toda una promesa- o Almudena Guzmán, ya granada como poeta[29].

29. Es fácil para el interesado en esta evolución, seguir su curso a través de antologías y obras propias, en parte gracias a la meritoria labor que vienen realizando colecciones como la Biblioteca de Escritoras, de Cátedra-Instituto de la Mujer, o la que mantiene la editorial Torremozas, totalmente orientada hacia el mundo poético femenino.

Pilar de Valderrama (y lo vamos a ver en el Apartado siguiente) mantiene una actitud y un quehacer propios –podríamos decir que personales, si con esa expresión se aludiese a algo con una determinada fuerza y vivacidad en la obra propia y no simplemente a una individualidad sin mayor diferenciación- muy poco en consonancia con el tiempo que le tocó en suerte vivir. Ella creyó que era su modo de hacer y no intentó en ningún momento cuestionarse su labor ni adaptarla a cualquiera de las nuevas tendencias que nacían, existían y morían a lo largo de aquellos años de entreguerras, que fueron también los suyos. No es eso, en realidad, lo que se cuestiona; cada uno obra de acuerdo consigo mismo y, recordando a Cernuda, puede acertar o equivocarse tanto en la intención como en la ejecución[30], y si para él Garcilaso acertó y Espronceda se equivocó podemos decir que Pilar de Valderrama forma parte de los segundos, esto es, de los que se equivocaron, siempre en acuerdo con los criterios actuales, aunque reverdeciera en forma, no en fondo, en los limitados intentos tras la guerra civil, tan cortos en trascendencia como en tiempo.

¿Por qué? Vamos a verlo de inmediato.

30. Cernuda, Luis: Ob.cit.; p. 31.

2.2. La obra poética de Pilar Valderrama

Como poetisa, Pilar de Valderrama escribe, en determinado momento, lo siguiente:

> No es temor a la muerte, es temor al olvido...
> A morir en el alma de los que tanto amé.
> Que se borre del todo mi paso por la vida
> en la vida de aquellos que en la tierra dejé.
> [...]
> Que el silencio me envuelva..., que no suene mi nombre
> en la voz temblorosa de aquel ser tan querido...
> Ni una fecha que evoque..., ni una hora..., un instante...
> ¡No es temor a la muerte, es temor al olvido![31]

Y con posterioridad, ya que lo fecha en 1970, en otro poema que titula *El ciprés*, insiste:

> Pasarán muchos años. Los hijos se habrán ido.
> Los libros que escribí estarán olvidados.
> Y acaso mi ciprés perdure erguido y verde
> sin que nadie se acuerde de que yo lo he plantado[32].

31. VALDERRAMA, Pilar de.: OP, pp.194-195.

32. VALDERRAMA, Pilar de.: *De mar a mar*, p. 58. En este libro se encuentran algunos de los poemas más característicos de lo que se viene diciendo; ver, por ejemplo, los titulados: *Súplica*, pp. 94-95, *El gran olvido*, pp. 96-97, *Los que quedan*, pp. 49-50...

Son estos versos, espigados de su obra poética, distantes en el tiempo -los primeros pertenecen a su cuarto libro: *Holocausto,* de 1943-, pero con una común inquietud que permanece. Un anhelo de perduración que no consigue, sin embargo, justificar en plenitud. Porque en Pilar de Valderrama se tropieza de inmediato con la contradicción o, al menos, una apariencia de ella. En el mismo poema citado en segundo lugar, *El ciprés,* apunta en estrofa anterior a la transcrita:

> «Libros escribí varios», en los que puse siempre
> sentimiento, esperanza, sinceridad, amor.
> No nacieron en busca de halagadora fama,
> si no de íntimas ansias que alentaron mi voz.

Y en prosa insiste en lo anterior, contradiciéndose de nuevo: *... porque no habiendo tenido nunca ambición de fama y notoriedad...* (M/23); algo que no solo está en franca oposición a ese anhelo manifestado en verso sino, también, en abierto desacuerdo con toda su actuación posterior; y afinando más, podría significarse que incluso anterior a la muerte de Antonio Machado. Algo que viene a corroborar el prologuista de esa coletánea póstuma cuando, como cierre a su *Introducción,* manifiesta que

> Pilar tuvo siempre un sueño obsesivo, acrecentado a medida que los años la iban venciendo; el del olvido. [...] Hijos y libros juntos, como una sola cosa, como una misma anilla a la que desesperadamente aferrarse para quedar en la memoria de los hombres; para

> evitar lo que en otro de estos poemas, llama «El total olvido sin remedio»[33].

Y esa podría ser la clave. Contradicción; en sí como persona; en su obra, tanto poética como dramática, proyección de sus ansias, anhelos y frustraciones. Porque, ¿qué quiere decir lo anterior? ¿Que Pilar de Valderrama sueña con la inmortalidad, ocupando un puesto en un hipotético Parnaso poético y, al mismo tiempo, peca de hipocresía queriendo presentarse ante los demás como modesta, huidiza, y sin apego a esos sueños? ¿Por qué, entonces, de ser así, obró como obró? Contradicciones, sí, cuyo origen habría que buscarlo, no solo en su raíz más profunda, educación y ambiente familiar, sino también en el entorno que le correspondió vivir y en esas frustraciones íntimas del logro no conseguido de introducción plena en un mundo en el que se sintió siempre como adherida y nunca integrada.

Porque la poesía de Pilar de Valderrama apenas trasluce todo esto que, posiblemente en otras manos o con diferente criterio, nos diese un saldo de sugestivas complejidades y apasionantes lecturas. Nada de eso hay en su poesía, y leyéndola, se hace difícil el comprender los entusiasmos machadianos, volcados en arrobada reseña al libro *Esencias*, posiblemente el más conocido, aunque lo sea solo de nombre, de toda su producción. Pero no es suficiente, amparándose en el entusiasmo del poeta enamorado, y por tanto disculpable, tomarlo como muestra absoluta de todo su quehacer vital; a su lado, como antecedentes y consecuentes, existen otros títulos que bordean, intentando vencerlo, el olvido, pero sin conseguirlo. Y aquí vuelven

33. VALDERRAMA, Pilar de.: *De mar a mar*, pp. 35-36.

las contradicciones de la poetisa, ya que en la entrega antológica de 1958, preparada por ella misma, decide, sin que convenzan las razones que aduce, hacer desaparecer toda su poesía inicial, aún a pesar de la favorable acogida obtenida por aquel su primer libro: *Las piedras de Horeb*, que mereció los honores, para una primeriza, de amplio comentario en *La Época*, firmado por Luis Araujo Costa: «El primer acierto de la nueva poetisa está en el título que congrega sus versos, los cuales no dejan en el lector sentimientos pesimistas ni sabores amargos, ni tampoco gusto de manjar delicioso que no habíamos probado nunca.»

Ya este principio puede poner sobre aviso, a la vista de toda su producción posterior cuajada, como podremos ver, de notas amargas, doloridas, y que encajan fielmente en su concepto religioso, al que fue permanentemente fiel (lo anterior también explica su decisión de hacer desaparecer ese primer libro).

> La poesía de Pilar de Valderrama corre suavemente como linfa de las montañas que pudiera convertirse en caudaloso río. El alma de la autora es claridad, equilibrio. Las armonías del mundo interior, de la Naturaleza, de los acontecimientos que han marcado la Historia, o bien nuestro espíritu con un dejo de melancolía, llegan a ella siendo resultado de esa ponderación, de esa calma, de esa paz tan preciosa como el agua de Horeb. Inserta el libro de la señora Valderrama composiciones de los más variados metros, de los más diversos asuntos y también de diferente valor. Se ve que gusta de Jorge Manrique en los versos «A un relicario antiguo», que imitan la composición métrica de las «Coplas»; observamos otras veces influencias de poetas del siglo XIX como Antonio Arnao, Ventura

> Ruiz de Aguilera, Grilo, Eusebio Blasco y hasta Bécquer, sobre todo en «Vida interior» y «No necesito»; vibra en otras ocasiones su lira con el hálito de Rubén y los simbolistas y hay momentos en que su numen se impone libre de influjos y brotan de su pluma estrofas tan inspiradas en su fondo como bellas y musicales en la forma, cual las quintillas de «Las manos del niño», que acusan la mejor cepa castellana[34]; todo un espaldarazo que debió dejar plenamente satisfecha su vanidad de poetisa en ciernes, y más sabiendo que el mencionado periódico era acorde con el entorno social en el que se movía, una minoría selecta de aristócratas, financieros, gentes de mundo, políticos, damas hermosas y elegantes cotorronas, que recuerdan los años de la reina Isabel y han vivido en el ambiente de las «Pequeñeces» del P. Coloma[35].

Pero hace desaparecer dicho libro por *ser mi primera obra más ingenua, más vacilante de estilo* (M/84). ¿Y quién –pregunto- no tiene esas vacilaciones

34. Transcripción tomada de la entrada correspondiente –voz: Valderrama (Pilar de)- en el *Espasa*, tomo 10 (T-ZYZ) de su Apéndice, Madrid, 1923; edición de 1991, pp. 1017-1018. Se transcribe completa, a pesar de su extensión, por ser la única muestra crítica disponible y, por lo mismo, importante, correspondiente al único libro desechado por la poetisa, y a través de la cual podemos hacernos una idea vagamente aproximada de su contenido que, dicho sea de paso, trasluce una *aparente* –y subrayo lo de *aparente* por ese desconocimiento lector respecto a dicho primer libro- dependencia de nombres ilustres o no, pero pertenecientes todos al quehacer poético castellano del momento.

35. SEOANE, Mª Cruz y Mª Dolores Saiz: *Historia del periodismo en España-3: El siglo XX (1898-1936)*, Alianza Universidad Textos, Madrid, 1996, p. 89. Se trata del tercero y último tomo de una Historia General del Periodismo, que abraza en sus dos volúmenes anteriores, desde sus inicios históricos hasta el siglo XVIII inclusive (tomo I) yla totalidad del XIX (tomo II).

en sus comienzos? Pilar de Valderrama parece obrar, a veces, por mimetismo, y el hecho de esta supresión remite de inmediato a Juan Ramón Jiménez haciendo desaparecer, con una cierta saña, sus primeros libros; aquellos titulados, y en ediciones coloristas: *Almas de violeta* y *Ninfeas*. Remedo posible en imitación de un poeta al que no menciona en ningún momento, pero al que indudablemente admira, pues hay en parte de su poesía mucho ritmo juanramoniano; influjo diluido que no alcanza los niveles del moguereño, pero que ahí está, un tanto delator, como indicio claro de que no basta apoyarse en bastones prestados para llegar a ser lo que se pretende.

Y en Pilar de Valderrama esto se percibe claramente al leer su producción. Claro que ésta nunca estará completa si se recurre al muestrario antológico propuesto por ella, pero único disponible al no existir ediciones de su obra actualizadas críticamente, ya que es autora nunca reeditada. Este punto es altamente significativo; ¿por qué no se ha vuelto sobre ella como poetisa, cuando su nombre es repetido una y otra vez?, podemos preguntarnos cuando en los años en que estas páginas se escriben, se asiste, no a un reverdecer de la Poesía –que nunca se acaba ni se olvida-, pero sí de poetas, libros poéticos y antologías. Y es este, el olvido de sus libros y su nombre como cultivadora de la poesía, y no como enamorada de poeta, lo que significativamente viene a recordar el valor actual de ese caminar poético que ella quiere apuntalar amparándose en nombres de mayor peso que el suyo, sin conseguirlo. Ni en las numerosas antologías generales y parciales de la poesía del inmediato y pasado siglo se incluye su nombre, salvo en las ya antiguas de María Antonia Vidal (1943), César González -Ruano (1946) y en la última y recientísima *Mujeres de carne y verso*, de Francisco

Reina, y esto es también síntoma de una valoración, nunca de un olvido –tan nuestro, por otra parte- post mortem.

¿Cómo es la poesía de Pilar de Valderrama? Autora de seis libros –uno de ellos, *Espacio*, nunca publicado independientemente- es fácil encontrar en ellos una misma línea directriz, una continuidad temática, no solo en forma, sino también en fondo, y una utilización de formas poéticas, sino trasnochadas, sí siempre convencionales, y aunque por sí misma esta forma de afrontar la poesía es tan válida como cualquier otra, falla o resulta insuficiente, en sus últimas consecuencias; esto es, cuando se trata de insuflar vida a aquello que se está escribiendo. Basta una ligera ojeada al conjunto para darse cuenta de ello. Además, Pilar de Valderrama se nos presenta como un caso insólito en el panorama de aquellos años de ebullición cultural que se abren, en España, con la protesta –aparentemente antipatriótica, aunque sí antipatriotera- de los noventayochistas y en lo correspondiente a corrientes poéticas más universales, con las atrevidas rupturas baudelerianas.

Nada de esto se percibe en su obra. Ella se aferra a esa tradición muy a la española, pero ya declinante –aunque, naturalmente, no sea la única muestra de la misma- por lo inexorable del correr del tiempo y la aceptación mayoritaria de corrientes imparables y emergentes[36]. Pero aún dentro de ese convencionalismo tradicional, Pilar de Valderrama se manifiesta como un caso aparte, pues nada hay en ella –salvo, quizá, en ese primer libro práctica-

36. Ejemplo de ello podría ser la aceptación o no por la crítica al uso, de los libros modernistas y las influencias foráneas, en especial la francesa, tan importante en aquellos primeros años. Como modelo posible a seguir, ya que en el presente trabajo sobrepasa las intenciones, puede señalarse el magnífico estudio de Alarcón Sierra: *Entre el Modernismo y la modernidad. La poesía de Manuel Machado*: Diputación de Sevilla, 1999.

mente desconocido, y siguiendo a la crítica del momento- que pueda tomarse como indicio de aceptación débil, pero existente, de esas nuevas corrientes, de esos aperturismos que inclinan a una curiosidad experimental –siquiera fuese eso- y, por ello, a tantearlos, lo que es muestra significativa de un quehacer a espaldas de la real inquietud poética. Ni Modernismo ni, mucho menos, vanguardismo de entreguerras; Pilar de Valderrama se estanca en la vieja y tradicional poesía, ya acartonada y casi sin vigencia real, pseudoreligiosa a la española, que no abandona jamás. En ella, sus criaturas beben y respiran agua y aire evangélicos en el más rancio sentido de la palabra. Son seres sufrientes, que buscan en el sentido ideal y real de los antiguos mártires, el sacrificio en aras de ese mensaje sobre el *más allá* y en espera de un premio por ese sufrir en vida, aceptando las normas y presupuestos de esa Iglesia católica a la española, absolutamente explícita en su poema *Súplica*, que personaliza una actitud muy extendida[37]. Bastan, creo, dos ejemplos tomados de su libro más conocido, *Esencias*, y que vienen a ser el gozne sobre el que gira toda su obra. Son los titulados *La Samaritana*[38] y el doble

37. En *De mar a mar*, pp. 94-95. Es este un aspecto importante que aquí solo debe sugerirse, dado que en su momento se tratará con amplitud. Basta, por ahora, subrayar que esta actitud de la poetisa choca frontalmente, no solo con la mayoría de la intelectualidad del momento, sino, y más especialmente, aunque él trate en todo momento de eludir la confrontación, con su enamorado, al que intenta, por todos los medios, de conducir a sus posiciones, como podrá verse algo más adelante.

38. Valderrama, Pilar: OP, pp. 62-63; se trata de un poema en prosa, algo que abunda en el libro en cuestión.

–verso y prosa- *Castidad,* desglosado con dicho título como prosa y con el de *Flor de castidad* para la poesía[39].

Veamos en primer lugar *La Samaritana,* y busquemos después algo similar en la poesía femenina coetánea. Dice así:

> Agua pura de manantial recóndito... Ella iba al pozo y bebía, sin ahondar, el agua que plateaba la superficie; pero no sabía de toda la pureza de su fondo, allá donde el agua nace, hasta que la palabra dulce se la mostró como un fruto nuevo, como una fresca flor. La ignorancia ciega la hacia pecar, inconsciente del propio valer. Necesitaba probar aquel agua de vida para que el alma, adormecida, reviviera, y la que buscaba amores supo de amor y al acercarse al pozo donde reposaba el Maestro comprendió y amó al que trocaba su ignorancia en sabiduría, su frivolidad en fervor. No lloraba, no sufría. Como la Magdalena, porque en su alma, libre de pasión, no había lucha ni dolor, había tan solo comprensión y gozo. Magdalena, sedienta de amor, pecó en ansia de él, y cuando le halló su alma se llenó de amor y fue capaz de todos los sacrificios porque lo había encontrado por el camino del dolor. La Samaritana lo recibía gozosa, como el que tras larga, pero feliz travesía, llega a puerto. Magdalena también llegó a puerto, pero llegó destrozada el alma, cubierto de fango el bello cuerpo. Abrasada de sed, ahogada de arrepentimiento... ¡Cuántas mujeres como La Samaritana necesitan la palabra dulce que les muestre el agua de la vida! ¡Cuánto

39. VALDERRAMA, Pilar: OP, pp. 81-85.

> pecado nació de la ceguera de espíritu! Pecado que no alcanza la magnitud que el pecado de pasión, pero que carece de su grandeza porque carece de su dolor, que en todo dolor hay grandeza, aunque esta nazca allá, en las negruras del lodazal!... Pero ella supo al fin comprender. ¡Dulce comprensión que la redimió! ¡Dulce comprensión que le descubrió aquel agua viva del eterno amor! Comprender... Comprender... ¡Cuan necesario es, siempre, en la vida, comprender!...

Hasta aquí el poema –en prosa- de Pilar de Valderrama. En él, en su lectura, atendemos a algo archisabido, manido y, por insistente, aburrido. Nada presagia novedad; se trata de una glosa del pasaje evangélico, sin nada -¡nada!- que lo independice de ese carácter, ya que permanece todo el tiempo en su faz más superficial, sin aportaciones originales y sí con una determinada carga de mensaje más propia de predicador que de poeta. No hay más que recreación, sin otra aportación personal que esa pretendida prosa poética (resultaría curioso conocer la opinión de Juan Ramón respecto a la misma) del pasaje del Evangelio de San Juan, pero no se encuentra en el texto nada que pretenda –y hablo tan solo de pretensión, no de logro- acercarse mínimamente a lo que es una imagen poética, original, novedosa, -lo que los tiempos estaban continuamente reclamando-, atrevida; algo, en una palabra, que rompa un tanto la monotonía de la cantinela predicadora. Es más; cuando parece que concluye, Pilar de Valderrama se adelanta con ímpetus casi misionales y lanza lo que ella parece considerar su mensaje de atención, de captación casi militante, a esas mujeres distraídas, indiferentes, a las que parece querer dirigirse; léase, sino, lo contenido entre exclamaciones: *¡Cuantas mujeres como La Samaritana necesitan*

la palabra dulce que les muestre el agua de la vida!; ¡y eso de la grandeza nacida de un lodazal!... Prosas y versos se repiten hasta la saciedad, sin que en todas esas páginas se encuentre un atisbo de alegría, de gozo, de luminosidad o de placer vital, como si toda la vida estuviese rodeada de negruras, insatisfacciones o acuciantes mensajes intimidativos para más allá de la muerte, pues hasta en poema tan anecdóticamente ligado a la figura de Antonio Machado, como el titulado *Jardín de la fuente*, presenta dos versiones bajo los títulos de *Canción gozosa* y *Canción triste*[40]; bastan, como demostración evidente, algunos títulos: *María Magdalena*, *Desencantos de amor*, *El dolor de querer*, *Sensualidad*, *Desamor...*, y muy especialmente el ya mencionado *Castidad*, en sus dos vertientes de prosa y verso y sobre el que habrá que volver de forma casi inmediata. Pero, y a guisa de contraste, la antítesis formal al tema de La Samaritana, bebido en fuentes idénticas, pero realizado con la libertad que da una formación distinta y un ambiente también distinto. *Samaritana* (la

40. VALDERRAMA, Pilar: OP, pp. 72-73 para la primera y pp. 110-111 para la segunda; el poema, o los poemas, figuran incluidos en *Esencias* por la insistencia del propio AM que no vio en ellos –o en él, si la referencia es exclusiva al segundo, el calificado de *Canción triste*- nada que resultase comprometido para la autora: «Oye, preciosa mía, ¿por qué no incluyes en tu Esencias esa poesía? Nada hay en ella, en verdad, comprometido» (G-Depretis: *Cartas a Pilar*; p. 99/ Carta núm. 6; 5 en PV). El mencionado en la carta *Jardín de la fuente* se reprodujo gráficamente en CE, entre las páginas 48 y 49, sin que se detalle nada al respecto, con el pie, muy romántico y cursilón, de *el jardín del amor*. Recientemente, Gibson, en su biografía del poeta, da como lugar de esas citas otra fotografía que nada tiene de parecido con la incluida por CE en su libro. ¿Cuál de las dos es la verdadera? Gibson aporta la suya como un descubrimiento, mientras que CE se limita a publicar un lugar sin indicación alguna de donde puede encontrarse. Me inclino por la indicación de Gibson.

supresión del artículo es ya todo un indicio), de Juana de Ibarbourou, en su libro *Las lenguas de diamante*, de 1919[41]:

Tenía las pupilas tristes y tenebrosas
como dos pozos secos. Yen la boca dos rosas
de fiebre y avidez.
Y dos rosas de sangre purpuraban sus pies.
Limpias muchachas rubias volvían de la fuente
con las cántaras llenas de agua clara y bullente.
Y clamó él: -¡Piedad!
Pero ellas pasaron sordas a su ansiedad.
Las muchachas de piedra cantando se alejaron
y en el aire una estela de frescura dejaron.
Él gemía. Mi alma gritó entonces: -¡Piedad!
Y el grito entre mis labios se hizo clamor: -¡Piedad!

41. Ibarbourou, Juana; (ed. Justo Jorge Padrón), *Las lenguas de diamante-Raíz salvaje*, Cátedra-Letras Hispanas, Madrid, 1998, p. 167. En el contraste propuesto con la poeta uruguaya, asoma una posible distinción muy importante y que adquiere, a través del ser y el sentir de PV, protagonismo suficiente para explayarlo en un futuro, en posible y quizá hipotético estudio sobre ella. Claro que habría que extenderse sobre la valoración de lo femenino en la poesía, y más detenidamente, en torno a los condicionamientos culturales que configuran ambas sociedades. Por lo que respecta a esto último, es muy clarificadora la carta de Unamuno a la poeta uruguaya, en la que le acusa recibo de su libro arriba citado; Unamuno escribe: «Una mujer, una novia, aquí no escribiría versos como los de usted, aunque se le vinieran a las mientes y si los escribía [sic] no los publicaría y menos después de haberse casado con el que se los inspiró. Y si una mujer aquí se sale de la hoja de parra de mistiquerías escribidoras es para caer en cosas ambiguas y malsanas»; edic. cit., p. 39 y nota 45 de la misma.

La sed era en su boca como un largo rubí
y yo el cántaro vivo de mi cuerpo le di.

¡Que diferencia! Lo que en Pilar de Valderrama no es más que tradición anquilosada, acartonada, incluso en su misma forma de expresión (y no olvidemos que sus poemas son bastante posteriores a los de Juana de Ibarbourou), es aquí esa agua viva que la poetisa tanto gusta de repetir en su desafortunado intento de glosa; vivacidad y estampa luminosa de una tarde cualquiera en la cercanía de una fuente o pozo –que tanto da-, en la que percibimos la húmeda frescura de la tarde, cuando las muchachas, con su cántaro en la cadera, se reúnen con la disculpa de renovar el agua para la casa[42]. Nada de sobrecogimiento, de sensación agobiante de culpa -¿cuál?-, de atmósfera sobrecargada de presagios ominosos y, desde luego, nada de mensaje doctrinal; todo aquí, en estas líneas de la poeta –que no poetisa-modernista y americana –esto es, bebedora de las más directas fuentes de ese quehacer y de esa atmósfera- es riente, limpio, directo; incluso en ese último verso que puede interpretarse de forma múltiple; desde lo más llano y terreno a sublime elevación de un sacrificio o gustosa aceptación de unas palabras plenas de mensaje, en el que no se especifica ni pide justificación.

Algo muy similar ocurre con el otro poema, el titulado *Castidad*, que es, a mi modo de ver, uno de los más terribles, desesperanzados y aterradores, a causa de una distorsionada visión de lo que debería haber sido todo lo contrario. Dadas sus características de doble presentación –prosa y verso-,

42. Y en el mismo tono, aunque por motivos muy distintos, encontramos esta vez en AM la imagen de la muchacha aguadora, implícita en CXII: *Pascua de Resurrección;* y de forma explícita en *Apuntes*: S-XLIV y S-XLVI-iii; pp. 54, 787 y 793 respectivamente, en OC-I: Poesias.

y con el fin de no extender en exceso estas interpretaciones, excluyo por el momento la versión en prosa, de la que más adelante me ocuparé, no tan significativa como la versificada, que es, con toda certeza, la que más acusa los personales puntos de vista de la poetisa. Es así:

Flor de castidad.

Era la juventud, y por sus venas
corría sangre hirviente.
Ella la tornó fresca
como las aguas de serrana fuente.
Era bello su cuerpo, era su carne
morena y ardorosa.
Ella la volvió blanca
como un capullo de naciente rosa.
Eran dulces sus labios que se abrían
en besos de pasión:
y sobre ellos vertió la gota amarga
que destilaba el propio corazón.
Eran sus ojos negros, y brillaban
buscadores de amor.
Ella los enturbió con una lágrima
henchida de dolor.
El corazón, colmado de ansias vivas,
supo, al fin, domeñar,
y se hizo inconmovible, cual las rocas
que sacude el mar...

Era la fortaleza, era su sangre
savia encendida.
Pero ella misma consumió esa savia
¡Su juventud entera dio a la vida!
... Y un día
primaveral,
brotó un tallo de luz sobre la tierra,
y abrió una nueva Flor de Castidad.

¿Hálito autobiográfico? Es posible; pero, sobre todo, pesada losa que agobia dentro de una atmósfera auténticamente insufrible. Nada hay aquí de alegre, de sorprendente vivir, de existencia afirmativa; todo es negro, ¡terriblemente negro!, sacrificial y, lo que es peor, aceptadamente negativo. No se cuestiona, insisto en ello, la actitud católica de la poetisa (volveremos algo más adelante a retomar el tema) pero sí se pretenden establecer equiparaciones con otras actitudes coetáneas. Por ejemplo, y cronológicamente más cercana a esos años que la cita de Manuel Machado o la carta de Unamuno citadas, valga como muestra la opinión de María Lejárraga, a la que Pilar de Valderrama tuvo que conocer, o al menos tratar, siquiera fuese superficialmente, en el Lyceum Club al que ambas pertenecían, ya que no como esposa y colaboradora de Gregorio Martínez Sierra, por lo que respecta al valor concedido a la Iglesia Católica española:

> El lazo se ha roto porque la fe ha pasado de ser, de fuego, fórmula, y ya no calienta los corazones, insistiendo en que es España católica de fórmula e incrédula de fondo, a pesar de todos sus altaricos, santucos y supersticiones.

Para, matizando algunos puntos concretos, añadir algo más adelante, dentro de un tono más social que religioso, que existen

> innumerables, incontables, infinitos pobres de «solemnidad». ¡Espantosa y magnífica fórmula de encarecimiento: solemnidad de la pobreza! Pobres más allá de todo vislumbre de redención, pobres para quienes un pedazo de pan es azar tan fuera de lo posible como el ganar un premio de la lotería sin haber jugado, para concluir afirmando (aparte de la hueca solemnidad de esos conceptos tan manidos) que una religión dominadora y jamás perseguida, por lo tanto más formal que esencial, ha marcado durante siglos las normas exteriores, más ha dejado intacto en el interior de las conciencias, el desenfreno de imaginar. Nuestros llamados místicos son, a la sombra misma de la Inquisición, los más desaforados protestantes. ¿Quién habrá ganado en «libre examen» a la hija tan sumisa de la Iglesia católica, a la definidora firme y personalísima comentadora Teresa de Jesús[43]?

O la distinción, ya apuntada, que establece Jorge Guillén respecto a la fe de su madre[44].

Pero dejemos digresiones que nos llevarían muy lejos y retornemos al tema concreto de la castidad. Deriva éste, a mi entender, de la concepción de la misma en el mundo hebreo, y no es más que un rescoldo dogmático,

43. Lejárraga, María: *Una mujer por caminos de España*, Castalia-Instituto de la Mujer, Biblioteca de Escritoras, Madrid, 1989, pp. 92-95.

44. Ver nota 11 del cap. anterior.

trasplantado en libérrima interpretación de la enseñanza del Cristo (dicho sea con expresión cara a Antonio Machado), ya que aún por caminos distintos resulta muy significativo que en el relato mitológico de la concepción de Jesús se eluda claramente cualquier insinuación –ni implícita ni explícita- a un contacto carnal entre María y su Dios –Yahvé en este caso-, contrariamente a lo mantenido, explicado y detallado en otras situaciones similares –budismo, helenismo, etc.-. A María es tan solo la fuerza de la palabra la que la impregna, ya que simplemente se le comunica el embarazo a través de un emisario angélico; embarazo realizado en pura abstracción por la omnipotente voluntad de su dios, pero –insisto- sin consumación material como en los respectivos casos de los dioses helénicos, demasiado humanizados por otra parte, o de la concepción de Gautama en la tradición budista. Todo esto es puro judaísmo, en donde el acto sexual solamente se concibe como procreación, siendo la huella más perdurable y duradera de dicha tradición el tajante mandamiento divino popularmente conocido como *el sexto* sin mayor detalle, al ocupar dicho lugar en ese conjunto de leyes. De ahí al sentido católico de *castidad* –apenas evolucionado e igual de intransigente- no hay más que un paso, y Pilar de Valderrama lo acepta sin cuestionamiento alguno, como demuestra en el doble poema aludido, propiciando incluso un forzar el natural impulso humano, tal y como expone en ese poema terrible que acabamos de transcribir y que, de forma inevitable, nos trae de inmediato al recuerdo los sonetos de Abel Martín, en especial los dos primeros: *Primaveral* y *Rosa de fuego*, ¡tan distintos en su contenido!

Pero no vamos a perdernos de nuevo por caminos que no nos incumben y retornemos al examen poético-personal de la poetisa, pues llama enormemente la atención –de ahí, en parte, el interés que se le dedica- el contraste

entre su idea de la castidad y la del propio Antonio Machado, más en una línea culturalmente liberal que entronca con el mundo clásico en su cercanía con lo que el propio Cervantes dice y que es, ciertamente, más cristiana[45]. Esto es enormemente importante (de ahí esos derroteros tan alejados del tema, que solo se insinúan, ya que la pretensión buscada es otra diferente a la que los tales conducen), más por ese contraste existente que por lo que Pilar de Valderrama dice en su poema, ya que de ella no se puede esperar otra cosa, pues su línea de pensamiento es recta, sin que a lo largo de la misma se aprecien cambios sustanciales.

Por supuesto, podrían multiplicarse los ejemplos, equiparando el contenido de *Esencias* con otros tratamientos poéticos femeninos y contemporáneos de la poetisa, para no alejarnos de su propio entorno, pero ello ampliaría en exceso la exposición presente, sin otro resultado que el insistir en lo ya manifestado[46]. Igualmente si se trata de establecer un paralelismo –inexis-

45. Ver en AM su conferencia: *Sobre literatura rusa*, leída en la Casa de los Picos en Segovia, el 6 deAbril de 1927, y que, asombrosamente, no figura en las OC a cargo de Oreste Macrí, que tan solo la incluye en forma de borrador en el cuaderno de *Los Complementarios*. Sí se encuentra en OPP, de Edit. Losada, ocupando las pp. 814-818; así como en el cuaderno *Los Complementarios*, folios 63V-70R para el facsímil y pp. 93-99 para la transcripción y comentario. El punto que aquí se subraya forma parte del primer párrafo de la p. 816 (OPP).
Por lo que a Cervantes se refiere, la alusión que interesa se encuentra en el discurso de la pastora Marcela, defendiéndose de las acusaciones de los amigos de Grisóstomo, en el cap. XIII de la Primera Parte de *El Quijote*. Utilizo la edición de Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1998, en dos tomos –texto y estudio- y remito al lector interesado a las pp. 152-155 del tomo I.

46. A título de ejemplo puede mencionarse el poema, también en prosa, *Maternidad*, y el enfoque a tal temática aporta la chilena Gabriela Mistral en su libro *Desolación*, y en su sección: *Poemas en prosa*, bajo el título *Poemas de la madre más triste* (utilizo la edición de Austral, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires 1951; pp. 179-180).

tente- no ya conceptual, como en los ejemplos antepuestos, sino de estilo y fondo con sus coetáneas compatriotas, ya que continuando con lo dicho no entronca su poesía –y es algo inherente a su persona- ni con las más cercanas corrientes político-religiosas; sobre esto sí resultaría interesante establecer equiparaciones con, su posiblemente más allegado poeta en este plano ideológico, el poeta salmantino Gabriel y Galán, quien no obstante estar adscrito a un común ideario, se distancia lo suficiente como para marcar diferencias apreciables en lo que concierne a línea expositiva, literariamente hablando[47], lo que resalta más su significación frente a esa línea de continuidad ya apuntada, que es la parcela femenina de la poesía que, desde la lírica arábigo-andaluza cultivada por mujeres –Saffiyya, Muhya, Wallada...- y los Cancioneros medievales, llega hasta las poetas coetáneas incursas dentro del Grupo del 27, pasando por Florencia Pinar, Teresa de Jesús o Rosalía de Castro, y que se sitúan en la avanzadilla cultural que arrancando del 98 alcanza su grado máximo en esos años previos al *tajo fuerte* que quebró su marcha imparable para, retrocediendo, recuperar los prácticamente obsoletos postulados más arcaicos.

Ejemplo aducible –como tantos que podrían aportarse- y como posible réplica a la composición de Pilar de Valderrama, aunque no en exactitud tanto en título como en contenido, léase esta corta composición de Concha Méndez, *Contigo*, de su primer libro –nunca rechazado-: *Inquietudes*.

47. Entre ambos existen sustanciales diferencias tanto de forma como de fondo.
GÓMEZ MARTÍN, Fernando E.: ***Gabriel y Galán, interprete del 98-Correspondencias literarias con Unamuno y Antonio Machado,*** Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003.
En el libro se establecen curiosos paralelismos, no siempre acertadamente conjeturados, entre los tres poetas.

Contigo por la llanura,
contigo al alba dormida,
contigo por la espesura
de alguna selva perdida.
Donde me pidas iré.
Contigo a la mar, al viento,
a la más alta montaña,
en el más solo aislamiento;
o a las arenas estériles
del más lejano desierto.
¡Donde me pidas, iré![48].

Inevitable el repetir que se trata de algo totalmente diferente. En tan corta composición, Concha Méndez nos muestra todo un mundo de luz, alegría, amor, entrega libre y sin pesadumbre alguna; nada de espíritu de sacrificio en lo puramente natural en aras de un ideal malentendido y distorsionado (la castidad también puede ser vivida con alegría y sin que suponga violencia o sacrificio, aún en aras de un ideal puro). Todo en el poema es diáfano, luminoso, nítido. ¿Qué tiene que ver lo que la protagonista dice, o piensa, con esa castidad forzada y violentada (tal como ser desprende del poema) católico-valderramina?; poco; muy poco, o nada. Pero tampoco –y esa es la característica que diferencia ambos poemas- con su trasgresión. En realidad Concha Méndez no la cuestiona; simplemente no la tiene en cuen-

48. Méndez, Concha; (ed. Emilio Miró): *Antología de poetisas del 27*, Biblioteca de Escritoras, Cátedra, Madrid 1999; p. 126.

ta. Se trata, resumiendo, de algo tan opuesto a aquella catársis enfermiza que envuelve a la protagonista del poema de Pilar de Valderrama, que nada tiene que ver el uno con el otro. Aquí, en el de la representante del 27, no hay sensación alguna de culpa, no por lo hecho, lo que implicaría una cierta inquietud que podría ser tan solo social, sino por lo que está todavía por hacer, aunque sea en el mundo del pensamiento. Y es curioso, como se verá en el tercer apartado del capítulo, que es en este mundo de la idea donde Pilar vulnera o justifica la trasgresión.

Por todas las razones antepuestas, conviene, a modo de síntesis conclusiva, establecer con cierta precisión la delgada línea fronteriza existente entre esta obra y la de sus coetáneas, tan vivaces y desinhibidas que se atreven a versificar experiencias que en aquellos años podrían considerarse –y de hecho se consideraban por una minoría cada vez más minoritaria, aunque amplia y con bastante peso en la España no urbana- como propiciatorias al escándalo[49].

Transcribamos de nuevo a Pilar de Valderrama; y hagámoslo con otro de los poemas en prosa de ese *Esencias* que tanto entusiasmó a Antonio Machado; su título: *Amor logrado* (OP/69-71):

49. Y no tan de provincias. Recuérdese el escándalo que promovió la representación-estreno de la *Aleluya erótica* –tal como la califica su autor- : *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín,* de García Lorca, y el abandono de la sala, entre airado y escandalizado, por parte de Gregorio Marañón y algún otro espectador, como rechazo a las libertades, quizá excesivas para el momento, expuestas en la obra. Cf. Margarita Ucelay, en su estudio introductorio a la edición de Cátedra-Letras Hispanas, Madrid, 1990; pp. 175-176; también Miguel García-Posada: *Acelerado sueño,* Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 207.

Los que en el torbellino de la vida acertasteis por el sendero florecido del amor ¡bienaventurados! No seréis muchos los peregrinos que hallasteis el camino de la eterna Primavera, el que llenó todas vuestras ansias, el que os colmó de felicidad. No seréis muchos, pero los que fuerais, marchad quedo, los ungidos del amor, silencioso, como en éxtasis..., pero cuidado de no tropezar en algún canto de la tierra, de no enredaros en algún breñal que pudiera sorprenderos, como el enemigo tras una encrucijada. Pasareis, acaso, rozándole; esquivad prenderos en él, porque si os herís, por las heridas escapará el amor... El apretado ramaje de los árboles milenarios os protege de la escarcha de la noche... ¡Bendecid a los árboles! El sol prende vuestros corazones cada mañana para que el divino fuego no deje de arder.. ¡Bendecid al sol! Las flores dejan caer sus pétalos multicolores sobre la arena del camino, para que esta sea blanca a vuestros pies... ¡Bendecid las flores! El aire impregnado de olor a Primavera os acaricia, se entra por vuestros sentidos, ávidos de placer... ¡Bendecid el aire! La luna, penetrando a través de las copas gigantescas de los árboles, incrusta en ráfagas de plata los senderos... ¡Bendecid a la luna! Ls que vais con el corazón rebosante de gozo, los elegidos del amor, marchad quedo... Pocos sois, pero estáis benditos, porque lleváis dentro el cáliz sagrado que contiene esencia de vida. Por vosotros no se acaba clamor en el mundo, y el mundo no se acaba por vuestro amor... Y en vuestro templo de amor no entra la nieve del invierno, ni el fuego del estío, ni las hojas yertas del otoño, porque vais por el sendero de la perpetua Primavera... Marchad quedo, fervorosos,

> como en éxtasis; lleváis dentro del pecho un templo de amor, y sois portadores de él a través del camino florecido que acertasteis a encontrar en el torbellino de la vida... ¡Bienaventurados los que hallasteis el camino! Marchad quedo... Marchad quedo... Marchad quedo...

Poco hay aquí de lo que parece prometer el título; tan solo un exacerbado y malentendido lirismo supeditado al *yo* preeminente de la poetisa; todo ello de factura barata, intentando trascender una prosa tópica y pedestre para alcanzar, sin conseguirlo, esa cima poética que se pretende. Llevada por un malentendido egotismo cree elevable a categoría su anécdota particular, tomándola como punto de partida y ejemplarizando con su propia experiencia un pretendido mensaje de aviso: *... Porque si os herís, por las heridas escapará el amor...*; envolviendo todo en lo que ella misma supone elevado lirismo poético -¡manes de Juan Ramón Jiménez!-, y que no es más que lugar común, convencionalismo puro y simple, con inevitables referencias devotas –esa advertencia para no *enredaros en algún breñal que pudiera sorprenderos, como enemigo tras una encrucijada*- así como a determinados cantos litúrgicos populares, como ese estribillo de *¡Bendecid a...!* que recuerda de inmediato un cierto canto procesional con similar estribillo de ¡Bendecid al Señor!; todo ello acaba por configurar un conjunto escasamente original, insistente en la tónica que preside la intención del libro y sin poder esquivar –tal vez nunca se lo propuso- un tonillo banderizo y maniqueo que aflora en todo él. Como en los anteriores poemas, solo la hojarasca –pues en realidad no es más que eso- lo conforma; algo que nada dice finalmente, salvo ese pretendido mensaje temeroso –otra recurrencia- o de aviso –advertencia mimética posiblemente reflejo de las prédicas desde el púlpito- para el que realmente

se sienta lleno, rebosante de Amor, de ese Amor de verdad y no de ese otro preconizado en las páginas del libro, un amor pequeño, siempre con minúscula. ¿Podría tratarse de una advertencia-freno –críptica, naturalmente- a los ímpetus apasionados de Antonio Machado? Quizá.

Volvamos, tras esto, a intentar un espigueo entre esos otros nombres que hay que tener en cuenta, con la intención de encontrar la cara de esa cruz que es el poema de Pilar de Valderrama, tanto en lo que hace a su pretensión lírica, probablemente menos buscada por ella, como frente a esa intención, con un cierto matiz mesiánico, de mensaje doctrinal y aleccionador sobre los peligros acechantes del mundo. Ese *Marchad quedo...*, repetido hasta la obsesión es perfectamente indicativo de ese señalado afán de adoctrinamiento, tan caro a la poetisa, como triunfalmente demuestra en la casi totalidad de *Esencias*.

Son, ya se ha dicho, más libres, y están inmersas en un ambiente de mayores inquietudes culturales, cambiante, exaltado por esa búsqueda contínua de experimentación que conllevan los *ismos* recientes y agónicos –todo a la vez, simultáneo casi, en muy corto tiempo; como acelerado por una necesidad existencial-; algo que no llegó a rozar –insisto en ello- las inquietudes –muy otras, como se ha de ver- de Pilar de Valderrama.

No directamente la poesía exaltada, de amorosa entrega, -¡tan alejada de la intención y el pensamiento de nuestra poetisa!- (posterior en el tiempo; su primer libro en verso: *Ansia de la gracia*, es de 1945) de Carmen Conde, pero sí muy semejante en tema está Ernestina de Champourcin, que ya en 1931, en libro que titula *La voz del viento*, describe poéticamente, con valentía gozosa y prácticamente inédita en aquellos años, la exaltación del encuentro amoroso sin coacciones civiles, religiosas o sociales; algo en

sentido diametralmente opuesto al pretendido pseudo-mensaje de Pilar de Valderrama.

Dejar de ser. Vivir la gloria de tu sueño
en místico naufragio de sones y palabras.
Derramar en tu vida la esencia de mi vida,
sumergir en tus labios el eco de mi voz.
Olvidar los caminos y la senda trazada
por el sordo latir de mis pulsos febriles.
Anularme en la sombra de tus manos abiertas
que apaciguan mi sien con ternuras de luz.
Quiero perderme en ti. Cobija mi silencio
bajo el palio encendido de una larga caricia.
Despojada de todo y prendida a tu boca
imantaré, ya inmóvil, los rumbos de tu amor.

Y todavía:

¡Ahora búscame tú!
Le he pedido a la noche su niebla de luceros
y estoy como perdida
bajo un vibrante escudo de párpados en llama.
¡Qué lejos ya de ti lo que rozó tus labios!
Has querido borrar el sueño que me diste,
y yo, para salvarlo, me refugié en la altura.
¡Búscame si deseas lo que siempre fue tuyo!
Lo que ya floreció a nivel de tu hombro.
Sube pronto a cortar ese haz inefable

que sembraste tu mismo a la hora del sol.
Te espero inmunizada contra todos los hielos.
Solo tú rasgarás mi cortina de estrellas.
Aún te pertenece ese don infinito
que a cada nuevo instante me transfigura en ti.[50]

Por su parte, otra poeta del grupo, Josefina de la Torre, transforma en versos sus vivencias de adolescente sin turbaciones, en un poema que tiene la luminosidad de un cuadro de Sorolla.

Mi falda de tres volantes
y mi blusa desprendida,
que bien me adornan andares
y brazos del aire libre.
¡Como se ondea mi falda
desde el volante primero
perseguido en curva eléctrica
hasta la rodilla firme!
Y mi blusa desprendida
viento y calma, sol y sombra,
como juega y se persigue
desde el hombro a la cintura.
¡Ay que me gusta mirarte
espejito biselado,

50. Chapourcin, Ernestina de: «Antología...»; pp. 258-259; pertenecen al título citado a la sección *La voz transfigurada,* y se numeran como 4 y 5 de dicho apartado..

cristales de las esquinas,
gafas de los estudiantes!
¡Qué bien me veo pasar
remolino de las brisas
pequeña y grande, confusa
huella blanca en el asfalto![51]

¡Qué soplo de luz y viento! Arroja esta poesía un positivo balance veraniego y luminoso; no en vano son recuerdos de días adolescentes en su isla natal de Gran Canaria, resueltos en la alegría innata de una adolescencia convivencial mixta, sin asomo alguno de temor pecaminoso o castigos de ultratumba. La alegría juvenil sin tapujos, sorprendida en su ilusión en esa imagen reflejada -¡qué gran acierto descriptivo el de esas sucesivas visiones!- en cualquier posible cristal al alcance de la mirada. Es todo un coqueteo juvenilmente femenino, el de ese caminar playero, en ropa liviana y movediza por la brisa marina. Un rotundo acierto de erotismo sugerido y apenas perfilado, lejos del permanente agobio de esa losa del pecado gravitando sobre alguien con el constante y amenazador aplastamiento como castigo. Se trata de un cuadro de luz y vida, sin otra preocupación que la descripción de unas sensaciones y unos apetitos de vivir propios de la juventud naciente y poco inquietada; nada, desde luego, de temores a deshora, incrustados de forma permanente en el pensamiento, por la transgresión de una normativa de hierro que se ciñe en castigos con proyección de eternidad, por algo tan sencillo y limpio como las ansias de vivir.

51. TORRE, Josefina de la: «Antología...»; p. 263. de su libro: *Poemas de la isla*, de 1930.

Hay más; podrían aportarse otros ejemplos no ya solo de esa juvenil desinhibición, sino en aspectos más literarios y experimentales; pero bastan como muestras, ya que resultaría impropio, y de alguna manera imposible, el acoger todos los nombres que señalan inquietudes o marcan caminos en aquellos años, como los de Ana María Martínez Sagi[52], la españolizada Elizabeth Mülder, o la truncada, y por ello apenas recordada, Consuelo Gay. Queden ahí, como constancia de su existencia y presencia; sin más.

Volvemos a lo nuestro; tanto Manuel como Antonio Machado sienten, aún en esos años en los que los ímpetus empiezan a declinar, algo de esto; rescoldos de fuerzas juveniles, o sensaciones idealistas de un constante renacer. Baste como ejemplo –ya que sobre él hemos incidido en su momento- el soneto *Guerra de Amor*, atribuido como propio al apócrifo Abel Martín. Un contraste llamativo, como tantos ya señalados, con esa prosa pretendidamente poética de *Amor logrado*.

Puede argüirse –y no lo niego- que lo que hasta aquí expuesto peca de una cierta parcialidad; puede ser. Soy muy consciente de que podría haber espigado otros ejemplos posiblemente menos perturbadores y sombríos, rastreando en los otros libros, de Pilar de Valderrama. Dado el intento presente, queda ceñido a una sola muestra; pero –y valga como posible disculpa a esa potencial imputación- es quizá la más significativa de toda su obra y, como añadidura, la única que obró ese pequeño milagro –pues de tal puede ser calificado- en Antonio Machado, de entusiasmo tal que lo

52. Sobre la personalidad de la poeta catalana y su repercusión en la relación Antonio-Pilar, volveremos algo más adelante, al estudiar la correspondencia.

llevó a escribir, no solo a Unamuno elogiándola[53], sino en crónica al parecer única sobre *Esencias*[54], exaltado comentario sobre «más que visiones del intelecto, evidencias del corazón, esencias líricas y, por ello mismo, de un marcado acento temporal» (OC-II/1777), acogidas al libro en cuestión. Quede, naturalmente, como muestra de un enamoramiento que mereció mejores resultados de los obtenidos de esa total entrega sin correspondencia. De ahí la utilización, quizá excesiva en la presente exposición, de dicho muestrario poético. De cualquier modo, aquí no se ha pretendido hacer un estudio pormenorizado de la obra total de Pilar de Valderrama, trabajo que ciertamente no existe y sí debería, como ya se ha apuntado, llevarse a efecto. La intención de este trabajo es otra; como en más de una ocasión se ha manifestado, y para el fin propuesto al enfoque aquí planteado, se considera más que suficiente.

53. Ver carta de AM en OC-II/1760.

54. Eso parece desprenderse de lo afirmado por Juan Manuel de Prada en su novela-búsqueda *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, Planeta, Barcelona, 2000, pp. 185-189.

2.3 Acercamiento (incompleto) a su teatro

Para empezar, una aclaración al epígrafe. En su momento el adjetivo entre paréntesis –*incompleto*- respondió a dos imposibilidades difíciles de salvar: Por un lado, la de poder disponer de la totalidad –repito, *totalidad*- de la obra teatral de PV, dado que de las tres obras que escribió, solo de una es accesible, mientras las otras dos, *El sueño de las tres princesas* y *La vida que no se vive*, responden tan solo a sus títulos; la segunda, el difícil acceso a la tercera de sus obras, y única publicada, *El tercer mundo*, por lo que, en una primera redacción, hubo que efectuar el análisis correspondiente, sobre lo aportado en el libro de Pilar Nieva de la Paz, algo que se dejaba claro a lo largo de la exposición. Superado el segundo obstáculo, queda insalvable el primero, al menos por el momento, ya que el limitar el análisis a lo que pueda deducirse de esos títulos, no es procedimiento que convenza a nadie. Y aclarado el por qué de ese *incompleto*, continuo por el camino iniciado, contando ahora ya con base más segura, al haber estudiado de forma directa, y no vicaria, el texto teatral de Pilar de Valderrama[55]. Porque esta no solo cultiva la poesía; también el teatro la tentó en su momento, aunque no –hay que suponerlo a la vista de los resultados materiales- de forma preferente. Autora de tres obras –*El sueño de las tres princesas*, *Vida que no se vive*, *El tercer mundo*- no vio representada ninguna de las tres, -salvo la primera de ellas, en su teatro familiar y particular *Fantasio*, lo que fue reseñado en el diario *El Sol*

55. Debo la posibilidad de haber accedido a la obra de PV: *El tercer mundo*, a la copia facilitada por Rosa Sanmartin, de la Universidad de Valencia, gracias a lo cual pude centrar mi atención, de forma más directa en su contenido y estudiarlo como realmente se debe hacer.

con una simple mención de suelto periodístico[56]-, aunque sí está publicada la última de ellas (por lo que es la única que realmente se conoce) en libro conjunto con otras dos autoras, como ya se ha dejado dicho en capítulo anterior[57].

La titulación *El Tercer Mundo* le vale también para recrear los ensoñados encuentros con el poeta. Tanto ella «Inventé ese tercer mundo por tener la certidumbre de que todo acto que se materializa indebidamente deja un poso de culpabilidad, de tristeza, y a la larga el recuerdo afectivo se desvanece. Solo lo que radica en el espíritu, en el pensamiento limpio, permanecerá (M/89)-[58], como el propio Antonio Machado «Ahora, en el tercer mundo, estoy a tu cabecera, a tu lado, y te digo muchas cosas, diosa mía»-; en ésta, como en otra anotación que resulta muy significativa respecto a lo que para él significó la invención *–perdóname algún desmán de tercer mundo. ¡Bendita invención! ¿Qué*

56. Al menos eso se desprende de laTabla de Recepción en Prensa de las Autoras, que como Apéndice III figura en la obra de Pilar Nieva de la Paz: *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936,* CSIC, Instituto de Filología, Madrid, 1993, p. 372.

57. *Teatro de mujeres: Tres autoras españolas*. Halma Angélico: *Al margen de la ciudad*; Pilar de Valderrama: *El Tercer Mundo;* Matilde Ras: *El amo y El taller de Pierrot*, Aguilar, Madrid, 1934.

58. Lo que se contradice abiertamente con frase que indica, muy a las claras, la posible actuación de la protagonista, cuando finalizando el Cuadro II del Acto II, manifiesta a su enamorado la intención de ambos pospuesta por el accidente. La frase de Marta es la siguiente:«"Él" me tenía completamente olvidada, entregado por entero a sus obras, a sus éxitos, a sus amigos, y también a otros amores de momento, no tenía un lugar para mí; yo no suponía nada en su vida... Pero yo, no queriendo engañarle, tomé la determinación de huir, como tú me ofrecías, lejos..., lejos...» (p. 120).
Lo transcrito nos deja un poco perplejos frente a esa otra posición, más conservadora de PV. Resalta el fragmento en cuestión al compararlo con otras muchas opiniones, respecto al punto concreto que se menciona, de la propia PV.

sería de nosotros sin él[59]*?*- se refieren a dicho tercer mundo como lugar común a ambos.

No deja de ser poética la invención de un lugar de encuentro feérico para los dos enamorados; sabemos, por confesión propia de Pilar, que la hora señalada eran las 11 de la noche, momento en el que ambos fijaban ilusionadamente la vista en un punto –una estrella, posiblemente la más brillante- del cielo nocturno.

Pero si ponemos mayor atención en el hecho, ese halo poético se desvanece. Atendiendo a sus propias palabras, Pilar de Valderrama inventa –o crea- algo que apenas tiene asidero propio, pues no queda claro lo que pretende con esa unión de ambos espíritus y lo que aspira a eludir aludiendo a la materialización de un acto que no nombra en ningún momento. ¿Esquivar el encuentro físico? ¿Huir decididamente de cualquier posible tentación a la que, de acuerdo con sus principios, había que dominar? Es posible que fuese así, pero si para ella su particular *tercer mundo* se limitaba a una expansión del espíritu, no así para Antonio Machado, que cae en más de una ocasión en *desmanes* que se traducen –no existe otra forma de hacerlo o interpretarlo- en actos más físicos que del espíritu. Por otra parte, esa huida de lo material resulta una desvaída copia de lo que cualquiera de los dos hermanos escribe en la escena final de *La Lola*, esa pieza en la que ella intervino, no sabemos bien si por insistencia propia o voluntad del enamorado poeta.

59. Depretis, Giancarlo: Ob. cit., pp. 74 y 83; correspondientes a las cartas 2 y 4 respectivamente.

Contrapongamos los versos que en su única obra conocida se ponen en boca del personaje llamado Marta, con los que Lola dice a Heredia en los momentos finales de la obra teatral de los dos hermanos.

Empiezo por la transcripción de *El Tercer Mundo*:

Para que el beso perdure
en el Espacio, en el Tiempo,
no me beses en los labios;
¡bésame con el pensamiento![60]

Por su parte, los Machado escriben, también en el último acto de la obra –el III- lo que sigue:

Lola: Pero, ¿dónde está la fuente,
Rafael?
Heredia: ¿Dónde? Muy cerca;
En tus labios.
Lola: No. Mis labios
cantan, pero no se besan.
Heredia: Pero si tú has elegido
con el corazón...
Lola: Heredia,
El corazón de la Lola
Solo en la copla se entrega.
Si era de verdad cadena

60. VALDERRAMA, Pilar: *El Tercer Mundo*; Acto III (en verso; los dos primeros son en prosa), p. 136. Ver nota 57.

nuestra unión, no hay que llevarla
más tiempo, sino romperla.
Heredia: ¿Tú has elegido?
Lola: Entre dos
amores, el de más fuerza
y el mejor.
Heredia: Donde vayas
contigo iré; no te dejo;
por la tierra y por el mar
la sombra soy de tu cuerpo;
yo me arrancaré la lengua
para guardarte el silencio,
y me saltaré los ojos
si quieres, ¡seré tu ciego!
Pero, donde Lola cante,
Toca Heredia.
Lola: Así te quiero,
Rafael

Actitudes muy semejantes, aunque puestas en boca de personajes muy distintos; por un lado la protagonista femenina en ambas obras –Marta y Lola-, por otro, la renuncia a cualquier asomo de amor terreno por parte del enamorado –Héctor- consiguiendo de esta forma la plenitud espiritual, que es la que anhela la poetisa, limitada como está por sus convencionalismos morales, sociales y religiosos. Pero tal similitud da que pensar; no es solo que ella haya intercalado los versos que se subrayan, sino que los mismos están en función de su personal actitud y que, de forma un tanto superficial-

mente, encuentra encarnada en el personaje protagonista de la obra de los Machado. Porque lo que ellos dicen –ya sea Manuel o el propio Antonio- es bastante más hondo de lo que ella interpreta. Resulta, pues, que la pretendida originalidad del mensaje no lo es tanto, puesto que se trata de una copia desvaída de lo que los autores de *La Lola* manifiestan y que, de alguna forma, y a través del tamiz de Pilar, se ha vuelto contra ellos. Conviene, en esto, no olvidar la cronología, ya que *La Lola* es bastante anterior a la pieza de Pilar de Valderrama. De ahí que el tal *Tercer Mundo* cuente con asideros que no son los propios de la autora; y no solo por lo que respecta a la obra teatral machadiana, ya que existe también otro antecedente, este por el camino de la novela, proveniente de autor muy admirado por ella –al menos así parece desprenderse de la única alusión al mismo que hace en sus *memorias* (M/41)- por lo que es fácilmente deducible que esa misma *invención* –como ella la llama- no lo es tanto –*Hallar o descubrir una cosa nueva o no conocida; hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista*, define el DRAE dicho verbo[61]-, y sí, por el contrario, un allegar a su propia cosecha lo creado por otros. Es en la obra de Gabriel Miró: *Las cerezas del cementerio*, en donde encontramos la alusión previa a esos encuentros de *tercer mundo;* la novela se publica en Barcelona en 1910, por el editorial E. Doménech, y en ella, por boca de uno de los personajes, se dice en determinado momento:

> ¡Cómo ese barco se verá el de usted, porque habrá una luna grande!/ Y Beatriz dijo. / ¡Tú estarás entonces en tus tierras! Si quieres, nos

61. Vigésima primera edición, 1992, p. 837.

> saludaremos mirando a la misma hora esa estrellita que tiembla junto a la luna. ¡Acuérdate![62]

Todo esto deja gravitando sobre su creación teatral una sombra de duda más que razonable, ya que como se ve el juego es idéntico al desarrollado por ella. Todo muy en consonancia con sus principios, aunque quepa albergar matices morales respecto a esa creación. La autora estudiosa de este tipo de teatro femenino, Pilar Nieva de la Paz, no respalda totalmente la labor de Pilar de Valderrama al escribir:

> Por su parte, Pilar de Valderrama [...] fue en su vida privada una mujer con similares problemas matrimoniales (a los de la protagonista) que no supo librarse de sus fuertes condicionamientos ideológicos y religiosos y aceptó con resignada paciencia una larga crisis matrimonial mientras se consolaba con la platónica amistad amorosa de Antonio Machado[63].

Lo anterior puede ser aceptable dentro de unos contextos determinados, pero cuando esos contextos empiezan a agrietarse a causa de la equívoca actuación de una de las partes, su aceptación empieza a ser elemento cuestionable. Y si Pilar de Valderrama defendió la integridad matrimonial, quizá en pro de sus hijos, algo que resulta perfectamente válido e incluso ejemplarizante, su actitud comienza a cuartearse al menos en lo que a aspectos mo-

62. Miró, Gabriel (ed. Miguel Ángel Lozano): *Las cerezas del cementerio*, Clásicos Taurus, Madrid, 1991, p. 140. También en *El Quijote* se encuentra una anotación muy similar en el *soliloquio del protagonista* del capítulo XLIII, p. 506 de la edición de F. Rico ya citada.

63. Nieva de la Paz, Pilar: Ob. cit., pp. 144-145.

rales y éticos concierne, al establecer esos coqueteos con el poeta, por muy espirituales que intenten presentarse. No es válida esa actitud, aún a pesar de que ella misma la defienda por boca de uno de los protagonistas de su pieza: *El tercero* (de los mundos sobre los que teoriza Héctor, el enamorado y no esposo de la protagonista)

> ... es ya totalmente nuestro, por eso es el mejor y –en cierto sentido- el más real de los tres (mundos). Lo vivido y soñado son allí materia blanca, dócil a nuestra voluntad creadora. En ese tercer mundo no somos ya ni espectadores ni farsantes, sino plenamente autores. En ese tercer mundo somos, sencillamente, lo que queremos ser...[64]

Añadiendo por su cuenta la autora del trabajo:

> La interesante teoría de Héctor sobre «el tercer mundo» es algo más que una hipótesis sobre los mecanismos que rigen la ensoñación creadora, la capacidad artística del ser humano. Es también un refugio en el que el hombre y la mujer, libres de la sociedad y de sus leyes.

Pero no de sus condicionamientos, sean estos los que sean; y aquí radica el fallo de creación de la autora, que juega un tanto infantilmente, más con las palabras que con las razones.

> ... pueden vivir en inmundo ideal construido por ellos mismos. La unión de Marta y Héctor en ese tercer mundo, plasmado en

64. VALDERRAMA, Pilar (1934): p. 109.

> el último acto (en verso) del poema dramático, es una unión platónica, ideal, donde el amor no puede ser denominado adulterio, ni nadie puede oponerse ni criticar a los amantes[65].

Una fácil escapatoria sin el más mínimo compromiso, distanciándose así de la realidad de *La Lola*, que es mucho más de lo que aparenta.

Pero hay más. La obra, como totalidad, no pasa de ser una pieza más de las muchas que en aquellos años se escribieron y que pasaron sin pena ni gloria por el mundillo del teatro. Pilar Nieva da un muestrario abundante en el trabajo citado, aportando nombres sobradamente conocidos al lado de otros que han gozado de menor fortuna. Y yo creo, pienso, que Pilar de Valderrama debe estar incluida entre los segundos, y no solo por el escaso valor de la obra como tal –es discursiva, apenas sin acción teatral (a menos que se tenga por tal la ensoñación en que caen todos los personajes principales) y lastrada de un acarreo de influencias (cercanas y lejanas) que la hacen poco original-, también por lo que acerca su biografía al personaje central femenino, apenas sin disimulo o envoltura que la encubra, al igual que deja meridianamente claras las fuentes en las que bebe, algo que obliga a preguntarse si no habrán sido otras manos las inspiradoras y conductoras de la obra en sí.

Está presente Pirandello y detrás de él, su *Seis personajes en busca de autor*, amén de algún otro rastreo por su mundo teatral; también lo están los Machado con *Las Adelfas*, no solo en el texto sino en las acotaciones ambientales, muy en especial en el decorado correspondiente al cuadro

65. Nieva de la Paz, Pilar: Ob. cit., pp. 105-106

cuarto del Segundo Acto[66], así como las alusiones al mundo de los sueños, tan explícitas en *Las Adelfas* y bastante menos desarrolladas en Pilar de Valderrama, al igual que las referencias al origen de estas novedosas, para la época, investigaciones, pues mientras los Machado señalan claramente a Freud como punto de partida de las nuevas corrientes oníricas, Pilar de Valderrama alude a un vago e indeterminado profesor -¿o doctor?- Kuernberger; y, finalmente, está presente de una forma absoluta el propio Antonio Machado, con transcripciones *casi* al pie de la letra. Ejemplos, varios, pero baste uno solo, posiblemente el más flagrante de todo; dice Héctor, tras la exposición teórica respecto a ese *tercer mundo*, tras la pregunta curiosa, o ávida, de José Miguel, personaje que encarna al marido de la protagonista:

> J. Miguel.- Pero ese tercer mundo implica los otros dos.
>
> Héctor.- Cierto. Primero se vive; después se sueña.
>
> J. Miguel.- ¿Después...?
>
> Héctor.- Después ¡se despierta![67],

66. Es Pilar Nieva de la Paz quien rastrea estas similitudes entre la obra de PV y la de los Machado, sin llegar, a mi modo de ver, a ahondar demasiado en tales *intertextualidades,* si es que realmente lo son, y no simple y pura inercia repetitiva; por otra parte, el título del trabajo promete más de lo que realmente contiene: «*El Tercer Mundo* (1934) y *Las Adelfas* (1928): Un diálogo teatral entre Pilar de Valderrama y los Machado», *Revista de Estudios teatrales,* nº 11, Alcalá de Henares, 1997; pp. 155-169; ya que de su total, solo dedica dos al estudio comparativo, dedicando el resto a la obra propia de PV, algo que siendo tremendamente necesario, dada la escasez de posibilidades de acercamiento a la misma, podía haber sido reajustado dentro de una menor extensión, ya que tanto la obra como la autora ya habían sido estudiadas en su ya citado *Autoras dramáticas...*

67. VALDERRAMA, Pilar (1934): p. 109

Lo que nos lleva de inmediato a una gavilla de poemas, o proverbios, que sin continuidad en su numeración, ofrecen un conjunto uniforme de idea y exposición.

El primero de ellos, numerado como V en el conjunto de *Proverbios y Cantares* (CLXI) de *Nuevas Canciones*, expone lo que puede considerarse como planteamiento:

Entre el vivir y el soñar
hay un a tercera cosa.
Adivínala.

Aportando la solución en el numerado como LIII:

Tras el vivir y el soñar,
está lo que más importa:
despertar.

Aclarando en el LXXXI, lo que en realidad es mejor para él:

Si vivir es bueno
es mejor soñar,
y mejor que todo,
madre, despertar.

Todo lo anterior dice muy poco respecto a la autoría de Pilar de Valderrama y, más especialmente, por lo que a originalidad y aportación novedosa, tanto en el campo poético como en el teatral, se refiere.

Hasta aquí el análisis –que creo es más que suficiente para el propósito de esta investigación- que, insisto y repito, por fuerza tiene que quedar

incompleto por la falta de esos otros textos que totalizan su labor teatral -ya que en los otros dos títulos cabe la posibilidad de que se encuentren claves que por el momento desconocemos-, esperando que quien afronte, en su momento, el estudio total del personaje, pueda disponer de los mismos, así como del conjunto de la obra poética. Por el momento no parece viable una aportación más profunda e intensa sobre la incursión teatral de Pilar de Valderrama y sus *aparentes* coincidencias con la obra de los Machado[68].

68. No quiere este apunte señalar nada respecto a esa carencia. Es labor que tenía que haberse realizado y que, por lo mismo, se echa en falta en el conjunto bibliográfico, no de la propia autora, que también, sino por lo que respecta a lo propiamente machadiano, pues un estudio en profundidad de persona y obra aclararía, sin duda, muchas de las oscuridades que todavía persisten en esta relación...

3. Análisis de tres libros clave

¿Dijiste media verdad?
Dirán que mientes dos veces
si dices la otra mitad.
CLXI-xlix

Entramos ahora de lleno en los aspectos más conflictivos del problema motivo de esta Parte. Pero vayan por delante dos cosas; primera: la superchería, que nunca llegó a presentarse como tal, adquiere en el momento presente tales visos que a desbaratarla conduce el conjunto de lo aquí expuesto; y segunda: por lo que respecta a Pilar de Valderrama, la bibliografía de que se puede disponer es sumamente escasa; tres monografías, que se desglosan en este apartado, y algunos trabajos más o menos ocasionales constituyen todo el conjunto, pues hay que desechar, por inútil, esa balumba de comentarios periodísticos motivados por hechos muy puntuales ya señalados.

Y sin embargo, no fue escasa la aportación escrita, al menos en aquellos ya lejanos primeros años, y firmada por críticos de renombre, tanto en apoyo como en oposición a lo afirmado por... ¿Concha Espina? ¿Pilar de Valderrama?

Imposibles de clarificar en sus certezas últimas, quedan ahí, no obstante, estos interrogantes como permanentes llamadas de atención a la espera de posibilidades hoy por hoy inalcanzables, aunque se trate de añadir presunciones, siempre precarias a la hora de precisarlas, pero evaluables en el momento del posible balance.

Nombres hay, naturalmente, de peso en una y otra orientación. Baste mencionarlos sin más, ya que resultaría arduo el estudiarlos en su totalidad. Pocos tan entusiastas de que Pilar de Valderrama y Guiomar confluyan en

una identidad común, como José Luis Cano que, lamentablemente, dispersó sus trabajos publicados aquí y allá y nunca reunidos en monográfico recopilatorio; como él otros investigadores, como Justina Ruiz de Conde –que sí lo hizo, reuniendo todos sus ensayos en libro común- o José María Moreiro –ambos examinados aquí con una cierta detención-, con otros más volanderos, como Gerardo Diego, que aparte uno o dos artículos de circunstancias rehuyó el tema, Leopoldo de Luis, José María Valverde, Bernard Sessé o Vicente Aleixandre, que repiten por inercia o desinterés en el tema, lo ya afirmado con anterioridad; todos estos, y alguno más posiblemente, forman la nómina de defensores de la afirmación tajante de Concha Espina[69]. La otra cara de la cuestión, esto es, de los detractores, que mantienen su postura contra todo y contra todos, faltos de apoyos firmes y documentación en la que apoyarse, tampoco se quedan atrás; son nombres de tanta calidad como Ricardo Gullón, Pablo de A. Cobos. Ramón de Zubiría, Jerónimo Mallo, Andrés Sorel, o los dos hermanos del exilio, José y Joaquín Machado, y a cuya cabeza podríamos citar a Miguel Pérez Ferrero, situando a G. Depretis como el último de ellos, al menos cronológicamente. No es corta la nómina aunque lamentablemente un tanto tasada por falta de esas bases documentales sobre las que puedan sustentar sus posiciones, tanto favorables como contrarias; y en esto hay que cargar la culpa, aunque no en su totalidad, sobre la figura central de Pilar de Valderrama que, como ya se ha dicho y repetido, estuvo jugando al misterio a lo largo de todos estos años –medio siglo largo, para apuntarnos a la exactitud-, pues incluso esas publicaciones póstumas que se esperaba

69. Esta se encuentra en CE/13, y de inmediato se volverá sobre ella.

fuesen definitivas y clarificatorias, continuaron manteniendo el juego de las veladuras; pero también la inercia y la pereza, por parte de esos mismos comentaristas que en ningún momento se plantearon la posibilidad dubitativa en la atrevida información del libro que señala el comienzo de la impostura. Naturalmente, me estoy refiriendo al titulado *De Antonio Machado a su grande y secreto amor,* del que es autora la novelista Concha Espina y que es por donde hay que comenzar la tarea.

3.1 *De Antonio Machado a su grande y secreto amor,* de Concha Espina

Se publica en 1950 y a partir de ese momento un fragmento de la biografía de Antonio Machado sufre un distorsionamiento que no solo afecta a su andadura vital sino también a la interpretación de parte de su obra. Y aunque esto concierne tan solo al último tramo –tanto en vida como en obra- no por ello resulta menos lamentable. Pero el libro en cuestión no es solo, o representa, el punto de partida de esa impostura mantenida a lo largo de medio siglo; como tal libro es analizable (aunque nunca se ha llevado a efecto tal análisis) y enjuiciable, pues en él se encuentran gran parte de las claves que, de haber sido tomadas en cuenta en su momento, probablemente hubieran servido de freno al asentamiento casi definitivo de esa falsa verdad; y este hecho, acompañado por el de que el mismo libro nos proporcione las claves para contrarrestar lo que en él se afirma, es importante, ya que replantea –en una difícil vuelta de tuerca analítica- la posibilidad de contradicción en si mismo.

Pero es conveniente caminar despacio y desenmarañar, de una vez por todas, lo que en el mismo se da por afirmado, tornándolo claro y, por ello, definitivo. Porque son varias las cuestiones a tener en cuenta: *a*) la afirmación, que vamos a ver de inmediato, ¿qué aduce, o en qué se basa para sostenerse?; *b*) ¿Por qué la novelista Concha Espina se adentra en terrenos que no le son propios, provocando de esta manera la posibilidad de que todo puedan ponerse en tela de juicio?; *c*) si esto no fue realmente así, ¿qué otra mano intervino, movida por intereses más o menos aceptables, en la confección de la obra?; *d*) ¿Cuáles son esas claves y por qué existen?; y, por

supuesto, aceptada la anterior premisa, *e)* ¿Qué llevó a la autora a defenderse de tal forma contra algo que quizá le fue impuesto? Son interrogantes que exigen respuesta; y lo más llamativo es que nadie, al parecer, se ha percatado de las mismas ni ha considerado importante detenerse en el libro, estableciendo un juicio sobre él. ¿Por qué? Posiblemente el único que hasta el momento se ha detenido algo más en él, como tal libro, haya sido Pablo de A. Cobos, uno de los más insistentes detractores de la afirmación que nos preocupa, pero que no pasó de una atención externa limitada al continente y no al contenido o, al menos, sin la hondura deseable. Se limita a criticar su apariencia, por lo que cae en parcialidad al no tener en cuenta los condicionantes del momento. Dice Cobos que «en él todo es feo, desde la intención con que nace, hasta la confusión que crea, pasando por la impresión, el formato y la cubierta[70]». En efecto, el libro no es ninguna maravilla, pero conviene no olvidar que en los años de su publicación las condiciones en las que se movía el mundo editorial español no eran las más propicias, salvo excepciones de lujosa presentación como las realizadas por Aguilar, para llevar a cabo cuidadas ediciones. No es pues tanta la culpa editorial como la que corresponde al contenido del libro, al que sí achaca no muy rectas intenciones sin entrar en más. Y aquí sí atina, aunque caiga en el error de todos; unificar, con matices, las figuras de la poetisa y Guiomar; y no solo en este libro, al igual que otros como Gullón que llega a afirmar que las *Canciones a Guiomar* no tienen nada que ver con las *Cartas a Guiomar*[71];

70. Cobos, Pablo A.: *Humor y pensamiento de AM en sus apócrifos*, Ediciones Ínsula, Madrid, 1972, p.105.

71. Cobos, Pablo A.: *Humorismo de AM en sus apócrifos*,Ancos editor, Madrid, 1970, p.105.

Cobos, que lo transcribe, no es tan rotundo, aunque persista en esta afirmación un equívoco en el que nadie parece haber reparado; la utilización del nombre de Guiomar como común a ambas partes: poetisa y personaje apócrifo; lo que inevitablemente crea confusionismo; y este es error en el que todos han caído, tanto los más atrevidos como los más cautos, ya sean favorables o no. Y es, por fuerza, el error mayor que hay que deslindar de una vez por todas. Guiomar *no es* Pilar de Valderrama; así, sin matices, como quería o pretendía Gullón, y no como prefiere el mismo Cobos, quizá por esa inseguridad aludida antes que proporciona la carencia de apoyo documental.

Pero hay que reintegrarse al libro de Concha Espina. Este es malo, impropio de quien lo firma, pues está mal escrito y como con premura, aparte los errores que se acumulan en él, más atendibles a un interés de ocultación de determinadas referencias que podrían dar pistas, que a lapsus de la autora, bastante impropios, por otra parte. Y es libro que parte de un error intencionado, de una información no veraz a la que se le quieren dar visos de verdad irrebatible; pero curiosamente nadie se ha percatado de ello a lo largo de todos estos años. En su página 13, la autora afirma tajantemente:

> Y le puse nombre a la enamorada; la llamé Guiomar, puesto que Machado la llama así en vehementes y numerosos poemas:
>
> [...] siempre tú!
> Guiomar, Guiomar,
> mírame en tí, castigado;
> reo de haberte creado
> ya no te puedo olvidar...

> Así tuvo ella alma y cuerpo en mí fantasía. Era, es y será como la describe su flamante rimador; alta, esbelta, de arrogante apostura. morena clara, de cabello negrísimo, grandes y bellos ojos, labios de encendido color, fina mano señoril (CE/13-14).

Caminemos despacio, pues si se examina atentamente el párrafo uno no hace más que tropezarse con preguntas que parecen acumularse sobre las ya anteriormente planteados. En primer lugar, la llama como el poeta denomina a Guiomar, su único apócrifo femenino. ¿Por qué? La respuesta, o la conclusión por parte de Concha Espina es contundente. Porque él, el poeta, la llama así en sus poemas. Pero, ¿es que las cartas y los poemas son lo mismo; responden ambos a una identificación común?; y de ser así, ¿dónde se produce, se refleja, está esa identificación?, pues a la vista de los fragmentos epistolares –y estoy ateniéndome exclusivamente a la obra que nos ocupa- esa identificación no se plantea en ningún momento, salvo en la torpe manipulación de aplicar el nombre de Guiomar en las transcripciones y hacer desaparecer el de Pilar en las reproducciones facsimilares que corresponden. En ningún otro lugar es aplicable esa identificación que, como puede observarse, es absolutamente forzada. A esto conviene añadir que la descripción de esa amada incógnita resulta demasiado detallista para ser producto de la fantasía, ya que más responde al retrato de Pilar de Valderrama; y a un retrato no actualizado –conviene tener en cuenta que Concha Espina lleva varios años ciega, por lo que las imágenes a las que se remite han de situarse con una anterioridad cronológica que no se corresponde a la imagen del momento de la escritura-. Es más, en esa descripción está representándose la figura que Cansinos Assens recuerda de la poetisa, sino en todos sus detalles, sí en algunos de los más significativos, morena, esbelta,

ojos pasionales, ardor que desfoga en el arte... y que esa misma imagen es la que conserva, dentro de su ceguera, Concha Espina.

Los errores se acumulan, resultado lógico del pie forzado en el que está escrito el libro. Por ejemplo, en la página 62 se escribe: «... con elogios para algunos escritores actuales (no olvidemos que esto se redacta un poco antes y se publica en 1950), singularmente a la poesía de Leopoldo Panero y Luis Rosales, muy destacados en la estimación de Machado»; no se duda, en tiempo presente, de esa posible estimación hacia esos dos nombres que devinieron en poetas importantes; solo que... es imposible que Machado los tuviera en cuenta puesto que murió en 1939 y los alevines de poeta que eran entonces apenas iniciaban su ascenso, por lo que eran perfectamente desconocidos, o al menos no tenidos en cuenta por el poeta; ninguna otra razón para esa cita salvo ese intento de torcer todo para alcanzar fines propios (no creo necesario insistir en la manipulación del párrafo, sobradamente conocidos ahora los nombres a quienes realmente se refiere); en otras páginas –y están todas tomadas un tanto al azar, pues si se tratase de mantener un orden preferencial, tendría que acabar glosando todo el libro, tal y como lo tengo efectuado en mi archivo- comenta frase elogiosa de Gerardo Diego respecto a la poesía de Antonio Machado: «Otro gran escritor, Gerardo Diego, habilísimo en definir y enjuiciar la buena literatura, refiriéndose a la que se ventila en este libro, concluye con una sintética opinión: la poesía de Antonio Machado es casta, densa y simbólica.» (CE/43); lo que sí resulta totalmente acertado, salvo en que no es Gerardo Diego el autor de la frase, sino Ortega y Gasset en artículo escrito con motivo de la publicación de *Campos de*

Castilla[72], al tiempo que se transcribe erróneamente la frase, ya que donde Ortega dice: *me parece más casta...*, la transcriptora se limita a decir: *es casta*. Todos estos arreglos, y otros que nos asaltan de continuo, parecen proceder de adecuaciones intencionadas, aunque caben serias dudas respecto a otros errores más de bulto e importancia que los reseñados, totalmente externos; lo es, por ejemplo, la transcripción que se hace de unos versos machadianos que forman parte del poema XXVIII; la autora escribe: *Porque él* –Antonio Machado- *ha dicho: Hay algo de tierra en nuestra carne* (CE/28), lo que no es más que una mala, por llamarla de alguna forma, transcripción de los versos finales del mencionado poema:

> Y algo que es tierra en nuestra carne, siente
> la humedad del jardín como un halago.

No es, desde luego, lo que Antonio Machado quiere decir, aunque pueda parecer lo mismo a determinadas personas. (Y aquí creo que un paréntesis no viene mal; Machado siente en sus versos la fuerza telúrica del planeta, como una atracción fatal del hombre hacia la tierra de la que procede; una visión panenteista que más tarde, con Abel Martín, encontrará su más cabal interpretación; por su parte, la versión que nos da el libro es, tal y como se lee, algo muy similar a la definición cristiana, bajo el prisma católico, de que todo es tierra y a la tierra volvemos; el clásico latín del catecismo: *Polvos eris et in polvos te reverteris*; como puede observarse, dos puntos de vista muy

72. Ortega y Gasset, José: «Los versos de Antonio Machado», *Caracteres y circunstancias*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1957, pp. 48-54. También en OC-I, pp. 570-574; originalmente, en *Los Lunes del Imparcial*, 22 julio 1912.

distintos, según se lea una u otra versión). Podrían seguirse expurgando errores que, repito, hay en todas y cada una de las páginas del libro, pero no es –creo- necesario insistir, ya que de alguna manera estas puntualizaciones nos alejan de la intención principal.

El libro, en su conjunto, está concebido como una novela rosa, con muerte de la protagonista incluida; muerte de amor o por amor, naturalmente. Y aquí, en esta muerte un tanto romántica y muy acorde con la principal característica de este tipo de novelas, sí encontramos uno de los fallos más grandes del libro, al hacer que esa innominada protagonista desaparezca en plena juventud, tras sufrir los avatares de la guerra civil y el abandono por parte del poeta, quizá arrepentido de ese amor tan *elevado y sublime*. Porque la cronología no perdona y retrocediendo hasta los orígenes de ese amor no es difícil encontrarse con más de una sorpresa. Si, como dice la autora, o escribe Concha Espina, como respuesta al misterioso personaje de Don César –figura sobre la que habrá que volver muy pronto- al preguntarle si vive todavía la enamorada –*Ha muerto, hace siete años, en la primavera del cuarenta y tres, en plena juventud, bellísima y desolada* (CE/126), nos encontramos con que esa Guiomar de la novelita es más joven de lo que en un principio se pensaba. ¿A qué edad puede encontrarse una mujer en esa *plena juventud*? De acuerdo con unos cálculos sencillos, remitidos a la época en la que la historia se sitúa, esta etapa comprendía, para la mujer, la edad de 18 años como inicio y la de veinticinco para su finalización; tratemos de ser más amplios y alarguemos en dos años el final de esa etapa, que para los hombres resultaba de una mayor amplitud –unos diez años, entre los veinte y los treinta, mientas que en la mujer se reducía siete- situándola en los

veintisiete (y no se olvide en ningún momento que estamos hablando de una época pasada, que es en la que se desarrolla la historia tanto real como ficticia; ahora estas etapas quedan bastante más difuminadas y alargadas en el tiempo), con lo anterior llegamos a una Guiomar aparentemente joven –*en plena*, no lo olvidemos- y no entrando ya en la madurez, que empezaría alrededor de la treintena; démosle, de todos modos, margen y admitamos que muere a esos veintisiete años que señalan el final del período juvenil, dejando a un lado esa *plenitud* en la que según el testigo muere, y que nos conduciría a una edad entre los veintidós y veinticinco. Si, como indica la autora, ambos se conocieron en Segovia, lo que no es faltar a la realidad, tuvieron que hacerlo, ateniéndose a esa misma realidad, en el año 1928, lo que supone que la enamorada contaba entonces con ¡quince años!; la edad de Leonor; y Machado era ya un señor mayor, más envejecido de lo que en realidad era, pues sumaba cincuenta y tres[73]. Claro que en las novelitas rosas todo es posible, y más si el enamorado es poeta, pues...[74]

Todo esto da mucho en que pensar y más si atendemos a los tópicos que el párrafo prodiga sin empacho alguno; la enamorada muere en primavera, la estación más adecuada, con el otoño, para hacerlo; está en *plena juventud*

73. Y si nos inclinamos por esa *plena juventud*, la tal plenitud –esto es, antes de iniciarse la decadencia- sería alrededor de los veinticinco años, lo que reduciría en dos menos, la edad del enamoramiento. Todo es, o fue, un dejarse arrastrar por la idea o premura que transmite el misterioso Don César, y no por la lógica a la que se deberían haber atenido tanto la novelista como la incitadora de la historia.

74. Resulta complejo esto de las etapas de la vida, y drástica en exceso. He tomado los límites cronológicos, del cuadro que acompaña la voz: *Edad*, en la p. 27 del tomo 19 de la Enciclopedia *Espasa*, edición de 1991.

y es, –¿cómo no?-, bellísima. ¿Qué más puede pedir un poeta, aunque ya esté muerto y lo haya hecho en unas circunstancias deplorables? Pero la autora no se para en barras y todo se da por bueno mientras se consiga el objetivo propuesto. Y aunque apunte algunos datos que resultan exactos, como el señalar 1935 como final de esas relaciones, a causa de unos versos que la enamorada leyó –imprudencia- y que interpretó como un rechazo por parte de él a ese amor puro y desinteresado, tropieza de nuevo al referirse a dichos poemas, calificándolos como

> ... ese ácido poema y otros semejantes en las postrimerías de sus versos, fruto [...] de un supuesto desengaño, de un imaginario olvido que tuvo desgraciadamente apariencias verosímiles mientras que la realidad era otra (CE/70).

Los tales versos, que se corresponden con *Otras Canciones a Guiomar*, son la continuación lógica a la primera entrega, esa en la que el enamorado escribe *vehementes y numerosos* –solamente tres- *poemas* (CE/13), y que Machado glosa, efectivamente, en uno de los capítulos de su *Juan de Mairena* el día 3 de Enero de 1935 en el *Diario de Madrid*. ¿Supusieron realmente esos poemillas y su correspondiente glosa la ruptura con la enamorada? No; rotundamente no; diga lo que diga la autora que nos ocupa; y por una razón sencilla, que no tiene vuelta de hoja, anticipada ya en líneas anteriores; Guiomar *no es* Pilar de Valderrama, por lo que los poemas y sus interpretaciones nada tienen que ver con ella.

Pero sigamos. El libro no tiene desperdicio y el desliz más sabroso de todos figura en su página 20, al incluir un fragmento de carta en la que figura

un pequeño poemilla que posteriormente ha venido incluyéndose en todas las ediciones de las poesías de Antonio Machado. Y advirtamos que dicha inclusión era totalmente natural hasta hace muy poco tiempo, dado que salvo por este libro se desconocían totalmente las cartas en su totalidad; y así, aunque este fragmento no se corresponda con ninguno de los facsímiles, lo que se repite en más de una ocasión, estableciendo diferencias entre los tipos de letra entre unos y otros (aquellos que se avalan con la reproducción facsimilar y los que no cuentan con dicho aval), era imposible el plantearse cualquier tipo de duda sobre su autenticidad. Pero ahora (y lamentablemente, hace ya algunos años anteriores a la publicación de las OC a cargo de Oreste Macrí, que no lo tuvo en cuenta), con las cartas a la vista se hace difícil el continuar manteniendo esa paternidad machadiana.

Me estoy refiriendo a una coplilla de tres versos que figura en uno de los fragmentos más desordenados del libro, pues se compone de tres párrafos pertenecientes a la carta número 3 (en la ordenación de PV), en donde el primero de los transcritos es el último de la carta, y el segundo debería haber sido el primero (uno, por más vueltas que le da, no consigue explicarse ciertas cosas). Pues bien, en medio de esa especie de puzzle incomprensible, figuran estos tres versos:

Hora del último sol.
La damita de mis sueños
se asoma a mi corazón.

Este verso no se encuentra en ninguna de las cartas ya totalizadas. ¿Qué quiere decir esto? Ni más ni menos que han sido compuestos por otra mano y que no se corresponden con ninguno del poeta[75].

Pero va siendo hora de abandonar este repaso del libro y sus múltiples errores y equívocos, para enfrentarse con el contenido, no externo, del mismo; hora es ya de tratar de encontrar respuesta a las preguntas planteadas inicialmente; para ello era necesario establecer una valoración que ayudase a situar la intención en su debido contexto; conseguido esto, a través del rápido examen de errores y manipulaciones demostrables, pasemos a esos otros aspectos más importantes y, por ello, también más necesitados de respuesta y aclaración.

El libro de Concha Espina se abre con una frase lapidaria, tajante, que sacada de su contexto supone, o pretende aparentarlo, toda una declaración de principios; la que de alguna manera se quiere presentar como base justificadora de todo lo posterior; quiere esto decir que la afirmación –ya vista- de su página 13, que siempre se ha considerado como la clave del proceso de absorción del personaje Guiomar por Pilar de Valderrama, se apoya, como base de su contenido, en la frase en cuestión que, al ser aislada del conjunto del que forma parte –una de las cartas que el poeta escribe a Pilar[76]- adquiere un vigor que en su contexto real no tiene: *¿No soy tu poeta? Con este título quisiera*

75. Remito a mi trabajo «Un poemilla atribuido a AM», en la web www.abelmartin.com, sobre el terceto en cuestión, al que se le añade un «addenda» del editor Jordi Doménech. La carta a la que pertenecen los fragmentos mencionados es la numerada como 3ª en PV, pp. 125-127, y número 6 en G. Depretis, pp. 99-106 de su edición.

76. La frase corresponde a la carta numerada como 2ª en la ordenación de PV; p. 118; y 4ª en G. Depretis, p. 83.

yo pasar a la Historia (CE/página sin numerar y 37).La pretensión es, digámoslo sin ambages, excesiva, aunque quede claro lo que con ella se propone, pues ateniéndonos a la intención que mueve todo el libro, con ella se consigue tergiversar, o dar un vuelco total, a esa parte de la biografía de Antonio Machado. Pero, ¿por qué ese vanidoso afán de apuntarse a la inmortalidad, aunque esta sea vicaria, sacando de quicio una frase que, propia de enamorado, no dice más que lo que quiere decir, dentro de una correspondencia toda ella exaltada y, por lo mismo, con un valor relativo como documento personal?

Conviene tener en cuenta que cuando Machado escribe esa frase es ya todo un autor consagrado y respetado; que no necesita en absoluto escribir, y dedicar, versitos de enamorado para conseguir alcanzar lo que ya tiene y –muy importante- sabe que ya tiene. Por mucho que quiera a Pilar de Valderrama y por mucho que ansíe hacer algo por ella, en su fuero interno está totalmente convencido de que *su obra*, al menos como poeta, está finalizada; que ya no puede ser superada, y que sus nuevos quehaceres van por otros caminos muy distintos a los del vate enamoradizo y suspirante. Antonio Machado no pierde la cabeza, aunque la lectura de esta correspondencia haga pensar, en algunos momentos, lo contrario. Y para no dejarse arrastrar por el entusiasmo, conviene tener en cuenta y tomar en serio, lo que poéticamente dice de que:

> A las palabras de amor
> les sienta bien su poquito
> de exageración.
> CLXI-xi

Hay, pues, que tomarlo como lo que realmente es; un cumplido hacia la mujer que ama y no otra cosa.

Pero la intención de la autora del libro es otra y para tratar de dilucidarla en todas sus consecuencias, es hora de volver sobre las preguntas que al principio se expusieron y que todavía no han encontrado las respuestas. Eran estas: *a*) La afirmación de la página 13, ¿qué aduce, en que se basa, para sostenerse?; parcialmente la respuesta ya se ha adelantado; no aduce nada; no tiene otro apoyo que el de la frase en cuestión; en realidad está montada en el aire, y ahí debe quedarse, *que es donde están más seguras las cosas delicadas y falibles* (CE/103), para decirlo con frase de la propia autora. Porque si el apoyo que busca para sostener su afirmación es, como al parecer así fue, la frasecita en cuestión, este resulta un apoyo nulo, carente de la más mínima fuerza al volver la frase a su contexto original; y ateniéndose a lo anterior, no se encuentra otra confirmación en apoyo de lo sustentando, ya que incluso Concha Espina escribe que «la llamé Guiomar puesto que Machado la llama así en vehementes y numerosos poemas» (CE/13); nada menos cierto puesto que –y ya se verá en su momento- las *Canciones a Guiomar,* que sí son vehementes, pero no numerosas –tres poemas tan solo- no están escritas en función de Pilar de Valderrama, y la continuación a esa primera entrega, *Otras Canciones a Guiomar,* no se corresponden en vehemencia a las primeras, si aceptamos las afirmaciones de Concha Espina, ya que son aquellas «que intentaron negarla, que amargan y duelen, acusan y gimen con la negra pesadumbre del desengaño y del amor» (CE/71). Lo que resulta curioso es la interpretación que la autora da a este segundo grupo de *Canciones*; ya que si son numerosas, no se corresponden con las primeras y si se intenta englobar todo el conjunto, ¿dónde están esas otras que *gimen* en esa *negra pesadumbre*

del desengaño y del amor? Resumiendo, una pura contradicción si interpretamos correctamente los párrafos y prescindimos de la hojarasca lírica en la que parecen querer envolverse, ya que aunque sí

> se concede que sean enamorados sus versos. ... en una especulación literario-científica de mucho rango profesional, (que la autora no señala en ningún momento, lo que deja la incógnita en el aire) se le niega la eficacia del amante cuando apenas traspone la edad de la fantasía y la aventura. Es verdad que en horas de indecible inquietud pudo Antonio Machado sentirse reo de una creación efímera, una inexistente amada (¡atención a lo que aquí se dice!); ¿la fantaseada Guiomar? No; ese ácido poema y otros semejantes en las postrimerías de sus versos, fruto son de un supuesto desengaño, de un imaginario olvido que tuvo desgraciadamente apariencias verosímiles mientras la realidad era otra (CE/70).

Todo esto está muy bien –aunque se oculte, o se eluda, la realidad y las peligrosas apariencias que esa ocultación pueda ocasionar- para la novelita que Concha Espina se ha empeñado en escribir, pero tomándolo seriamente, el párrafo no resiste la más mínima indagación *literario-científica*; y más hoy, cuando la aportación documental ha superado, por fortuna, la época de las suposiciones, la barrera del misterio. De todo esto se irán aportando pruebas de forma más o menos continuada. Pero por el momento hay que seguir. Y así, nos encontramos con el segundo interrogante; *b*) ¿Por qué la novelista Concha Espina se adentra en terrenos que no le son propios, provocando de esta manera la posibilidad de que todo pueda ponerse en tela de juicio?

La respuesta a lo anterior por fuerza ha de ser compleja y en gran parte especulativa, ya que presupone una presión sobre la autora y, por lo mismo, una participación en la sombra como mano-guía de la intención, imposible de demostrar de forma fehaciente. Porque en primer lugar está la aceptación, hecha por nosotros mismos, de la validez investigatoria que cualquier tipo de trabajo pueda tener y que defendemos en la nota 56 de esta misma Parte; y no cabe duda, ateniéndonos a lo anterior, que la intención de la novelista entra en esa consideración.

En efecto, así es. Pero, para empezar con las contradicciones, la novelista se adentra aquí en un terreno que no le es propio (más, en los años en que se escribió el libro, en los que los límites entre unos y otros quehaceres, estaban perfectamente delimitados), pero que había de continuar en libro posterior con Menéndez y Pelayo como protagonista de otra correspondencia amorosa. ¿Suponía esto un nuevo camino que pensaba cultivar a partir de este primer intento? No puede responderse a ello, ya que su muerte no le permitió continuar –si es que esa era su intención- por esta orientación recién inaugurada. De haber sido así, el libro y la intención tienen disculpa, ya que podría atribuirse a errores de principiante en un caminar por senderos que no eran los suyos propios como escritora. Concha Espina que fue uno de los nombres mas relevantes de la novela en el primer cuarto del pasado siglo, sufre, al entrar en la etapa de paz franquista, algo muy común lamentablemente, producto de la ruptura de continuidad cultural, añadiendo a todo esto la mucha edad y la ceguera que la envolvió en sus últimos años; y esto de la ceguera tiene su importancia a la hora de enjuiciar actitudes, pues la imposibilidad física de contacto personal con los documentos que en la obra se exhiben, supone la existencia de una segunda mano como

ayuda, no tanto para el quehacer de escribir –lo hacía en papeles preparados al efecto y ayudada por una regleta movible- como para la preparación y manejo del material a utilizar. De ahí que el secreto que se presume y gusta de manejar como argumento para alguna de sus actitudes en la obra, no lo sea tanto o se disperse entre varias personas. Pero estamos derivando, o adelantando las cuestiones. Lo que importa ahora es aclarar el por qué de ese camino, y dentro del mismo, buscar la verdadera intención del libro.

Quizá la solución se encuentre en la biografía de la novelista; biografía apasionada, al estar escrita por su propia hija, y en la que encontramos, ya en sus postrimerías, lo siguiente:

> De entre sus amigas extraordinarias hay que citar aquí a la que ya es una sombra en la otra orilla: Guiomar, el grande y secreto amor de Antonio Machado. / -Y te traigo estas cartas de él... ¿Quieres que te las lea?/ La hermosa voz de contralto de Guiomar desplegaba las inefables cartas de amor del poeta. / -Y si tú las quieres para hacer uso de ellas, yo te las doy; pero solo en tus manos. ¡Toma!/ Atónita, Concha Espina se encontró como por un milagro, con un tesoro entre las manos. Eran las cartas y era un soneto, una rima soberana, joya de la poesía española, cuya copia, con otros tesoros de esta categoría altísima, guardo yo. El soneto nadie lo conoce; está bien así, guardado entre tres corazones de mujer: «Guiomar», mi madre y yo[77].

77. Maza, Josefina de la: *Vida de mi madre Concha Espina*, Novelas y Cuentos, Emesa, Madrid, 1969, pp. 197-198.

El fragmento, importante por lo que aporta a la génesis del libro, encierra, no obstante, dificultades de interpretación, especialmente si se le contrapone a lo que la propia Pilar de Valderrama expone en sus *memorias*, de las que habrá que ocuparse dentro de poco. La poetisa está en total desacuerdo –que no va a ser el único respecto a sus exegetas- con lo que escribe, no solo Concha Espina, sino también su biógrafa e hija:

> Concha no me dio a leer el libro mientras lo preparaba y cuando ya impreso lo tuve entre mis manos, quedé defraudada. Pero no la comuniqué mi decepción. Ya, ¿para qué? (M/79).

En párrafos anteriores da cuenta de su resistencia a entregar el tesoro de las cartas para esa publicación y que solo la insistencia de la novelista fue haciendo mella en su oposición y más especialmente al descubrirle la verdadera posibilidad del libro:

> Esta publicación –me dijo una tarde- podrá influir decisivamente para que se traigan a España sus restos mortales. Yo lo propondré en el libro –como en efecto lo hizo-, y aportaré el beneficio de su venta para ayuda del traslado (M/78).

Todo esto ocurría en los años cuarenta, en la etapa más dura e incomprensiva del régimen recién asentado. Si Concha Espina, ya ciega, y por ello posiblemente desconectada de círculos y corrientes de opinión, podía albergar esperanzas más o menos ilusorias respecto a la repatriación de los restos de Antonio Machado, Pilar de Valderrama sí se movía dentro de un mundo de vencedores en el cual era fácilmente detectable la escasa importancia que al intelectual se le concedía; ejemplos definitivos se encuentran en los

nombres, nada sospechosos por otra parte, de Wenceslao Fernández Flórez y Enrique Jardiel Poncela, que vieron prohibidas algunas de sus obras en aras de una moralina con la que en ningún caso podían estar de acuerdo. Si Pilar de Valderrama ignoraba eso, o vivía de espaldas al problema, resulta imposible en ella la disculpa que cabe respecto a Concha Espina a causa de su retiro forzado; pero pensar que un libro podía influir en un gobierno vencedor, absolutamente exultante por su triunfo, para que acogiese a un poeta, por importante que fuese (y en aquellos años hay que poner en tela de juicio la importancia que el Machado *rojo* podía tener entre la mayoría de prohombres del gobierno), era desconocer notablemente a ese gobierno y a quienes lo formaban –aunque se acogiesen al Ministerio más cercano a la cultura, como podía ser el de Educación Nacional- y a las intenciones del mismo[78]. Una absoluta ilusión. Y por parte de Pilar de Valderrama estaba el haber puesto coto a la propuesta de la novelista, si es que en realidad procedía de ella directamente, más por imposibilidad presumible que por otra cosa. Pero primó en ella, aún a pesar del incógnito en que se quiso envolver, la vanidosa posibilidad del descubrimiento –a la larga, y no de inmediato- de su personalidad como musa del poeta sobre otra razón cualquiera. Y en esto hay que estar plenamente de acuerdo con Pablo de A. Cobos, cuando escribe:

78. Aun a pesar de los intentos fallidos de Ridruejo, cuando «rescató» al poeta del «infierno» en el que lo habían encerrado los vencidos. Toda una prueba en la que alternan la buena fe o intención de Ridruejo, con la realidad vigente, que todo lo que permitió fue la publicación de las Poesías Completas (?) dentro de la popular Colección Austral y suprimiendo, tras esa primera edición, también el prólogo por haber caído en desgracia dentro del Régimen su autor.,

> La Guiomar de carne y hueso pudo elegir entre estas tres conductas: a) Sacralizar en la silenciosa intimidad sus relaciones amorosas con el poeta. A nadie le habría hecho daño este homenaje. Y se quedaban así, en su destino, las cartas. b) Hacer de estas relaciones amorosas un capítulo de su autobiografía, asumiendo plenamente la responsabilidad de su exposición. Nadie se hubiera podido ofender, pues actuaba en su propio dominio o patrimonio; c) Dar a la publicidad la colección completa de las cartas, sin supresiones, ni de cartas ni de trozos, y sin equívocos, convirtiéndolas en capítulo honesto de la biografía de Antonio Machado./ Publicado el libro, de Concha Espina, que excluyó las dos opciones primeras, la verdad verdadera, enterita y convincente, es la solución única posible, exigencia, además, de la historia de la cultura española y universal, en cuyo gran remanso se encuentra la figura del poeta[79].

Indudablemente, Pilar de Valderrama no actuó en la forma correcta, por lo que la acusación que supone el párrafo transcrito mantiene su vigencia, aún a pesar de la unificación que hace –con ciertas matizaciones que se adivinan- de Guiomar y la poetisa.

A la vista de todo lo anterior, la respuesta a la pregunta planteada parece irse facilitando. Concha Espina que como buena conocedora intuyó el valor que podían representar las cartas de Machado, se sintió, o pudo sentirse, movida por un afán de justicia y quiso, o pretendió, aportar su granito de arena a la posible rehabilitación total del poeta, en entredicho,

79. COBOS, Pablo de A.: *Humorismo...*, p. 106 y nota 11 de la misma.

como se sabe, aquellos años a pesar de los esfuerzos, baldíos o con escasísima repercusión, de algunos admiradores entre los adictos al régimen. Pero lo que puede justificarse, siempre dentro de una escala de valores recargada de matices, en la novelista, ciega y prácticamente en retiro, no es aplicable a la figura de Pilar de Valderrama, que tuvo en sus manos la posibilidad de transformarse en albacea del poeta y la desaprovechó en aras de un malentendido intento de perduración.

Ahora bien; por lo que respecta a ésta última, inevitablemente surge el preguntarse por su actitud; y más que el por qué es conveniente indagar en el cómo, ya que la motivación va quedando más o menos clarificada; vanidad, afán de no quedar en el olvido como ella misma manifiesta en su propia obra, intento –casi logrado- de suplantación de la figura de Leonor como única musa del poeta[80]; no así el cómo de su más que probable intervención en el libro de Concha Espina, a pesar de lo afirmado en sus presuntas *memorias*, que habrá que analizar detalladamente algo más adelante.

Y esto, de inmediato, conduce a plantearse el tercero de los interrogantes apuntados al comienzo; esto es, si lo anterior fue realmente así, ¿qué otra mano intervino, movida por intereses más o menos aceptables, en la confección de la obra? Y más; ¿cuál pudo ser la reacción de Concha Espina frente a esas posibles injerencias no previstas por ella?

El libro –y ello es objeto de la cuarta pregunta- está lleno de claves; esto es algo que salta a la vista; no, naturalmente, tras una primera y virgen lectura, sino como una consecuencia de una atención al mismo a lo largo del tiempo.

80. Tema importante y controvertido, que se estudia con la atención que merece en el apartado correspondiente: el de la manipulación de la correspondencia.

Ahora bien, por qué estas claves y su inclusión por parte de la propia autora. Todo esto conduce a una razonable suposición: Concha Espina sintiéndose presionada o, como mínimo, mediatizada, reaccionó contra esa intromisión dejándonos a sus posibles lectores, una serie de pistas conducentes a desvelarla, por no prevista e impuesta. Pero, ¿por qué la misma? Pilar de Valderrama conoce a la novelista, con la que le une una cierta amistad ya antigua –recuérdese la asistencia a sus veladas, de las que da cuenta Cansinos Assens, antes de la guerra-, aunque no íntima; esta posible intimidad llegará con el tiempo y cuando la propia novelista se encuentre viviendo una orfandad visual que le hace mostrarse más agradecida a esas visitantes que renuevan pasados encuentros; una de ellas es nuestra poetisa; ésta, ansiosa de dar a conocer –no cabe otra interpretación- su secreta relación con Antonio Machado, primer acto de traición, por vanidad, al romper un secreto que la otra parte se llevó, sin desvelar, a la tumba, no vacila en leerle en sus visitas (hay que suponer que tras unos previos comentarios encauzados a ir desvelando el interés), algunas de las cartas que obraban todavía en su poder, ampliando las entregas al tiempo que tanteaba las posibilidades. De no haber sido así, ¿cuál podría haber sido la disculpa de esas lecturas que rompían, en cierto modo, una intimidad preciosa y valiosa por provenir de quien provenían? ¿Una simple cháchara a la hora del visiteo? Diría todavía menos acerca de Pilar de Valderrama. La aportación epistolar, como diría Pérez Ferrero en un primer artículo crítico sobre la misma, *era considerable*[81], y no pudo por menos que excitar, como posible libro a escribir, a Concha Espina. Ella fue –según Pilar de Valderrama- la que propuso la posibilidad del

81. MPF: *Vida...*: «Apéndice con motivo de unas cartas», p. 219.

libro, lo que poco a poco fue venciendo la resistencia de la poetisa; pero, ¿es eso verdad? Si la intención de Pilar de Valderrama no hubiese tenido como fin el *darse* a conocer –con tardanza o presteza, que eso no importa ahora- como receptora de la correspondencia, ¿tendría algún objeto el leérsela a tercera persona? De aquí es fácilmente deducible que, maniobrando hábilmente, fue la propia Pilar la que llevó a Concha Espina al fin que se había propuesto, y no lo contrario, como manifiesta. Una vez conseguido eso, excitar el interés, quedaba la forma en que se había de llevar a cabo. Concha Espina era novelista y en ningún momento se había movido por los caminos de la erudición e investigación literaria o biográfico-literaria; entonces había que envolver la exposición en forma que conjugase la tendencia a la ficción novelística y la entrega documental de la correspondencia, dado que no era conveniente desvelar la personalidad de su receptora. ¿Por qué? Posiblemente para evitar la posible contingencia de un escándalo que repercutiría negativamente en la imagen de la propia Pilar de Valderrama; no hay que olvidar que Antonio Machado , a pesar de las aparentes consideraciones con que era tratado por algunos en aquella España vencedora sobre los suyos, continuaba siendo un *rojo* para la mayoría, y que para mayor castigo de su *antiespañolismo,* acababa de sufrir un vergonzoso y callado proceso de depuración post-mortem; mientras que ella, casada, madre, conocida como poetisa favorable a la nueva España[82], católica ferviente y, naturalmente, practicante, muy en la línea que pretendía aquel nacionalcatolicismo,

82. Colaboró en aquellos primeros cuarenta en las revistas culturales del Régimen naciente, según García de la Concha: *La poesía española de 1935 a 1975*, Tomo I (y único publicado), Cátedra, Madrid, 1992, p. 335.

gozaba de una reconocida posición y aureola moral que no podía permitirse cuestionar. De acuerdo con esto, la actitud más lógica hubiera sido la de mantener la correspondencia en su intimidad, hasta que considerase propicio –si esa era realmente su intención- el darla a conocer; no lo hizo. Envolvió esas entregas fragmentarias en misterio, imponiendo unas condiciones para su publicación que resultan –hoy- difíciles de entender por qué fueron aceptadas por la novelista que, muy bien podía estarse jugando su credibilidad a esa aventura, presumiblemente perdida de antemano. Tanto Josefina de la Maza como su propia madre explican el proceso de entrega y manejo de la correspondencia, aportando Concha Espina –como una de sus claves- los condicionamientos impuestos al impresor.

Escribe Josefina de la Maza:

> Para hacer las fotocopias de aquellas cartas de amor, tomó mi madre más precauciones que si se tratara de un secreto de asunto de Estado. Después de hechas las copias, las cartas volvieron a poder de su dueña y con ella han desaparecido[83].

83. MAZA, Josefina de la: Ob. cit.; p. 98. Es importante el párrafo, aparte de lo que se señala en el texto, porque en él se da por fallecida a Guiomar, sin que se desvela la identidad de la misma, lo que indica la existencia de un pacto entre, al menos, dos personas: la hija de la biografiada y la receptora de la correspondencia; afirmación –la del fallecimiento- que si aquí está sobreentendida -... *y con ella han desaparecido*-, queda más explícita al inicio de lo transcrito con anterioridad: ... *ya es sombra en la otra orilla*. Naturalmente, en aquellos momentos la biógrafa no podía traicionar a su biografiada y madre, pero si podía haberlo hecho en las fechas de publicación del libro, ya fallecida Concha Espina. La sombra de PV era bastante alargada.

Por su parte, Concha Espina amplía lo confirmado por su hija, en declaración a requerimiento de Justina Ruiz de Conde, en 1952:

> Para la edición –me dijo en 1952- seguimos este procedimiento: Guiomar me enviaba las cartas, sujetas por un hilván a un papel blanco, con otros papeles cosidos sobre ellas para ocultar lo que no quería que se viera. En el momento de llevarlas al taller de fotograbado para reproducirlas en planchas, tuvieron que ir de la misma manera; y yo pedí permiso al director para enviárselas con una persona de toda mi confianza que llevaba el encargo de no apartarse de ellas ni un instante y de estar presente cuando las reprodujesen, para evitar que así fuesen desprendidas del papel o que se descosieran los papelitos que ocultaban palabras o frases que podrían revelar quién era Guiomar. Algunas veces, yo misma me veía obligada a quitar de las cartas cosas que pudieran desagradar a gente que aún vive, como opiniones literarias de Machado sobre sus compañeros escritores. El jefe, un buen amigo mío, accedió a estas extrañas condiciones y así pude llevar a cabo la edición[84].

Lo que viene a certificar lo que ella misma nos dice en el libro:

> Mi obligación se reduce a ofrecer a los lectores garantías de que es legítimo este comentario, auténtica su base, limpio y claro su testimonio. Por eso los manuscritos que me sirven de originales, los publico al final de este volumen, como auténtico testimonio

84. JRC: Ob.cit., pp. 146-147.

> de mis glosas./ Julio Valdor, más idealista que industrial, testigo y parte de mi empresa, puede contar, si alguien se lo pregunta, con que escrúpulos, detalles y condiciones, le fue encargada esta tarea que avalora mi compromiso con una precaución y una veracidad dignas de él (CE/14).

Prescindiendo de las evidentes falsedades, sobre todo en las primeras líneas –garantías de que es legítimo dicho comentario, auténtica su base, limpio y claro su testimonio; especialmente esto último-, como ha podido quedar comprobado se difumina en ambos epígrafes un aspecto importantísimo del proceso, pues aunque una parte –mínima, como es fácilmente constatable- de esas precauciones engañosas correspondiesen a la novelista, de hecho los arreglos venían así del domicilio de la poetisa, que iba haciendo llegar los originales con cuentagotas, y no en una sola entrega, como se desprende de lo atestiguado por Josefina de la Maza, al tiempo que ya tempranamente arroja una luz en torno a la existencia real de la receptora de las cartas, transformando así la afirmación novelesca de su muerte en pura ficción carente de objeto desde su misma afirmación; esto supone un control más o menos directo sobre el material, la ejecución del libro y posiblemente también su orientación; en ningún caso ese alejamiento total que queda claramente manifiesto en las páginas 78-79 de sus recuerdos:

> Quiero aclarar aquí, que el haber reproducido en su libro De Antonio Machado a su grande y secreto amor las cartas fragmentadas, solo se debía al propósito de ocultar aquellos párrafos en que aparecía mi nombre, hablaba de versos o decía algo por lo que se me pudiera identificar. Solo esta fue la causa y no otras de índole dis-

> tinta, como han supuesto algunos malintencionados. / Concha, no me dio a leer su libro, mientas lo preparaba y cuando ya impreso lo tuve entre mis manos quedé defraudada.

Y que añade una contradicción más entre las ya existentes entre la poetisa y sus albaceas.

Existe, por tanto, una tensión creciente entre la titular de la obra, que ve constantemente interferida su labor, ya que estas injerencias no se van a limitar a la recepción de las cartas, previamente manipuladas -o censuradas, como se prefiera- a quien propende a concluir en puro amanuense. Y con esto se entra de lleno en esa posibilidad –ya sugerida- de la *tercera mano*, que de alguna manera se empieza a consolidar con estas consideraciones. Porque si la autora real –insisto en ello, y subrayo, o entrecomillo, *real*- tiene ya mermadas sus facultades de actuación directa a causa de su ceguera, no queda duda alguna de que tiene que contar con otra mano –la segunda- que la ayude y facilite su labor; en este caso queda claro que dicha *segunda mano* se corresponde con su hija y biógrafa; pero esta intervención se limita apenas a esas tareas previas a la labor de creación; recepción y ordenación del material documental (ya que el mismo no solo no ha quedado en su poder, como se desprende de lo anterior, sino que se aporta en unas condiciones orientadas al secreto, que solo una persona no interferida por disminuciones físicas, puede controlar), preparación del trabajo, lectura, si se hace necesaria, de documentos o citas, etc.; pero llegados a este punto, se encuentra uno con que la documentación necesaria, no obra en poder de quién la ha de utilizar, ya que le está siendo entregada poco a poco y –hay que suponerlo- de forma que responda en todo momento a la intención de quien la custodia, de tal forma que la autora responsable del libro no

lo escribe de manera fluida, sino pendiente de esas entregas y de determinadas orientaciones que acompañarán a estas; entregas, por otra parte que tampoco se hacen limpiamente, sino que están acompañadas de ocultaciones o cambios (algunos de los cuales ya se han señalado en páginas anteriores) destinados a mantener ese secreto exigido por la poseedora de la documentación; algo que si en algunos casos puede parecer justificado –dada la índole orientativa del libro y la intención de quien lo ha promovido; nunca, claro está, como actuación válida en la exhumación de documentos-, como en la ocultación del nombre de Pilar, ya no lo es tanto cuando este se sustituye por el apócrifo Guiomar, con indudable aprovechamiento del nombre. Y uno, razonablemente, no puede por menos que preguntarse algunas cosas. ¿Todos estos condicionantes, rémoras en la redacción, que por lo mismo ha dejado de ser fluida y natural, orientaciones de mayor o menor peso, no inducen a pesar que a través de todo ello, está actuando una *tercera mano* que tiene un interés primordial en permanecer en la sombra? Por fuerza la respuesta ha de ser afirmativa, y a ello nos conducen esas claves que la propia Concha Espina ha ido sembrando a lo largo del libro. Lo que si ha de quedar, por fuerza, sin respuesta, es el por qué la novelista aceptó tales condiciones. Se da por supuesto que la defensa del anonimato de la receptora, tanto de la correspondencia como del amor del poeta, fue no solo una imposición caprichosa, -eludible si la actuación de la misma hubiese sido la correcta- sino también necesaria, siempre, que se acepten los presupuestos de la propia Pilar de Valderrama y no aquellos que la lógica más razonable impone; pero, ¿necesarios hasta el punto de emborronar, enturbiar y –lo más condenable- manipular en provecho propio toda una página de la vida, siempre transparente, honesta y enaltecedora, de Antonio Machado? No

resulta difícil suponer que la novelista se vio superada por tales requisitos, ya en marcha su trabajo, y que le resultó totalmente imposible retroceder al verse utilizada un tanto subrepticiamente; de ahí, como defensa un tanto sibilina, esas claves que ya es hora de encarar.

¿Cuáles son y que nos quiere decir Concha Espina con ellas? Lo que quiere decir ha quedado claro; una defensa frente a la intromisión de esa *tercera mano* que cada día, o con cada entrega, va tomando más y más protagonismo hasta conseguir dejar levantada una leyenda nueva y plena de falsedades. Porque estas se acumulan, y no solo en esta obra de escaso valor –posiblemente a causa de esas interferencias ya mencionadas, que acabaron por restar al trabajo una expresión fluida, acartonando su exposición; algo totalmente contrario al estilo de la novelista-, sino también, como ha de irse viendo a lo largo de todo lo que sigue, en el propio desenvolvimiento del proceso, lo que hace que, en cierto modo, resulte inexplicable la ceguera de muchos críticos machadianos frente al mismo[85]. Pero esto exige mayor exposición, por lo que hay que volver a ceñirse al plan trazado. Volvamos, pues, a esas claves que aún no han sido expuestas.

La primera, y quizás la más importante, ya ha sido presentada y estudiada, aunque no bajo esta característica. Se trata de la afirmación que da origen a toda la especulación posterior y que, paradójicamente, va afirmando la

85. Que no quisieron ver, o lo vieron solo parcialmente, el escaso valor que como documento aporta este libro. Ejemplo de ello son, entre otros, la opinión de Serrano Poncela –que subrayamos en momento más apropiado- o la de Sánchez Barbudo, cuando lo comenta en nota de su trabajo sobre el pensamiento machadiano, en p. 213 y en el texto –p.246- en donde deja de manifiesto, rotundamente, la incomprensión, en este caso relacionada con el punto de vista religioso, de la, como la denomina, *romántica editora.*

figura de Pilar de Valderrama como la *real* y *no apócrifa* Guiomar: «Y le puse nombre a la enamorada. La llamé Guiomar, puesto que Machado la llama así en vehementes y numerosos poemas...» (CE/13).Prescindamos de lo ya dicho sobre como lo escrito es el origen canónico de todo lo que ha derivado de tal frase; tratemos de verlo como presunta clave –una, la primera- de las que siembra Concha Espina. Al leer con atención lo anterior, el lector, superada esa primera lectura que parece afirmar, se da cuenta de que hay algo más que queda oculto en la intención. ¿El qué? Porque Concha Espina no afirma; contra lo que pueda aceptarse, sugiere tan solo; ella la llama Guiomar, no porque acabe de efectuar un descubrimiento, sino porque Antonio Machado la llama así. Pero, ¿a quién?; a Guiomar, naturalmente; nunca a Pilar, a la que siempre llama –y queda perfectamente demostrado en las cartas y el único soneto que le dedica- por su nombre: Pilar. El descubrimiento, y la afirmación del mismo, hubiera estado en los encabezamientos de las cartas, si estas se hubieran dirigido, tal y como las presenta el libro en sus transcripciones, a Guiomar; pero entonces no hubiera hecho falta recurrir a los poemas del *Cancionero.* Y la cronología bibliográfica ayuda a desembarazarse de la poetisa, pues si bien las *Canciones a Guiomar* en su primera entrega, se publican en la *Revista de Occidente* en 1929 (XXV, pp. 288-291), recién conocida Pilar de Valderrama, el poco tiempo entre conocimiento y publicación hace difícil que las mismas se hayan escrito en función de la poetisa, arrastrado Machado por un arrebato incontrolable; en apoyo de esto viene la publicación periodística de *Juan de Mairena,* en sus entregas primeras del *Diario de Madrid,* y más concretamente la correspondiente al capítulo VIII del libro, inicialmente dado a conocer el 5 de Enero de 1935, y que es, en realidad, un apoyo a la tesis abelmartineana, por si no había quedado claro que la

entrega poética se correspondía con los planteamientos teóricos del apócrifo. Todo esto nada dice a favor de Pilar de Valderrama y sí consigue apoyar la teoría de la suplantación, al tiempo que subraya el escasísimo interés de la poetisa por lo que decía, pensaba y escribía su enamorado. O abundando en ello, y dando por supuesto que sí sentía interés por lo que Machado pensase y escribiese, el resultado de dicha apropiación supondría una carencia absoluta de ética y, por el contrario, un añadido de cinismo, lo que obraría más aún en contra de la poetisa.

Pero, ¿responde todo ello a una clave, concebida como tal y dejada ahí, un tanto al desgaire, por la propia Concha Espina? La bautiza, a Guiomar, aunque ya está bautizada por su autor, y ese bautismo implica que hay que borrar de la correspondencia el verdadero nombre y sustituirlo por el nuevo, tal y como se hizo en las transcripciones; nombre que va a quedar grabado a fuego –con gran satisfacción de la propia Valderrama- para las generaciones futuras. Pero la clave, como las otras, estaba en las páginas del libro, un tanto oculta, a la espera solo de poder descubrirla.

Concha Espina continúa curándose en salud, y en la página 14 da cuenta de las condiciones impuestas al realizador material del libro, Julio Valdor, más *idealista que industrial*, aún cuando no respondía a necesidad alguna perentoria el dar cuenta de ello. La novelista, defendiéndose de un acoso que se anunciaba agobiante, anota, como de pasada, la necesidad –impuesta- de defender un secreto. ¿Cuál?; ¿de quién? De acuerdo con el texto, el de una identidad: la persona que se oculta tras esa Guiomar, hasta ese momento personaje de ficción; pero Guiomar ha muerto, como algo más adelante se dice, por lo que en cierto modo el respeto al secreto queda un tanto invalidado; y más si, de acuerdo con lo que se dice o sugiere, la Guiomar

enamorada, protagonista de la novelita *rosa*, solo ha vivido un gran amor, el del poeta, sin nada que lo entorpezca salvo la diferencia ideológica –se supone-; todo lo cual estaba muy acorde con los cánones vigentes para ese tipo de novela rosa a la que se adscribe, de alguna manera, el libro, y con las circunstancias reinantes en el momento de su elaboración y publicación. Caso de ser así la realidad, el anonimato sobraba o, al menos, daba igual no remarcarlo, pero en el caso contrario, si todo aquello no es una mera narración más o menos novelesca y sí responde a una realidad que se pretende encubrir, ¿a quién se procura mantener en el anonimato y por qué?; ¿hay razones importantes para ello? Hoy ya las conocemos, pero en aquellos momentos estas quedaban totalmente encubiertas, recreando una atmósfera misteriosa de velos y opacidad que, mantenida en un segundo término, quedaba difuminada por la expectación que levantaron las cartas. Llegados a este punto, sí quedan perfectamente encajadas ya algunas de las piezas del rompecabezas y en ellas las conclusiones de Pablo de A. Cobos transcritas con anterioridad, involucrando a una todavía incógnita receptora en una traición a voluntades imposibilitadas de reacción por no encontrarse ya en este mundo. Y hay que indicar –subrayándolo- lo oportuno de la fecha de publicación, tan cercana a la de la muerte de Manuel Machado -1947-, que, aún reciente su amistad con Pilar de Valderrama –la poetisa *dixit* (M/64)-, lo lleva a prologar su último poemario publicado en vida –*Holocausto*- con un soneto un tanto críptico, y que difícilmente hubiera podido estar de acuerdo con el contenido del libro y sus intenciones.

Pero es la tercera de las claves –algunas más hay, pero ya de menor importancia, que no se van a tener en cuenta para no alargar en exceso la indagación- la de mayor peso, ya que está presente a lo largo de todo el

libro y trasciende en él una presencia imperiosa, dominante y directora. Me refiero a ese *Don César* que la autora nos describe como *un erudito de mucho crédito intelectual* (CE/8), sin aportar más detalles que ayuden a identificarlo. Su presencia se impone en las páginas 8-10; 55; 71-72; 77; 89; 119-121; 125-129, siempre señalando un camino que conviene seguir –no; no se impone; sugiere, señala, insinúa...- con la única finalidad –así se dice, paradójicamente, en más de una ocasión[86]- de clarificar e iluminar esa página de la vida de Antonio Machado. ¿Quién puede ser este Don César que así parece dirigir el libro, en detrimento de la autora firmante, como bastante explícitamente lo señala Concha Espina, que no duda en calificarlo de *déspota mandatario*? La propia novelista hace un guiño sobre esa identidad, cuando en la página 71, y por boca del mismo Don César, dice: «No –vino a decirme cuando intentaba desenmascararle aquí- sería lo mismo que delatar a mi pobre amiga que tanta confianza me demostró al entregarme su dolorido secreto», en frase que podríamos considerar como una de esas claves menores aludidas. Pero, naturalmente, hay más; en la página 126, a punto ya de concluir el recorrido promovido por las cartas, la figura de Don César «se desata en terribles acusaciones que no me incumben, para poco después perderse en ellos (en el doble número homenaje 11-12 que *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó en 1949 a Antonio Machado) entre confuso y deslumbrado. Por eso los comenta con afilada censura». Son notas estas, a tener en cuenta para perfilar la figura del personaje; *se desata en terribles acusaciones* nada más tocar la sensible fibra –para muchos todavía en carne viva- de la reciente Guerra Civil, calificando de «incalificable abandono que la República (a subrayar

86. CE.: Ob. cit., pp. 10, 16, 36, 61, 70, 101 y 138.

esta mayúscula por parte de la autora) tuvo con su mejor caballero»; el hecho de su éxodo y su muerte.; no incumbe aquí -al igual que no le incumbió a la autora el hacerse eco de tales diatribas; algo que dice mucho en su favor en aquellos años- en entrar en la vieja polémica del éxodo y corto -¡lamentablemente corto!- exilio de Antonio Machado; biografías y momentos más oportunos hay para ello; pero no debe dejarse pasar por alto el calificativo de esas *terribles acusaciones* vigentes en muchas personas todavía. Y, ¿quién puede ser el autor, o la autora, de esos calificativos y acusaciones absolutamente gratuitas? No dudo en afirmar que la propia Pilar de Valderrama que, por otra parte, hojea *entre confusa y deslumbrada* (me permito cambiar de género, al aplicárselo a la persona real) ese primer intento de acercamiento de las dos Españas unidas por el poeta común que fue Antonio Machado. Confusión y deslumbramiento difíciles de asociar con la imagen de *un erudito de mucho prestigio intelectual*, pero que no lo es tanto si se acepta como propia de Pilar de Valderrama, al fin y al cabo una deleitante (digámoslo recordando a Cansinos Assens) de la poesía, sin afanes, que no demuestra en ningún momento, eruditos ni de investigación literaria ni de otro tipo.

Todo ello conduce a esa persona que, encarnada por ese Don César de ficción, está detrás de todo. Una persona que si bien sufrió, como tantas otras, la situación provocada por la guerra, puede, desde el bando vencedor y una posición de privilegio al formar parte del mismo, juzgar impunemente a su adversario (y quedan rastros de esa actitud en sus *memorias*, tan lejanas en la cronología de los hechos como recientes, relativamente, en la publicación), sin tener en cuenta que el dolor es común a todos, pues si ella sufrió a lo largo de tres años de lucha y un corto exilio –cómodo y seguro, por

otra parte- en el cercano Portugal y un retorno a la patria muy cercano en el tiempo, recién *liberada* la zona fronteriza de Palencia, los otros, los del bando vencido, lo vivían en esos años como una esperanza cada vez menos firme y que terminó por perderse del todo. Pero son estas, insisto, claves menores que conducen de forma inexorable a la figura de Pilar de Valderrama y que son piezas de ese rompecabezas que trabajosamente se va completando.

Claro que a pesar de lo aportado pueden existir todavía dudas respecto a la asociación del personaje Don César con Pilar de Valderrama; pero pienso que si se tiene en cuenta la personalidad de la propia Pilar, unida a que la creación del personaje se debe a la intención de la novelista, y a aquella aplicamos lo anterior, apenas han de quedar, ya que todo ajusta perfectamente. No obstante, creo conveniente detenerse un instante en el juego de los nombres: César y Pilar suenan prácticamente igual, salvo en la acentuación; tienen ambos idéntica terminación *–ar-* por lo que resultan fácilmente sustituibles; por otra parte, *Ce* y *Pi* son también sílabas simples que ayudan, con su cambio sustitutivo, a la posible ocultación[87]. Para finalizar, Don César es personaje que se encuentra también en la primera de las comedias firmadas por los dos Machado: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, como figura del amor imposible de la protagonista; personaje un tanto fantasmal al ser la contraposición idealizada de la protagonista femenina: Leonor, con atuendo varonil tan propio de la comedia de enredo del Siglo de Oro. (Cabe pensar, un poco a vuelapluma, que estas características hayan llevado a la propia Valderrama a insinuar la creación del personaje; quede ahí la sugerencia, que, quizá, no dé para más). La referencia no puede quedar más clara, ya

87. Proceso muy similar ha de seguirse en su momento con los nombres de Leonor y Guiomar.

que la Guiomar del libro de Concha Espina también representa un amor huidizo, romántico e imposible, no tanto por la diferencia de edades –que se ha visto era mucha- entre ambos, como por las circunstancias insalvables que los alejan. Y aquí se tropieza de nuevo con esa posición -¡tan negativa!- del vencedor sobre el vencido, ya que hay que presumir que la Guiomar de la novelita forma parte del bando vencedor mientras que el poeta que ama se exilia y muere castigado por haber tomado una senda equivocada que, de alguna manera, repudiaba el puro amor de la encendida Guiomar[88]. Todo ello está ya en la comedia, por lo que resulta fácilmente aprovechable dar cuerpo y consistencia a ese transmisor del mensaje último de la enamorada en agonía al hacerle entrega de su testamento amoroso; las cartas que el poeta le escribió. Y todo ello muy en la línea vital de Pilar de Valderrama que, por otra parte, también insiste en que se mantuvo ajena a la labor de la novelista, por lo que quedó decepcionada del resultado obtenido (M/79).

Por otra parte, y como último eslabón de esta cadena, está la figura de la propia novelista; figura que ha sufrido a lo largo de la segunda mitad del pasado siglo, un cambio de imagen que no hacían prever sus actitudes en la anterior mitad. Basta leer al ya mencionado Cansinos Assens que la cita

88. Para un acercamiento al personaje teatral aludido hay que tener en cuenta y centrarse en él, el discurso-homenaje que Manuel B. Cossío leyó en el acto que, para celebrar el éxito de la obra, se tributó a los autores en los locales de la ILE; ver Manuel H. Guerra: *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Madrid 1966, p. 90; también el discurso completo en la edición –segunda-de la obra en la Colección Universal de Espasa Calpe, Madrid, 1928, pp. 204-206; y en el número homenaje que el Boletín de la ILE en su segunda época tributó a AM con motivo del cincuentenario de su muerte, Madrid, Junio 1989, pp. 135-136; en este discurso encontramos una muy sugestiva interpretación de lo que aquí se propone.

repetidamente, así como a autores más contemporáneos que, tanto ideológica como literariamente se agrupan en las antípodas de la escritora, para darse cuenta de cómo se distorsionó su imagen tras la guerra civil; distorsión que muy probablemente ella contribuyó a levantar dadas las constantes en las que se movía en esos años inmediatos a la finalización de la guerra, y su propia indefensión física[89]. Al cambio de imagen y de actitud siguió esa larga y ya conocida *travesía del desierto* que se produjo a su muerte, potenciada tam-

89. Estoy teniendo en cuenta la afirmación de M. Vázquez Montalbán (*El País/Babelia*, 24-I-98) que la recuerda afiliada a *Las amigas de la Unión Soviética,* lo que en cierto modo concuerda con la imagen que da Cansinos y que choca frontalmente –no podía ser dentro modo, si se acepta la realidad de estos testimonios- con la actitud conocida de PV, al menos en lo que se refiere a lo ideológico no político; basta comprobar la opinión de CE en cuestiones como la Ley del Divorcio, promulgada por la República; la novelista es contundente: «Es un deber social, ineludible, la implantación del divorcio en España, legalizando de una forma civil equivalente a las razones en que la Iglesia autoriza y decreta la separación de bienes y cuerpos y el reparto de obligaciones respecto a los hijos» (*España siglo XX*, tomo XI, capítulo CCCXXII; p. 6. Coleccionable promovido por TVE a partir de una serie documental de idéntico título y publicada en fascículos; abarca XIII tomos en total, sin fecha de publicación, pero a lo largo de la primera mitad de los 70); algo que corrobora el propio Cansinos en sus recuerdos: «¡Bah!- exclama Concha con simpática rudeza- la Iglesia transige cuando hay dinero por medio [...] Pero si hubiese divorcio legal yo sería la primera en acogerme a él» (Ob. cit.; tomo III, p. 313), lo que llevó a cabo una vez aprobada la Ley por el Gobierno republicano, sin que posteriormente se viese obligada a la rectificación a causa de la muerte, en plena guerra, del alejado marido. Esto, sin aludir al divorcio, lo cuenta Josefina de la Maza en su biografía (pp. 174-176). Por lo que respecta a PV, católica y conservadora, no existe como en CE una manifestación directa, aunque es más que suficiente su reacción frente a la crisis matrimonial y la actitud respecto a AM. Pero, pienso, es suficiente con transcribir una frase de la propia PV rebatiendo a JRC cuando ésta relata un encuentro de ambos en una playa, de madrugada: «... casi al amanecer... ¡Qué hubieran dicho en mi casa!» (M/51, n. 1). Es más que suficiente.

bién por su producción –ya escasa- de posguerra y la biografía de su hija, escrita entre la emoción y el entusiasmo y que corresponde, como confirma el prologuista, hijo y hermano de ambas protagonistas[90], *al módulo de las biografías apasionadas.* Pero Concha Espina ha sido algo más que la autora de ese canto a la tradición (dentro del mejor espíritu del momento, esto es, la más inmediata posguerra) que es *Altar Mayor* -1939-; mujer muy a la altura de sus tiempos que supo diseccionar con acierto los males de España; aquella que le tocó vivir. Por lo mismo se hace difícil el comprender el por qué que llevó a la novelista a adentrarse en esos terrenos, poco conocidos y menos transitados por ella, de la crítica y la investigación literaria –sin que en el intento se aportase nada de lo uno y de lo otro- y no volver sobre la narrativa que le dio justa fama[91]. Todo ello ayuda, por la otra vertiente, a comprender esa siembra de claves en la obra que nos ocupa; una especie de rebelión a imposiciones que, aparte estar de más, no se ajustaban a sus pretensiones y, para mayor *inri,* le impidieron la plena libertad de realización.

Pero, a fin de cuentas, la intervención que lo promovió, consiguió la finalidad propuesta, acabando por cuestionar lo que Pilar de Valderrama mantuvo durante una larga cincuentena de años, a costa de defender contra

90. CE.: Ob.cit.; p. 7. El prologuista es Víctor de la Serna y Espina, hijo y hermano respectivamente, de novelista y biógrafa.

91. Más que suficiente como prueba de lo que aquí se dice es la lectura de su obra más importante, con *La Esfinge Maragata,* y en la misma línea: *El metal de los muertos,* recientemente reeditada por la Universidad de Huelva (*ABC Cultural,* 25-IV-97); alegato de una dureza inusitada, y casi imposible en la última CE, a favor de una huelga de mineros de Río Tinto. Como curiosidad, añadiré que con su otro alegato social mencionado, son sus dos únicas novelas traducidas al ruso, cuando Rusia era todavía la Unión Soviética.

todo y contra todos un secreto que, fallecido Manuel Martínez Romarate, el posiblemente *presunto* ofendido en su calidad de esposo de la poetisa, no tenía ciertamente razón alguna de continuar existiendo y que la propia Pilar de Valderrama, quizás encandilada por esa sensación de saberse *musa secreta*, mantuvo hasta la misma hora de su muerte, pese a que era, a la altura de esos últimos años, como ya se ha venido diciendo, el *secreto del Polichinela, que todo el mundo conoce pero nadie lo revela*, y que da por inexistente a pesar de ese mismo conocimiento[92].

Pero el tiempo acaba por poner las cosas en su sitio, y ahí está la respuesta a esa íntima y silenciosa rebelión de Concha Espina contra la imposición de Pilar de Valderrama, que se deja entrever un tanto sibilinamente en el último capítulo del libro: *La estación de los adioses*, tal como señala H. Carpintero en su biografía del poeta[93].

92. Cf. sobre este punto lo que la propia PV escribe al P. Félix García en una carta reproducida por Moreiro –pp. 223-224 de su libro- con motivo de remitirle unas cuartillas en las que hace historia de su relación con AM: «Una copia exacta de estas se la he de entregar a José Luis Cano por habérselas ofrecido en la visita que me hizo, dada la confianza que me merece y después de su promesa de guardarme el secreto...». La carta es de 1961, y puedo aseverar, por lo que hace a José Luis Cano, que en ningún momento dejó traslucir encontrarse en conocimiento de la verdadera identidad de la falsa Guiomar, tanto en las conversaciones personales que mantuvimos a partir de nuestro mutuo conocimiento en 1968, y en las que tocó, entre otros muchos, el tema que ahora nos ocupa, como en la correspondencia que cruzamos.

93. Carpintero, Heliodoro: *AM en su vivir*, CSIC, Patronato José María Cuadrado, Centro de Estudios Sorianos, Soria, 1989, p. 149.

3.2 *Antonio Machado y Guiomar*, de Justina Ruiz de Conde

La consecuencia natural del libro de Concha Espina es la obra de Justina Ruiz de Conde que ahora se analiza, y que hay que considerar, dentro de un orden tan cambiante como cualquier otro, como intermedio en ese proceso que va desde el misterio envolvente en la publicación primera, hasta la resolución total del personaje receptor de la correspondencia; la obra de Justina Ruiz de Conde insinúa, deja entrever, pero sin dar nunca la respuesta que sabe, dejándola siempre envuelta en esa ambigüedad pensada y estudiada por la propia destinataria; un *quizás* seguido de puntos suspensivos.

Publicada en 1964, por *Ínsula* es, en realidad, una miscelánea recopilatoria de diversos trabajos y conferencias, de los que se da una referencia bibliográfica en las páginas prologales. De todo hay en estos trabajos, desde el polémico y cuestionable que los encabeza: *La crisis de Antonio Machado hacia 1926*, hasta el interesante trabajo indagatorio sobre el nombre de Guiomar, pasando por el análisis detallado de un soneto desconocido –entonces, y simultáneamente descubierto- del poeta. Yo pienso que no hay nada malo en el conjunto, pues si bien alguno de ellos, como el primero citado, puede ser motivo de debate, ya que ofrece algunos errores –a mi entender- puramente de cronología, la interpretación que en él se hace, aunque en desacuerdo con lo aquí sustentado, no resulta invalidada en su totalidad, como habrá oportunidad de comprobar; por otra parte, los dos restantes no mencionados hasta ahora: *Sobre Pilar de Valderrama* y *Para una vida de Antonio Machado*, encierran valiosas aportaciones que, de alguna manera, pierden ese carácter al estar orientadas a una defensa a ultranza de la adjudicación de Guiomar a

Pilar de Valderrama. Y vaya por delante que aquí no se cuestiona la relación Antonio Machado-Pilar de Valderrama (lo que sería totalmente absurdo por otra parte), ni la correspondencia dentro de ese contexto, sino el apropiamiento del nombre de Guiomar, y su utilización, por parte de la poetisa, en beneficio propio. Nada más; lo que supone un manejo de esa misma correspondencia y de toda la información que la acompaña –sea favorable o no a lo que aquí se discute y cuestiona- muy condicionado en lo que a interpretación de aspectos de la misma se refiera; al menos, por lo que concierne al presente apartado, posiblemente el más controvertido de los tres que conforman el capítulo.

Pero antes de la publicación conjunta de estos quehaceres de Justina Ruiz de Conde, ya estaba en el palenque el debate que el libro de Concha Espina había levantado en el mundillo intelectual de aquellos años; los *pro* y los *contra* se manifestaban de forma abierta, aunque sin recibir apoyo documental alguno, salvo el suministrado por el libro, material que llegó a considerarse valioso o inútil, de acuerdo con la posición de cada uno. El debate intelectual tuvo su primer interviniente en el propio Pérez Ferrero, que gozaba de la autoridad –todavía hoy mantenida y respetada- de haber sido el primer biógrafo de los hermanos, apoyado en las personales manifestaciones de ambos. Biografía hoy considerada canónica por todos los machadistas, continua manteniendo su vigencia, aún a pesar de sus numerosas lagunas y de la posterior aparición de otras más documentadas pero sin su prestigio casi mítico; en ella, y en su segunda edición, el biógrafo aporta un apéndice sobre la correspondencia recién aparecida, cuestionando no solo la forma de haberla dado a conocer, sino también la existencia

real de esa Guiomar que se presenta como una revelación[94]; le siguieron trabajos de muy diversa identidad, firmados por nombres prestigiosos y otros no tanto, lo mismo en España que la otro lado del Atlántico, que fue donde, curiosamente, el libro de Concha Espina alcanzó mayor repercusión; transcurrido algún tiempo, y cuando presumiblemente la atención al tema empezaba a diluirse, muy oportunamente (y esto es una prueba más de la atención permanente de Pilar de Valderrama a impedir que la llamita de la atención se apagase del todo) aparece, de forma un tanto singular, un soneto atribuido al poeta y que en principio se consideró dedicado a la Virgen del Pilar; no voy a entrar en el proceso, que está totalmente dilucidado, y con mucho acierto, tanto por la autora que ahora nos ocupa como por José Luis Cano, en sendos trabajos cuyas conclusiones se escapan de la línea que seguimos en el presente[95]. Tiene lo anterior, sin ahondar en ello, la intención indicativa de continuidad que, como resulta fácilmente observable, no se interrumpe en ningún momento, pues al añadir nueva leña al fuego, aún

94. PÉREZ FERRERO, Miguel: *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Austral/ Espasa-Cape, Argentina, 1952, pp. 219-226. La primera edición se hizo en distinta editorial (Rialp, Colec. El Carro de las Estrellas, Madrid 1947), sin el citado apéndice, dada la fecha de su publicación.

95. Para los interesados, ver: JRC: «¿Un nuevo soneto de AMN?, *Rev. Hispánica Moderna*, Columbia University, N.Y., año XXVI, núms. 3-4, Julio-Octubre 1960, pp. 116-125; también en el libro conjunto que nos ocupa, en segundo lugar, pp. 99-118. Por lo que se refiere a JLC, pueden verse: «Un soneto de M a G», *Asomante* XV, (9), Puerto Rico, pp. 59-62; *Caracola: Homenaje a AM*, Octubre 1959/Enero 60; pp. 84-87; QIA (*Cuaderno Iberi Americani*, Turín) IV, (26), 1961; pp. 71-73; finalmente en *Poesía española del siglo XX*, Guadarrama, Madrid 1960; pp. 127-130. Sería interesante el seguimiento evolutivo del soneto, pero alargaría en exceso la nota –o el texto, caso de incluirse en él-, alejándonos momentáneamente del curso de la investigación.

cuando este se encuentre casi apagado, se reaviva el interés y permanece la atención. Pero a pesar de ello, es importante insistir que entre la abundancia de trabajos –mejores y peores, interesantes y superficiales- los tres libros que nos ocupan en el aquí y ahora presentes son, o pueden considerarse, los tres hitos de todo el proceso; de ahí la atención especial que se les dedica.

El primero de los trabajos que componen la obra de Justina Ruiz de Conde lleva un título aparentemente significativo: *La crisis de Antonio Machado hacia 1926*, y utilizo el término «*aparentemente*» porque en realidad no lo es tanto, puesto que en ese año, dos anteriores al conocimiento con Pilar de Valderrama, Antonio Machado no vive ninguna crisis –pues ésta ya está superada- ni el proceso que en el trabajo se pretende exponer tiene lugar en tan limitado espacio de tiempo.

Vayamos por partes. Machado pierde a su esposa Leonor en 1912; huye de Soria (esa es la realidad) a la que solo retorna bastantes años después y en visita un tanto precipitada, y se refugia en Baeza, en donde rumia sus soledades y penas. Aquí, en esos años baezanos está radicada la crisis; una crisis auténticamente vital y que estuvo a punto de acabar con él. No voy a incidir en el hecho, pero sí matizar que es allí, en Baeza, en donde Machado se va recuperando lentamente y con agonía de luchador de su tremenda depresión; solo –como él mismo escribe-: «El éxito de mi libro me salvó, y no por vanidad, ¡bien lo sabe Dios!, sino porque pensé, que si había en mí una fuerza útil no tenía derecho a aniquilarla»; y en la misma carta: «Yo trabajo lo que puedo, repuesto por voluntad desesperada de una honda crisis que me llevaba aniquilamiento»[96]; suficientemente claro y no como sostiene

96. Machado, Antonio (ed. Jordi Doménech): *Prosas Dispersas 1893-1936*, Páginas de Espuma, Madrid, 2001, pp. 325-329.

la autora del trabajo, producto de esa etapa baezana que se alarga hasta la Segovia posterior y que arranca de esa muerte ya lejana en el tiempo aunque permanente en él.

No; la interpretación ha de ser otra, y si Justina Ruiz de Conde se refiere a otro tipo de crisis –de creación, o de replanteamiento de la obra, algo que no parece inferirse de lo que escribe- exenta y no dependiente, la misma no se refleja en ninguna parte, ya que el arribo, por parte del poeta, a la preferente utilización de la prosa en detrimento de lo poético, no responde a ningún planteamiento novedoso o imperativo, ya que se produce de una forma fluida y es producto de unos planteamientos que convivían con él desde siempre y que crecieron a partir del deseo –imposible materialmente, alcanzable en forma de sentimiento y razón- de no perder a su amada; pero esto se centra en 1912 y no en 1926.

El enfoque de Justina Ruiz de Conde está justificado en su libro y en la orientación a la que el mismo propende, pero carece de validez en un contexto más amplio y dentro de la totalidad del quehacer machadiano; por ejemplo, para justificar el inicio de la crisis, que divide en cinco fases que van acercándose a los *Cancioneros apócrifos* y en ellos concluye, aprovecha un poema de *Nuevas Canciones* dedicado a Unamuno: *Los ojos*, anterior incluso a la aparición, según ella, del momento crítico, pues se publicó por vez primera en el semanario *Segovia* [97], en fecha 1 de Julio de 1923.

97. COBOS, Pablo de A.: *AM en Segovia. Vida y obra*, ed. *Ínsula*, Madrid, 1973, p. 119. Posiblemente haya sido la fecha la que ha llevado a JRC a presentar dicha composición como inicio de esa crisis que estudia en su trabajo.

En él un viudo inconsolable, que identifica con el propio Machado, vive y quiere vivir del recuerdo y la imagen de su amada, pero llega un momento en el que esa imagen empieza a difuminarse con peligro de borrarse del todo. El viudo, que hasta ese momento se ha mantenido prácticamente aislado de cualquier contacto, sale a la calle a caminar, fijándose en múltiples cosas, hasta que su errática mirada tropieza, tras los cristales de una ventana, con otra que mira hacia la calle; y recuerda en ellos el color de los de su amada, casi ya difuminados[98]; Justina Ruiz de Conde aprovecha el encuentro entre esas miradas para llevar el agua a su propio molino:

> Otros ojos de mujer le miran. Baja los suyos -¿avergonzado?- y sigue su camino tras recordar el olvidado color en los nuevos ojos. Dice Séneca que ningún animal siente el pesar duradero «excepto el hombre que está siempre presente a su dolor, y [que] este dolor lo afecta no tanto como lo siente, sino como decidió sentirlo». (Consolación a Marcia) [...] Cuando el poeta acepte el brillar de otros ojos que no sean los de Leonor, el mundo se abrirá, quiera o no, bajos sus pies; quedará suspendido en el vacío con el inevitable e irresistible vértigo y se asirá escéptico a sí mismo, al humorismo y a la ironía de Martín y de Mairena[99].

98. Este poema ya ha sido mencionado con anterioridad, al establecer la equivalencia que mantiene con otro muy anterior, el XLIX, en epígrafe 4.4.2 de la Primera Parte, aunque con otra lectura distinta.

99. JRC: Ob. cit., pp. 32-33.

La comentarista da por supuesto que Machado encuentra la liberación en esos ojos al exclamar al cierre del poema: *¡Cómo esos!*, y partiendo de ese despegue de lo anterior, da por iniciado el rumbo que lo conducirá a esa crisis anunciada como de crecimiento, apoyándose en esa nueva mirada que lo va a conducir hacia otros amores y, con ello, a rumbos no previstos. Es, para la comentarista, el principio del cambio.

Dado que ahora se trata de enjuiciar el libro y su orientación, y no la evolución de Antonio Machado, apenas va a quedar margen para la explicación que más adelante tratará de explayarse de forma adecuada; a pesar de esto, conviene aclarar que el enfoque de Justina Ruiz de Conde, como ya se ha indicado, está orientado en una dirección interesada y que ese interés se trasluce de forma clara, explícita, a lo largo de todos los trabajos que componen el libro. Machado no se libera de sus recuerdos, de sus posibles obsesiones, por encontrarse con una mirada nueva; Machado afianza esos recuerdos en esa mirada y queda anclado, posiblemente con más firmeza, en los mismos. Los ojos de la amada son *¡cómo esos!*, y esa frase exclamativa no hace otra cosa que reforzar lo que iba envagueciéndose; no hay, pues, liberación, sino asentimiento y afirmación de lo ya existente.

La autora actúa movida por una intención, lo que es perfectamente válido siempre y cuando la misma esté conducida con absoluta sinceridad; esto no puede impedir que caiga en el error o en el acierto, pues los enfoques de cada uno no pueden dejar de ser subjetivos, y pienso que Justina Ruiz de Conde tropieza, no en la interpretación, como ya se ha apuntado, sino en la cronología, que le juega una mala pasada; en eso y en el pie forzado con el que se ve obligada a laborar; y las referencias a ese pie forzado son múltiples a lo largo de su trabajo, sin que pasen a ser claves más o menos

ocultas, como en el caso de Concha Espina. No, el trabajo, salvo en lo que pueda concernir a ese forzado enfoque, es considerable como acercamiento a una etapa del poeta, con aciertos que pueden considerarse muy importantes, pero que, inevitablemente, se reducen a causa de esa imposición orientativa. Ni es 1926 el año de la crisis, ni resulta que la futura enamorada que se presiente y se presentirá aún a lo largo de toda la segunda fase, es, salvo en su personal querencia, una *nueva Beatrice del poeta y de sus complementarios* (p. 30), ni mucho menos *que Machado rompió un proyectado y anodino casorio porque apareció Guiomar* (p. 39)[100], ni otras cosas por el estilo. Esto es no conocer nada y andarse por las ramas. En descargo, la fecha temprana de 1964, en la que muy poco había trascendido todavía, y, lo que tiene mayor importancia a estos efectos, el directo conocimiento que la autora establece con la pretendida Guiomar, de la que obtiene –como se verá de inmediato– algunos datos que pueden ser biográficos y que ayudan al esclarecimiento de la anécdota.

El cuarto y penúltimo trabajo, titulado *Para una vida de Antonio Machado*, apareció, originalmente, en *Cuadernos Americanos*, México, CXIV, año XX, número 1, enero-febrero 1961, lo que le da un determinado carácter a algunos de los detalles que en él se contienen. Cuenta la autora la historia de amor que unió al poeta y a la musa de sus cartas, ampliando más detalles que Concha Espina, y, con ello, tendiendo a la clarificación del encubrimiento.

100. ¿De dónde pudo haber sacado JRC tal información? Si se sabe que su conocimiento personal con PV no es inventado, sino real, es fácil deducir que fue la propia PV quién le comentó esa supuesta ruptura de un más que improbable intento de *casorio*, que ningún otro comentarista, ni anterior ni posterior, menciona.

Insisto, todo esto se escribe en los primeros sesenta y la colección de los diversos trabajos se publica en 1964. Por eso llama –ahora- enormemente la atención lo que cuenta en determinados momentos, como las anécdotas tanto de la visita a San Sebastián por Machado como el episodio de la cama turca en el reservado de *nuestro rincón*, que hoy podemos leer en las *memorias* de la Valderrama, que las rechaza por falsas o, como dice, *alteradas de la realidad* (M/50).

Esto conduce de nuevo a poner en tela de juicio no solo lo que afirma en su libro Justina Ruiz de Conde, sino también lo que escribe Pilar de Valderrama. Porque, ¿quién tiene la razón en este caso? Si Justina Ruiz de Conde interpreta un corto poemilla del segundo *Cancionero* como recuerdo de un encuentro casi furtivo en la playa de la Zurriola, al borde de la madrugada,... «al amanecer, los enamorados bajan, después, a la playa. Pretende besarla, pero ella se retrae, vuelve bruscamente la cabeza y el beso se pierde porque cae en un pendiente»[101]; ¿de dónde procede lo anterior?; ¿de la propia Pilar de Valderrama, a la que desde luego conoce y le ha suministrado algunos datos sobre sí misma?; y lo que puede ser más inquisitivo, ¿dónde se encontraban los enamorados antes de la escena playera; a que lugar alude ese *después* que antecede al descenso a la orilla del mar? La procedencia, creo, ofrece pocas dudas; son detalles muy íntimos en torno a una relación que persiste envuelta en el misterio y hay que suponer –solo suponer- que tuvo alcance mayor que el que deja entrever la propia Pilar de Valderrama. Pero ésta, defendiendo en todo momento una imagen que la propia Ruiz de Conde viene a confirmar «Porque lo cierto es que Guiomar se portó siempre como

101. JRC: Ob. Cit., p. 144; para las contradicciones de PV, M/50, n. 1.

la más pura heroína de nuestro teatro del siglo del honor[102]», reacciona, al igual que ya lo había hecho antes con Concha Espina, contrariando el relato: «Yo –siempre ese *Yo* mayestático que precede a la mayor parte de sus correcciones- afirmo que Antonio Machado no fue a verme nunca a San Sebastián y, por tanto, es incierto (e increíble) que yo estuviera en La Zurriola a últimas horas de la noche, casi al amanecer...», cerrando el párrafo con esa frase, ya citada, que la define totalmente y que enlaza con ese paréntesis *(e increíble)* que incrusta en el mismo: *¿Qué hubieran dicho en mi casa?*[103] Ella misma testifica que no fue en San Sebastián, sino en Hendaya, en donde la visitó Antonio Machado y nunca en la playa:

> [...] sino en un camino que partía casi enfrente del hotelito que habitábamos, situado en la carretera que conduce a la playa. El camino iba subiendo y desde lo alto –donde estuvimos un rato sentados a media tarde- se veía el mar (M/51).

¡Pobre Don Antonio, cuyo desplazamiento desde Madrid no mereció, por parte de su amada, nada más que un único y escueto paseo cuesta arriba por un camino vecinal! De cualquier forma que haya sido, persisten las preguntas, a la espera de una respuesta clara y definitiva que puede no llegar nunca, al igual que respecto a la otra anécdota, la del diván existente en la habitación reservada; anécdota que podría dar lugar a una situación equívoca y más parecida a la típica escena de un vodevil francés, tal como la

102. JRC: Ob. Cit., p. 145.
103. Ver notas anteriores.

define Jordi Doménech[104], y que Justina Ruiz de Conde narra de la siguiente manera:

> Musa y poeta tenían la costumbre, en Madrid, de verse en un café al que llamaban en su correspondencia, «nuestro rincón». Era, según mis noticias, el café Franco-Español, situado en los Cuatro Caminos, por la avenida de la Reina Víctoria, en su primera bocacalle a la izquierda. Parece que ya no existe y en su lugar hay, o hubo., una serrería. Guiomar, para acudir a las entrevistas, por inocentes que fueran, tenía que justificar en casa su tiempo y no podía quedarse mucho con el poeta. Para mayor dificultad el café era pobretón, desmantelado y frío y, para combatir la baja temperatura habían conseguido del dueño una estufilla. Como resultara insuficiente ésta un día que el frío arreciaba, Machado, mientras llegaba Guiomar, recorrió todas las estancias de la casa en que estaba el café, buscando una caliente y descubrió, en un piso alto, un cuarto abrigado. Pide al dueño que se lo alquile, y cuando llega Guiomar la conduce, muy satisfecho, a la nueva habitación. Más, ¡ay del distraído e inocente Don Antonio! Apenas ponen el pie en ella, Guiomar estalla en ira y sale de estampía. Es que el poeta no se había fijado en que en el cuarto había una cama, y turca, para más detalles, pero lo bastante pretenciosa para que Guiomar saliera disparada al verla. Le costó a él aplacarla todo el tiempo de la entrevista y aún estuvo a punto de perder su amor para siempre[105].

104. DOMÉNECH, Jordi: Ob. cit., p. 595 y nota 3de esa página.
105. JRC: Ob. cit., pp. 145-146.

Pilar de Valderrama vuelve a rectificar a su glosadora, a la que pide perdón por ello: «Siento de verdad hacer estas objeciones a Justina Ruiz de Conde en la que siempre confié y a la que agradezco sus cumplidos elogios en dicho libro...» (M/51), lo que se acerca a un peligroso parecido con los que hace, también, a Concha Espina, y que induce a pensar en buena fe, que nadie acertó a interpretar lo que ella narraba, tanto a una como a otra, porque el suponer torcidas intenciones en la investigadora y la novelista sobrepasa cualquier nivel interpretativo. El caso es que la poetisa tampoco está de acuerdo con los detalles:

> La causa de subirme al primer piso no fue el frío, sino la que yo suscribo en estas páginas. [...] Solamente le dije –al invitarme él a que me sentara- que no lo hacía porque si nosotros teníamos seguridad en ambos, las personas que estaban fuera podían pensar lo que quisieran, por lo que prefería irme[106].

Remitiendo a la página 49, en donde narra escuetamente el suceso:

> Tan solo un día, recuerdo que en una de mis visitas semanales encontré el salón lleno de gente que celebraba una boda y estaba bailando. El camarero me hizo subir por la escalera y en una salita del primer piso me esperaba Antonio. / Como aquella situación que se prestaba al equívoco no era de mi agrado, ni siquiera me senté. Antonio me rogó que me quedara tan solo unos minutos, pero no lo hice y me marché (M/47)[107].

106. Ver M/5 y nota 1 de dicha página.
107. Y no 49 como señala en la nota aludida, tal vez por errata.

Lo equívoco de la situación, tanto en Pilar como en Justina, hace, de todos modos, muy poca justicia a la protagonista que, como ya se ha dicho en alguna ocasión, no parece molestarse demasiado en comprender a Antonio Machado, ya que lo lógico en persona interesada en él, habría sido proponerle salir juntos del local y buscar otro que los acogiese, aunque fuese por una sola vez, y no desaparecer, furiosa o no, dejándole en desairadísima posición. Uno no puede por menos que pensar que el enamoramiento de Machado tuvo escasísimas compensaciones, a lo largo de la relación y que solo por ofuscamiento pudo haber aceptado las condiciones y reacciones de la poetisa. Pero no es todavía el momento de ocuparse con detalle de esto; tiempo habrá páginas más adelante, al acercarnos a las presuntas *memorias*, que más parecen retahíla de recuerdos, que otra cosa; y con un mayor detenimiento en el capítulo final de esta Segunda Parte; pero por el momento es el libro de Justina Ruiz de Conde el que nos ocupa.

Aunque en realidad poco más queda ya por decir, al menos en lo que respecta a las capitulaciones que importan en el momento, pues de las tres restantes, dos de ellas encierran poco interés para el presente comentario –se ocupan del soneto *Perdón, Madona del Pilar...*, con un minucioso estudio comparativo con otros del poeta, y del comentario que Antonio Machado hizo al libro *Esencias*, comentario que, dada la circunstancia en que se escribió, apenas tiene interés alguno como tal, tanto para la obra machadiana como para un acercamiento a la de la propia Pilar de Valderrama. No obstante, su inclusión al lado de otros más nebulosos por lo que respecta a la personalidad de la presunta Guiomar, es altamente significativa, ya que está englobado en un conjunto bajo el título general de *Machado y Guiomar.* Del tercero y último, hubo tiempo para ocuparse de él, al enfrentarnos con el nombre de Guiomar,

en la Primera Parte, ya que el mismo es un recorrido muy acertado por el historial de dicho nombre.

Resumiendo, es un libro bastante aceptable y cuenta con aciertos importantes e interpretaciones certeras al centrarse en la obra de Antonio Machado –esa valoración esperpéntica de su filosofía-, aunque, repito e insisto, la orientación dada a algunas interpretaciones sea un tanto equívoca al estar en función de los intereses de Pilar de Valderrama que, como en el caso anterior, no parece quedar satisfecha del trabajo al que ella misma coadyuvó con noticias de su propia cosecha; noticias que, como las mencionadas más arriba, pueden quizás estar sobreinterpretadas, pero nunca falseadas, sino que vienen respaldadas por serias investigaciones sobradamente conocidas.

Aparte lo anterior, resta tan solo añadir que el juego continúa por parte de Pilar de Valderrama, pues en las páginas del libro se adivina y queda explícito en algunas de ellas, que ya no hay misterio y que la misteriosa personalidad está totalmente diáfana y sin secreto; a pesar de ello la voluntad de la poetisa –libre ya de trabas sociales y morales que podían haberla frenado en su momento, como en el caso del libro de Concha Espina- es la misma que mantendrá hasta el momento de su fallecimiento; mantenerse encubierta y aportando cuando y como quería, o le placía, pequeñas pistas que si por un lado parecían levantar el velo, por otro enturbian más todavía. Un juego, en suma, que solo la muerte ha ayudado a despejar, aunque realmente fuese, como ya se ha definido, un secreto a voces. Y con este empeño se escribe el libro siguiente, tercer hito importante del proceso.

3.3. *Guiomar. Un amor imposible de Machado,* de José María Moreiro

Aparecido, en su primera edición, inmediatamente después del fallecimiento de Pilar de Valderrama, el libro de José María Moreiro despeja, de una vez por todas, la incógnita planteada treinta años antes y mantenida a lo largo de todo ese tiempo. Se trata de una edición muy cuidada, con una tirada de 500 ejemplares numerados y con la firma del autor, mas propia para coleccionistas y bibliófilos que para el manejo intensivo de un estudioso, que se abre y cierra con sendos autógrafos reproducidos facsimilarmente; el primero, de la propia Pilar de Valderrama; el segundo, reproduciendo una carta de Machado que nada tiene que ver con el contenido del libro en sí; ambos autógrafos se repiten en la segunda edición, menos elitista y más en consonancia con los fines que el autor se había propuesto; también bastante más ampliada, con lo que desplaza de forma total a la primera, que así se transforma –como se ha apuntado- en una curiosidad bibliográfica. Prologada la segunda por Rafael Lapesa, ese prólogo avala su valía, así como la solidez de su proceso investigatorio aunque, a fin de cuentas, nada o muy poco venga a decir respecto a su valor real, dado que el prologuista –y tenidas en cuenta sus características no podía resolverse de otra forma- apenas si araña la superficie del problema, tanto por esa ausencia de documentación ya señalada, como por posible desinterés –otras eran sus inquietudes- en el tema; se limita, pues, a manejar los tópicos recurrentes y a salir, sencillamente, del paso. Pero su firma está ahí; y queda como un aval para el autor.

Distinto es el caso del autógrafo de Pilar de Valderrama, significativamente firmado por *Guiomar* y con el que –primer caso; excepcional, por

tanto- avala *públicamente, ante todo, la teoría que sostiene Moreiro, porque se ajusta rigurosamente a la verdad*[108]. Lo que antecede dice muy poco, a mi modo de ver, a favor de la firmante, ya que si lo que expone el autor es, como dice, la verdad más rigurosa, no hay teoría posible, ni tesis sostenible; y si sí hay, esta puede ser verdadera o falsa, dado que cualquier teoría se elabora sobre datos y hechos que se interpretan; Y si no, recurramos, como casi siempre, al testimonio de Antonio Machado: *La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero./ Agamenón: -Conforme./ El porquero: -No me convence*[109]

La firmante, como ya se ha anticipado en momento anterior, encabeza el prologuillo de una forma absolutamente mayestática, con ese *Yo, Guiomar*, que también supone otra declaración de principios, y esboza en él una exposición de sus relaciones con el poeta[110], a las que denomina, muy en su línea, como *limpia unión espiritual,* añadiendo a guisa de explicación, que ya *entonces era una mujer casada* –y con hijos-, como si el hecho de serlo, en aquellos años como ahora, supusiese un obstáculo insalvable; y reitera, hay que suponer que en alusión velada a sus anteriores panegiristas, su deseo

108. Moreiro, José María: Ob. cit.; p. 24; también p. 144 con un ajustado comentario del autor.

109. Machado, Antonio: *Juan de Mairena-I*, Se trata del principio del libro, que supone toda una declaración de principios. Más adelante, al igual que en LC matiza lo aquí dicho, con alusiones a la mentira, a la hipocresía que encubre e incluso a la necesidad, en ocasiones, de encubrimiento.

110. No se pretende, con lo dicho, establecer ningún juicio valorativo de la actitud de PV. Lo que se trata de subrayar es la contradicción que se establece entre esa actitud y la del propio poeta, que queda patente en el tono y el contenido de sus cartas. Si en realidad PV no buscó otra cosa que no fuese amistad, ¿por qué permitió el tono de esa correspondencia? Ver sobre este punto la entrevista que, con motivo de la primera edición de su libro, concede al diario *ABC* (21-IX-80), donde el autor adelanta convicciones expuestas en su obra. JMM: Ob. cit.; p. 43.

de *corregir definitivamente algunas inexactitudes*, para añadir de inmediato que su papel fue «el de haber inspirado algunos de sus poemas y personajes del teatro que escribió, amén de haber roto un tanto su tremenda soledad»; musa en definitiva, y musa importante, trascendente, muy en la línea de aquella afirmación que encabeza el libro de Concha Espina. Pero dejando a un lado esa afirmación final, cuestionable como prácticamente todas las que suscribe, ni poemas –como en su momento se verá-, ni teatro, ya que su aportación –anecdótica, sin más- a *La Lola* queda reducida al pareado que todo investigador conoce, y que no es más que una prueba de galantería por parte de Antonio, al que habría que haberle preguntado si su forma de actuar era la correcta, dado que la otra parte colaboradora podría no haber estado de acuerdo con esa intervención, por lo que cabe inquirir una vez más: ¿qué hubiera sido de la obra machadiana de no existir, o no haberse producido el encuentro, Pilar de Valderrama? Y la respuesta, por fuerza, no puede ser otra que la menos favorable al afán protagonístico de la poetisa. No hubiera ocurrido absolutamente nada y la obra de los hermanos habría continuado su desarrollo en la forma en que lo hizo. Pero Pilar de Valderrama, y no podía ser menos, mantiene su afán de protagonismo aún en este libro que hay que tener en cuenta que conoció y siguió, al menos en algunos de sus aspectos, sin darse plena cuenta –tal vez lo avanzado de la edad le enturbiase la visión- de que de todos los que de ella se ocuparon era el más crítico, sin que, por ello, rompiese con el esquema aceptado. Pero fue tal vez su muerte, que se anticipó a la publicación, la que realmente le impidió censurarlo, como a los anteriores.

Pero hay que volver a la obra, abandonando ya ese prologuillo que no es, o supone, más que un inciso anecdótico sin mayores consecuencias. Moreiro,

aunque supeditado como los demás al personaje, goza de una mayor libertad por el hecho, incuestionable ya, de poder manifestar libérrimo la real personalidad de esa *pretendida* Guiomar-musa que hasta el momento se envolvía aún entre los velos del misterio, aunque éste tampoco fuera ya tal.

Como es natural, no lo hace partiendo del libro, derechamente, sin rodeos, y soslayando cualquier previa introducción; va preparando el camino a través de diversos trabajos que da a conocer en la revista *Blanco y Negro* y en los suplementos dominicales del diario *ABC*; trabajos tan importantes y novedosos –para el momento en que se escribieron y publicaron- como *La verdadera historia de Machado y Guiomar* (*ByN*, 21-27/II/79), donde ella todavía *sigue resistiéndose a que publiquemos su nombre auténtico y sus fotos*, lo que un año después, tras su muerte, deja de ser un tabú, siendo el primero en establecer su identidad –ya sobradamente conocida, pero cuyo anonimato continuaba aceptándose-, también en *Blanco y Negro* con su trabajo: *Carta inédita de Antonio Machado a Guiomar* (26/XII-79/2-I-80), bajo el epígrafe de *exclusiva*, y a la que antepone una previa declaración:

> Hace algo más de un mes fallecía en Madrid Pilar de Valderrama, la Guiomar de don Antonio Machado. Aunque éste era ya un secreto a voces, durante los cuarenta años –y un otoño- que Pilar de Valderrama sobrevivió a «su poeta» tan solo, cuando, esta primavera

pasada, se cumplía el aniversario de la muerte de don Antonio, rompió, por primera y única vez, su silencio[111].

Estos trabajos, así como el siguiente en torno al tema, *Triunfo y tragedia de un amor imposible* (*Los Domingos de ABC*, 24 de Febrero y 3 de Marzo 1980), van adelantando esa *tesis verdadera* que el autor, poco a poco, continúa desarrollando en su libro. Este aparece –como ya se ha dicho- en un a primera edición de escasa tirada, que muy pronto se agota, dando opción a una segunda en colección de características más populares y que, ampliando la base original, adquiere la condición de definitiva.

El planteamiento en Moreiro es doble; por un lado el análisis de unas relaciones presuntamente amorosas entre el poeta y Pilar de Valderrama; por otro, la no diferenciación, como en tantos otros antes que él, del nombre de Guiomar designando a la poetisa, lo que lo conduce a una nueva interpretación, sesgada de los *Cancioneros*, pero curiosamente, y a pesar de los condicionamientos que limitan la intención original, el libro resulta uno de los más críticos respecto tanto a la figura real como a la apócrifa. Moreiro no comulga con ruedas de molino y en ocasiones manifiesta su perplejidad –que lamentablemente se queda en eso- tanto en el texto como en las notas que lo acompañan.

111. Lo que no responde exactamente a la verdad, pues el 19 de febrero 1969, en la *Hoja del Lunes* madrileña, da a conocer, encabezada con otro *Yo, Guiomar*, su posición a favor de la repatriación de los restos del poeta; a través de un trabajo firmado por JMM y que reproduce el facsímil de su nota.

No importan aquí las relaciones Machado-Pilar de Valderrama; son capítulo definitivamente cerrado y al que ya se tenía acceso desde algún tiempo atrás; la anécdota resulta sabida y, como se expondrá algo más adelante, irrelevante a todas luces. No; no es esa la inquietud que mueve el presente trabajo; sí lo es –y se vuelve a repetir- la fraudulenta utilización del apelativo Guiomar por parte de la receptora de las cartas, y el intento –casi logrado- de sustitución de una musa por otra. Y en Moreiro, a pesar del carácter general de su intento, no es difícil encontrar unas denominadas reticencias que ayudan -no resuelven; tampoco era su intención- al logro del presente trabajo.

Primera reticencia:

> Un día en Burgos –Pilar afirma en sus *memorias* que fue en Salamanca- encuentra a Manuel Machado y le pregunta por don Antonio. / Me dijo que no había vuelto a saber de él –asegura Guiomar-. Y yo ¡*Virgen Santa, que no le pase nada, que no le pase nada*! En Mayo del 39 estaba yo en Palma de Mallorca y allí me enteré de que Machado había muerto. Tiempo después conocí los versos que el poeta me dedicó[112].

No es, desde luego, lo que la poetisa relata en sus *memorias*; más parece ser dicho directamente al autor. Y en tan escasas líneas uno no hace más que encontrarse con diversas contradicciones; en primer lugar, Burgos, no Salamanca como señala ella; nada de esa exclamación en la que parece prorrumpir al oír al hermano que no tiene noticias, algo que por aquel entonces

112. JMM: Ob. cit. p. 43.

–hay que situarse en los años 1937 o 38- era algo más bien razonable, pues existía una *impermeabilidad oficial* que hacía difícil la comunicación entre las dos Españas; finalmente, ese desconocimiento, por su parte, de los versos a Guiomar, y que insiste en esa falta –ya apuntada- de interés suyo por todo lo que concierne a Antonio Machado, ya que esos versos (en realidad debería haberle llamado poemas) estaban publicados, y bien publicados, años antes de la contienda, en la *Revista de Occidente*, la de mayor prestigio de aquella época. ¿Los conoció realmente Pilar de Valderrama, o era tan superficial que le resultaba *espesa* la publicación de Ortega? Son preguntas que no guardan, como a alguien pudiera parecerle, segunda intención, sino que entran en la más pura lógica. ¿Cómo no iba a conocerlos, si el propio Machado habla de ellos –y ya se verá cómo; no hay que adelantarse al proceso- en las cartas que le escribe? Y si en aquellos momentos no los tuvo –si es que realmente los conoció demostrando ese interés que aquí se cuestiona- por dedicados a ella, ¿por qué, posteriormente sí los supone con esa orientación? O, finalmente, ¿acaso está refiriéndose al soneto V de los de guerra, confundiendo cronología y denominación –unos indefinidos *versos* por un muy concreto soneto- que tan solo fue dado a conocer algunos años después -1961- por Aurora de Albornoz? En cualquiera de los casos, Pilar de Valderrama está trabucando las cosas, o dejándolas en un terreno impreciso que no favorece en nada la intención clarificadora que tanto gusta de señalar.

Segunda reticencia:

> ... conservará siempre en su habitación, en General Arrando, un gran retrato de Leonor que se trajo de Soria cuando ésta murió, y clavado de la pared quedó a su partida hacia Valencia durante la guerra civil. ¿A qué este retrato en su habitación si Leonor, si al

> recuerdo de Leonor, «suplantaba» ya el amor de Guiomar, como «amor verdadero», «único», «grande y secreto». Guiomar «pudo haber sido» el gran amor de Machado, pero «no fue». [...] Además, si don Antonio trataba de enamorar a Guiomar, ¿iba a confesarle que en el fondo de su corazón estaba Leonor? El amor, en fin, de don Antonio hacia Guiomar es, más que un amor romántico, un amor simbólico, mientras que el que sintió hacia Leonor fue un amor, ya lo hemos resaltado, real, verdadero, hondo, cargado de ternura y absolutamente dramático y fugaz[113].

El párrafo es lo suficientemente significativo, y su único punto negativo es ese *Guiomar* que sigue adherido –pesado lastre- a la personalidad de Pilar de Valderrama. Pero Moreiro todavía va más lejos, esta vez coincidiendo con los deseos de la propia Pilar –deseo unilateral, por otra parte- y olvidándose del contenido amoroso y apasionado de las cartas, la coincidencia entre poeta y poetisa –*limpia unión espiritual*, la denomina ella en el prologuillo que abre el estudio- se presenta como aceptable.

113. JMM: Ob.cit.; p. 68. El dato está confirmado por JM: *Últimas soledades...*; p. 133; ver también lo manifestado por MM, en los años posteriores a la guerra, al matrimonio Panero, aunque su transcripción, por parte de Felicidad Blanc, contiene errores manifiestos, como localizar dicho retrato en Collioure, o cambiar el nombre de Leonor por Elvira (Felicidad Blanc: *Espejo de sombras*, Argos Vergara, Barcelona, 1977, p. 134). A mayor abundamiento, el propio Moreiro manifiesta en su intervención en el ciclo machadiano: *La mujer en la vida y la obra de AM*, celebrado en Collioure el 22-II-80, en la Fundación AM del mismo lugar, manifiesta que el único amor de su vida fue Leonor. La frase resulta rotunda, aislada del contexto, pero no dispongo de mayor información que la dada en su día por *ABC*, en fecha 27 del mismo mes y año.

Tercera reticencia:

> *Más de nuevo la contradicción: Pilar de Valderrama* –levantadora de casi todos los obstáculos que entre ambos se interponen, y que ha impuesto discreción y el más absoluto secreto, luego de montar, a este efecto, un complicado tinglado para el mayor sigilo de la correspondencia-, será quién, pocos años después, de a conocer, mutiladamente, a través de Concha Espina, lo que tanto le costó guardar[114].

¿Más? Todavía insiste el autor, estableciendo paralelos con otras correspondencias ilustres –Wagner y Matilde Wesendock; Baudelaire y Mme. Sabatier- guardadoras todas ellas de idéntico cariz, en donde Pilar de Valderrama –Guiomar para el autor-

> ... sería un amor surgido en don Antonio [...] no solo como reflejo, sino como necesidad, absolutamente inventada según propia confesión que, al menos externamente, evite una profanación, desde luego realmente imposible e impensable, al trasladarlo a un terreno ideal donde la sustentación y aún su exteriorización, por fuerza fingida, sea posible[115]. De donde resulta que el papel de Guiomar, no fue sino el de la estatua viviente a la que literalmente endosar ese complejo también. [...] Lo de más es la materialización de esa posibilidad. Y aún añade: He aquí, a nuestro juicio, las

114. JMM: Ob. cit.; p. 164.

115. Recuérdese lo dicho en el epígrafe 2.3. respecto al Tercer Mundo.

> auténticas credenciales de Guiomar que, lógicamente, escapan a los dominios humanos de Pilar de Valderrama, si bien el hecho de otorgar corporeidad a aquella, haga que lo acaecido se nos muestre sumamente complicado con los ropajes necesariamente accesorios que pudieran parecer ambiguos[116].

Ya está perfectamente clara la intención, al reducir –o intentarlo al menos- la presencia de Pilar de Valderrama a su justa posición. Y sin embargo, el hecho todavía irreductible de continuar llamándola Guiomar tuerce el sentido y anula la intención. Porque tiene razón Moreiro al definir a la *verdadera Guiomar* en el proceso mental de Antonio Machado, pero tropieza y cae en el error al asociar personaje apócrifo y personaje real. Aún a pesar de eso, su avance es sustancial en el camino aclaratorio del proceso.

También es el primero –lo que le concede una importancia privilegiada en el conjunto de intervinientes en el proceso- en cuestionar la legitimidad de las acciones de la poetisa, y bien pudo aportar para ello correspondencias similares a las que cita, lo que nos remitiría a la recientemente publicada entre Martín Heidegger y Hanna Arendt[117] o a la sostenida entre Pedro Salinas y Catherine Whitmore[118], dadas a conocer tan solo póstumamente como aportación clarificadora a las vidas de dichos corresponsales y en ningún momento enturbiadas ni manipuladas; es claro y limpio ejemplo de

116. JMM: Ob. cit.; p. 144.

117. Arendt, Hanna y Martín Heidegger: *Correspondencia 1925-1975*, Herder, Barcelona, 2000.

118. Salinas, Pedro (ed. Enrique Bou): *Cartas a CatherineWhitmore. El epistolario secreto del gran poeta del amor;* Tusquets-Marginales; Barcelona, 2002.

cómo deben entenderse estos capítulos de las biografías, y toda una lección para quién las elabora de forma contraria

> *–Los deshilvanados retazos de correspondencia publicados, facilitaron, poco después, la identificación de Pilar de Valderrama. Pero la destinataria de aquellas misivas* (y potenciadora de su desvelamiento, tengámoslo en cuenta) *mantuvo un "casi" absoluto silencio respecto al tema, durante los cuarenta años que sobrevivió a Antonio Machado (...) por lo que siguen faltando elementos de juicio capitales*[119]*-*

Con la intención de que todo ello redunde en beneficio propio.

Naturalmente esta no es la conclusión del autor; para él Pilar de Valderrama es un personaje desinteresado que se ofrece gratuitamente como pedestal a la elaboración de una teoría de mayor o menor ambición levantada por la otra parte:

> ... se deduce claramente el desdoblamiento que de esta mujer hace Machado: la mujer real (Pilar de Valderrama) y la musa-diosa en la que se recrea (Guiomar), aunque puede que la segunda nunca hubiera existido, literariamente, sin el concurso de la primera. En cualquier caso, Guiomar se perfila como una necesidad anímica para el poeta[120]...

Consolidando lo anterior pocas líneas después:

119. JMM: Ob. cit.; p. 58.
120. JMM: Ob. cit.; p. 101.

> Don Antonio necesita estar enamorado y de no haber sucedido así, acaso ello hubiera motivado el derrumbamiento. [...] Machado en esas cartas, crea y da vida al amor que le es indispensable para vivir. Y lo crea de una forma inconsciente y voluntaria a la vez; tanta es la necesidad que tiene de convencerse de que está viviendo un gran amor platónico. En cuanto a Pilar, ella aceptó convertirse en Guiomar para ayudarle a que se lo creyera. Ella sabía y comprendía que la necesitaba. Pilar fue sin duda una gran persona. Este gran amor aparece así en el poeta como un necesario escudo con el que defenderse de la terrible soledad[121].

El proceso está claro y las inquietudes machadianas absolutamente diáfanas; el único fallo –no, como es natural, para el autor, que se mantiene acorde con lo escrito- es la unión –aparentemente indisoluble- entre Pilar y Guiomar, por mucho que se esfuerce, él y tantos otros, en mantenerla. Hay innumerables pruebas en contra de la misma, partiendo del propio Machado, pues todo este proceso, que arranca de su primer apócrifo importante, esto es, Abel Martín, nace y se desarrolla bastante antes de su conocimiento de Pilar de Valderrama y los *Cancioneros a Guiomar* son tan solo la ilustración poética –el apoyo material, si se prefiere- a su doctrina. Por otra parte, son bastantes los que opinan –sin conseguir llegar a separarlas- que Pilar y Guiomar son opuestas y por lo que al personaje real se refiere, las intenciones no quedan,

121. Moreiro dice apoyarse en testimonio de Ana María Dalí, aunque no indica la fuente de donde procede; tampoco arroja luz alguna la consulta a la bibliografía que incluye al final de su segunda edición, por lo que, por el momento, resulta imposible la localización de dicha fuente.

cuando menos, del todo claras. No voy a insistir en ello ni traer a cuento relación alguna de nombres y manifestaciones; todo buen machadista las conoce y tiene en cuenta esos nombres señeros que van desde Cobos hasta Gullón, por caer en la tentación de citar algunos.

Se trata, como es fácilmente apreciable, de un párrafo –o párrafos- importante; que contiene en síntesis el proceso creativo-filosófico del poeta. Y en este momento uno piensa que, como apoyo a lo propio, debería traer también, a cita, otro de los párrafos que, de alguna manera, viene a poner en tela de juicio lo antecedente, al matizar que «sin adentrarnos en la oposición que a veces se da en Machado entre razón y amor, consideramos, que es lo que aquí nos interesa, si Pilar de Valderrama había llegado o no, a tales honduras filosóficas[122]». Por lo visto y comentado con anterioridad, y por lo que algo más adelante pueda traslucirse, conviene dejar sentado, de una vez por todas, que la respuesta es negativa; Pilar de Valderrama, al menos por lo que tanto de ella como de otros testimonios se trasluce, fue mujer gustosa de un cierto barniz –más o menos de superficie, que eso no hace la caso- cultural muy a tono con el mundo en el que se movía, pero no, naturalmente, inquieta por aspectos más hondos del pensamiento; y esto, téngase en cuenta en todo momento, no es peyorativo en modo alguno; simplemente constatación de una forma de ser, ni mejor ni peor que otras, pero punto esencial para juzgar afirmaciones como la de aceptar convertirse en pedestal como ayuda a la realización filosófica de Machado, aunque ese asentimiento no pasase del nivel inconsciente. El escribir tales asertos no deja de ser un andarse por las ramas más o menos inconsistente, y no pasa

122. JMM: Ob. cit.; p. 115. El subrayado es mío.

de significar un apoyo a la identidad guiomariana de la poetisa, lo que no ayuda, precisamente, a la clarificación.

Pero Moreiro no se limita a estos planteamientos que, formalmente, son lo principal de su trabajo; pretende, y lo consigue, aportar novedades que signifiquen descubrimientos, o logros, inéditos. Y en este capítulo deben consignarse las siete cartas que incluye, y que en su primera edición supusieron un avance en el camino del conocimiento de las relaciones de Machado con la poetisa; no tanto ya en la segunda, dado que en el período de tiempo entre ambas, salió a la luz ese libro póstumo de la propia Pilar, mal tenido como *memorias* y que incluye, a modo de apéndice, la totalidad de la correspondencia. No obstante esto, la aportación de Moreiro fue realmente considerable, ya que más importante que la novedad de esas siete cartas, resultaba la glosa que de cada una de ellas efectuaba, tratando incluso de aventurar posibles fechas de las mismas[123]. Pero sobre esto cabe establecer un interrogante con respuesta imposible. Estas cartas, las siete publicadas por Moreiro, que son las que ahora importan, y alguna de las cuales era absoluta y totalmente inédita, ya que ni un fragmento reprodujo Concha Espina, ¿se entregaron de forma espontánea, es decir, al azar, o se deben a una selección por parte de Pilar de Valderrama; selección que supondría un particular interés preferencial en la entrega y posterior divulgación?

En efecto, las cartas se centran todas ellas en referencias a *La Lola* o a los libros de la propia Pilar, lo que conduce a suponer que, efectivamente, a la poseedora de las mismas le interesaban más esas que otras; por otra parte,

123. Sobre este punto de la datación volveremos cuando nos ocupemos de la correspondencia.

eso no pasa de ser un interés legítimo, pues de alguna manera potenciaría el recuerdo de su obra propia e incitaría, con toda posibilidad, y esa era la esperanza más lógica por su parte, a la lectura de sus poemarios; todo ello, como fácilmente se ve, conducente a un mayor conocimiento de su obra personal. Que en la realidad esta intención tuviese aplicación práctica o no, es otra cuestión; lo que importa en este caso es la intención y la posibilidad de dar respuesta, hipotética, ya que resulta imposible establecerla de otra forma, al interrogante planteado.

Y concluyen aquí las incursiones que sobre Pilar de Valderrama se han ido estableciendo desde los puntos de vista de algunos de sus comentaristas, prescindiendo de una gran parte de su bibliografía, reducida a artículos y trabajos en revistas especializadas, y limitándola a las tres publicaciones que considero capitales en torno a su persona y que, como se ha dejado apuntado, reflejan el proceso que ella misma tuvo interés en desarrollar. En los dos apartados que restan, van a ser la propia Pilar de Valderrama y su enamorado los que tomen el testigo y aporten las fuentes interpretativas.

4. Sus *Memorias* y el valor real de las mismas

Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía;
también la verdad se inventa.
CLXI-xlvi

A lo largo de estas páginas se ha venido aludiendo de forma reiterada a las *presuntas memorias* de Pilar de Valderrama[124]; la calificación aquí dada de *presuntas* no es, en modo alguno, una calificación inconsistente; por el contrario, perfectamente aplicable a lo que en realidad precede al *corpus* epistolar que, en el plan de la poetisa, merece considerarse como apéndice.

No es España –o al menos no lo era hasta hace poco tiempo- país proclive a la tarea literaria de componer memorias de tal o cual riqueza, y más en la época en que Pilar de Valderrama desarrolló su más profuso quehacer literario. Anteriormente, en el XIX, sí hubo algunos intentos importantes, como los de Mesonero Romanos, Alcalá Galiano y posiblemente alguna otra excepción, pero que no pasaron de eso, de excepciones en el conjunto general. Ya lo había acusado, como un defecto, Unamuno en trabajo de 1913[125], pero ha de ser Ortega quién mejor de en el clavo del por qué de tal carencia. Escribe en *Sobre unas memorias*, incluido en su libro conjunto *Espíritu de la letra:*

124. PV.: *Sí, soy Guiomar*, Plaza y Janés, Barcelona, 1981.

125. En *Sobre un libro de memorias*, aparecido en *La Nación*, de Buenos Aires, en dos entregas sucesivas, los días 21 de Marzo y 7 de Abril de 1913. Puede consultarse en *Libros y autores españoles*, Colec. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1972, pp. 99-119.

> Las Memorias son un síntoma de complacencia en la vida. No basta con haberla vivido, sino que gusta repasarla. Recordar es hacer pasar de nuevo el río antiguo por el cauce cordial. Es dar palmadas en el lomo de la existencia pronta a partir. Las Memorias son el resultado de una «delectatio morosa» en el gran pecado de vivir, para añadir, casi a continuación, que ¡No puede extrañar la escasez de Memorias y novelas si se repara que el español siente la vida como un universal dolor de muelas![126]

¿Y es eso lo que realmente acontece con el intento de Pilar de Valderrama? ¿Delectatio morosa o simple dolor de muelas? Pues, ¿pueden, en puridad, considerarse como tales *Memorias* esas pocas páginas compuestas por la poetisa?; pues definir y situar lo escrito por ella bajo el subtítulo de *Memorias de mi vida*, ocupando 62 páginas de un libro con un total de 368, o sea, un mínimo de *memorias* contra un máximo -¡y tanto!- de apéndice, por muy importante que este sea, ¿responde a lo que siempre se ha considerado bajo el concepto de Memorias?

Las preguntas tienen respuesta, pero una respuesta pormenorizada, atenta, en principio, más al concepto de «Memorias» como tales, que a otra cosa; porque, aparte el hecho anecdótico de que España haya producido pocos intentos memorialistas, al menos hasta hace relativamente pocos años, en que los mismos han empezado a proliferar de forma abundante y alarmante, creando un peligroso acrecentamiento de vaciedad mayoritaria

126. OC-III; pp. 589-590.

que puede retraer de nuevo el género a la escasez originaria, ¿qué son, que significan, en realidad, unas Memorias?

Porque bajo tal título genérico se acoge un amplio muestrario que va desde el más puro intimismo –Unamuno: *Diario íntimo*- hasta la más descarada superficialidad narrativa de acontecimientos absolutamente inanes –cualquiera de las muchas que los mal llamados *famosos* de hoy día producen, y que no pasan de ser un simple y puro mercantilismo momentáneo, sin asomo alguno de perdurabilidad-; y en esa amplia gama todo cabe, aún acogiéndose, como posibilidad final a cualquiera de los múltiples apartados o titulaciones a las que se acogen –recuerdos, diarios, autobiografía, crónica...-; a cualquiera de ellos menos al tan genérico de *Memorias* que, como vamos a ver no es el que le corresponde.

Sin embargo, el DRAE no tiene definición para ellas, aunque sí para la palabra *memoria*, cuyas acepciones 11, 12 y 13 parecen aproximarse a lo que en sí pueden ser; pero elude, o no acoge, esa acepción más específica de *Memorias* como género literario[127]; ningún otro diccionario matiza nueva definición ni cataloga otra más precisa; ni el *Manual Ilustrado* de la Academia, ni el *María Moliner* se hacen eco de ella; no así el más reciente *Diccionario del español actual*, de M. Seco *et al*, que en el segundo párrafo dedicado a la voz *memoria*[128], y en su subdivisión b) la considera como *escrito extenso en el que alguien narra recuerdos de su vida*, aunque tampoco responda con exactitud a lo que se pretende, aquí, definir como *Memorias*, sustantivando el plural. Pero retengamos por el momento el término *extenso* referido a este tipo

127. DRAE, vigésima primera edición, 1992; la entrada correspondiente en la p. 957.
128. Tomo II; p. 3028. Aguilar, Madrid, 1999

de escritos. Porque, creo, hay que atender a dos términos esenciales; por de pronto, el mencionado *extenso* –y ya veremos por que- y al propiamente denominado *memorias*, pues este no es, desde luego, un plural, en este caso del sustantivo *memoria*, como equivocadamente pudiera parecer; no se habla, o dice, o escribe, de las *memorias de un pueblo*, sino que se singulariza esa palabra, porque *memoria colectiva* supone un número indeterminado de estas y pluraliza el sentido de la expresión; tampoco *Memoria de la Historia* presupone una memoria única –la Historia, como tal, carece de ella; está en sus colecciones documentales, en sus crónicas, en las *Memorias* de sus protagonistas o testigos, etc.- sino que multiplica el número de aquellas. Esto revierte en la substantivación de *Memorias*, algo que se viene persiguiendo a lo largo de esta digresión. Y al sustantivar el morfema, adquiere, de forma indudable, otra categoría distinta a la de una simple pluralización; pasa a ser algo concreto, determinado, preciso. De ahí, sospecho, el fallo, por imprecisión, del DRAE y el acercamiento que inicia el ya conocido popularmente por *Seco*, aunque todavía sin el espaldarazo que oficialice el término por parte de la Academia. Y aquí entra en juego el otro término, ese *extenso* que se ha extraído de la definición consignada, y que precisa más el carácter que debe tener el sustantivo *memorias*; éstas, como tales, han de contar con ese requisito, pues en caso contrario resulta más apropiado adscribirlas a cualquier otro de los significados que la ciñen: diario, crónica, recuerdos...[129]

129. Tal es el caso, acertadísimo, de Carmen Baroja, que califica modestamente de «recuerdos» sus interesantes apuntes memorísticos (*Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, Tusquets, Barcelona, 1998).

Han de ser, en su mayor parte, los escritores, los hombres públicos, los personajes del tiempo, los que, posiblemente movidos por el propio interés, traten de definir el contenido de lo que ellos escriben y memorizan. Dejando a un lado la ya mencionada de Ortega, encuentro citada por Fernández Pérez Ollo, prologuista de la ultima edición de las de Baroja, la que da la *Encyclopedie*, que dice: «Término hoy usado para señalar las historias escritas por personas que han participado en los asuntos o pueden dar de ellos testimonio por haberlos presenciado», y páginas más adelante, ya en las propias del autor, Baroja menciona una lista importante de las mismas, con la confesión de que nunca le han interesado las tales[130].

Tal es el caso, repito, de Pilar de Valderrama, pues teniendo en cuenta las diversas manifestaciones existentes, de este género literario (prescindamos, por el momento, de sus distintos formatos), estos abarcan desde las presuntamente superficiales y extensamente narrativas (sin entrar en sus aspectos de gran mosaico costumbrista dieciochesco) de Giácomo Casanova, que tiene adquirido ya el carácter de clásico del género –con el antecedente, prácticamente único en siglos, de las *Confesiones* agustinianas-, hoy, y ciñéndonos tan solo a lo español, pueden establecerse comparaciones más o menos aceptables con algunas de las producidas por contemporáneos suyos, como las tan íntimamente introspectivas de Azorín (*Memorias inmemoriales*), o teñidas de poética nostalgia como las de María Teresa León (*Memoria de la melancolía*), pasando por las extensas y detalladas de Santiago Ramón y Cajal (tres volú-

130. Baroja, Pío: *Desde la última vuelta del camino*; tres tomos; *Tiempo de Memoria,* Tusquets, Barcelona, 2006; la cita se encuentra en la p. 27, correspondiente al prólogo y la relación barojiana en las pp. 49-51.

menes independientes entre sí, pero unidos por un hilo único: *Mi infancia y juventud, Historia de mi labor científica* y *El mundo visto a los ochenta años*), Rafael Alberti (*La arboleda perdida, I-II-III*), el repetidamente citado Cansinos Assens (*Memorias de un literato*), las atrayentes e importantes de Julián Marías (*Una vida presente, I-II-III*), y aquí ya empezamos a distanciarnos cronológicamente de la época, no así de la redacción, si añadimos a las anteriores las de Aranguren (*Memorias y esperanzas españolas*), o Laín (*Redoble de conciencia*), para culminar, ya en la contemporaneidad del nuevo siglo, con las de José Ortega Spottorno (*Los Ortega*), y aún, tratando de apurar este recuento hispano, si buscamos los inicios, es fácil encontrarse con las del Capitán Alonso de Contreras o las del soldado Miguel de Castro, ambos personajes aventureros de la España del Imperio. De todo ello puede deducirse fácilmente que la poetisa utiliza enfáticamente el término *memorias* para lo que en realidad debería ser denominado como *recuerdos* o más sencillamente *apuntes*, ya que lo que ella escribe lo mantiene de forma consciente en un permanente tono de imprecisión que lo aleja del sustantivo más genérico; pasa, sin apenas detenerse en puntos que pueden ser importante, como datos cronológicos que adultera, equivoca o, simplemente, elude -apenas hay fechas que precisen un mínimo cómputo-, y sin detenciones en aspectos en los que eran absolutamente necesarias, como en todo lo que concierne a Antonio Machado y su relación con él –tan importante, que es en realidad la motivación de su escritura-, que por el tratamiento que recibe parece otro episodio sin más, y no lo que realmente parece ser que significó para ella, siempre y cuando aceptemos sus manifestaciones; o la repercusión, importante a todas luces para su particular vivencia, del estallido de la Guerra Civil; incluso su propio quehacer como *mujer de letras*, peca de idéntica vaguedad.

De todo lo anterior se desprende que la exposición que lleva a efecto deriva en un escueto relato de hechos sucesivos sin asomo alguno de introversión mínimamente analizable, lo que da al conjunto un carácter de futilidad que, desde luego, no tiene ninguna de las mencionadas con anterioridad. No se trata de descalificar sin más, pues en ellas falta, además, lo que podría denominarse *fondo de cuadro*, esto es, la descripción del entorno –tan apasionante, por otra parte, el que corresponde a estos años de entreguerras- así como el coro; el retrato y la relación que entre memorialista y resto del conjunto humano se establece (y la insinuación –se queda en eso- en torno al noviazgo de Azorín, puede ser un buen ejemplo de lo que se asevera); por el contrario, de una forma permanente, casi obsesiva, el *yo* de quién las escribe está omnisciente y omnipresente, como en un intento -¿desesperado por la huella que se borra, se diluye, se difumina?- de incierto protagonismo frente a sucesos y personas que apenas son sombras en esa retahíla de recuerdos personales.

En puridad, insisto, su intento no debe ser calificado de *Memorias* puesto que no lo son; al menos si uno se atiene a lo que como tal damos como acogido a ese género literario; es tan solo un intento narrativo, una narración de hechos –toda una vida- solventados de forma rápida, como si esa labor supusiese un ejercicio forzado y forzoso que se desea concluir cuanto antes y sobre el que no se vuelve ni se quiere volver (lo más parecido al *dolor de muelas* orteguiano) y que, por eso mismo, queda limitado a un *apunte* o borrador sobre el que no se insiste; más bien una introducción a la correspondencia machadiana que ella, con una intención que no se como calificar, considera como apéndice ilustrativo. De ahí esa pertinacia en considerarlas como *presuntas*, pues quieren ser y no son; al menos comparativamente. Que Pilar de Valderrama las haya considerado como tales es otra cuestión

que no va a ser debatida, ya que lo que aquí se pretende es analizar ese hilo narrativo resaltando sus carencias –que lo invalidan como tales *memorias*, al menos, insisto, dentro del género literario al que pretenden adscribirse-, y la escasa consistencia, por ese mismo defecto señalado, que se advierte en esos momentos cruciales e importantes. Por lo mismo, como entrada previa y necesaria, la definición del género y la precisión –comparativa- entre éste y lo escrito por la poetisa.

Se inician con algo que va a ser recurrente en todo el proceso narrativo; imprecisión para empezar, en torno a la fecha de su nacimiento, sobre lo que no hay que insistir, ya que ha sido suficientemente expuesto en el capítulo primero de esta Segunda Parte[131].

Pero la imprecisión pesa y condiciona todo el conjunto, al no ser la única que es hacedero encontrar, porque existen, a lo largo de sus páginas, errores manifiestos que solo consiguen demostrar la falta de cuidado, atención o personal indiferencia, a ese hilo de recuerdos que, no obstante, se pretende que sean trascendentes, lo que nos conduce una vez más, y por desgracia no la última, a presumir en su redacción ese permanente descuido por el detalle aludido; algo fundamental en este tipo de quehacer, a pesar de que Pilar de Valderrama contaba con todo su tiempo para poner orden en esos recuerdos, si en realidad esa hubiera sido su intención.

Ejemplo importante de lo que aquí se afirma lo encontramos en la mención al fallecimiento de su madre, ocurrido el 8 de Mayo de 1931 (M/50), suceso que resuelve en dos líneas equívocas, la mayor parte de las cuales se dedica a *las fatales consecuencias* que trajo consigo la República: «Pero llegó la

131. Ver. cap. cit. y nota 3 del mismo.

República con sus fatales consecuencias y mi madre moría el 8 de Mayo del mismo año», suceso que parece la consecuencia de dicho evento histórico, lo que hace que el párrafo resulte, como se ha apuntado, cuando menos confuso en su exposición, así como carente de la emoción y afectividad que se le supone a tal momento y más en persona de sus características; basta compararlo con otras páginas muy similares, más extensas y senti das, como las que Felicidad Blanc, la esposa de Leopoldo Panero, dedica a los respectivos fallecimientos de sus padres[132], para darse cuenta de la diferencia existente entre ambas. Otro ejemplo; lo que suscribe en el siguiente párrafo:

> Entretanto, la compañía del Teatro Nacional ensayaba nuevas obras: La vida es sueño, La verdad sospechosa, otra alegre composición sobre romances de García Lorca titulada El Pliego de Romances, un Auto anónimo: Las bodas de España, y algunas más, que se fueron representando sucesivamente (M/64).

De todo lo indicado, no cabe duda alguna respecto a los primeros títulos reseñados ni sobre el Auto anónimo que titula *Las bodas de España* y cuyo título real es el de *Farsa sacramental de las bodas de España*, que figura como el 92 del manuscrito 13711 de la Biblioteca Nacional: *Colección de Autos Sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI*[133], acorde el título con la situación que se

132. Blanc, Felicidad: Ob. cit.; pp. 187 y 211-212 de sus memorias ya mencionadas (vid. nota 113).

133. Cf. *Códice de Autos Viejos*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Clásicos Castalia, Madrid 1988; p. 48 de la *Introducción*.

vivía; lo que sí está totalmente fuera de lugar en esa referencia, incomprensible por otra parte, a García Lorca y su inclusión en el programa de actividades de una Compañía Nacional de Teatro en aquellos años a los que la autora se refiere -1937/38- en la Salamanca militarizada de la guerra civil. Frente a esto apenas caben distingos, pues una de dos, o la autora escribe por escribir y sitúa nombres así por que sí o, lo que resulta menos razonable, no se ha enterado de nada y da por supuesto que las prohibiciones no existían y García Lorca gozaba, o continuaba gozando, de buena salud.

Abundan, como vemos, los errores; de todos modos, aquí solo pueden considerarse los concernientes a Antonio Machado y a su relación con la poetisa; los que por su mismo carácter ayudan a valorar la figura de Pilar de Valderrama; como cuando escribe:

> Y empecé a escribir nuevos poemas en prosa y verso, que siempre que podía le leía a Antonio. Él encontraba bien todo lo que yo componía. Nuestra compenetración espiritual era tan grande que apenas hallábamos defectos el uno en el otro (M/47).

La última frase, especialmente, lleva a la suposición, de difícil rechazo, de algo ya apuntado con anterioridad: el endiosamiento de quién escribe esas líneas (hipótesis medianamente razonable: ¿cabe la posibilidad de que dicha actitud se deba a la absorción, por parte de la interesada, del sentido que da Antonio Machado, en sus cartas, a la palabra *diosa*, recurrente en toda la correspondencia?), ya que no es la única ocasión que lo refleja; algo antes, hablando de la época inicial de sus encuentros, anticipa idéntica opinión: «... espiritualmente para ambos, ¡qué unión de sentimientos!, ¡qué comprensión la de nuestras almas!» (M/45); tanto un párrafo como el otro hacen

recordar de inmediato aquella exclamación de Concha Espina al adentrarse en el terreno –supuesto, o inquirible, por su parte- de la vanidad personal: «Dime, ¿no es Guiomar una vanidosa?... ¿No quiere ventilar su tesoro para glorificarse?» (CE/119); preguntas que, como era de esperar, quedaron sin respuesta, ya que el sinuoso personaje de Don César se pierde en elucubraciones que no encierran otra intención que la de distraer de la esencialidad de las preguntas. ¿Respondían aquellas, en la ficción de la novelista, a una inquietud real? Tratando de contestar con sinceridad, me atrevo a afirmarlo; y más, al comprobar que dicha actitud encuentra explicación y comento en reciente obra, igualmente novelada, pero avalada también como aquella por firma de reconocida valía, y en donde se escribe[134]:

> No resultaba difícil detectar la presuntuosidad de Guiomar, que no tenía rebozo en leer sus poemas a su amante y exigirle

134. Prada, José Manuel de: Ob. cit.; pp. 178-188, que contiene a su vez otros puntos de vista tanto o más interesantes que el aquí aducido. Por ejemplo, esa aparente sumisión de carácter por parte de AM frente a las exigencias de PV, así como la posible utilización por parte de ella del poeta como receptor de su despecho frente al engaño conyugal; esto último lo veo también en trabajo anterior en fecha, en ponencia leída en el Homenaje que la Universidad de Dallas rindió a los dos hermanos M con motivo de sus Centenarios. Ver *La Soria de AM* en el *Boletín de la Institución Fernán González* (Burgos 1982/1) , p. 141; trabajo firmado por Adolfo M. Franco, profesor de la University of Nothern Iowa, en donde se sostiene también lo afirmado con anterioridad en otras páginas del presente trabajo y reafirmado por el propio JMM: que Leonor fue el único amor del poeta. Ver nota 35 del capítulo anterior. Y adelanto que estos puntos, que aquí se mencionan un tanto de pasada, tendrán su más cumplido desarrollo en el que cierra esa Segunda Parte, con las conclusiones definitivas.

> un veredicto amable. Nuestra compenetración espiritual era tan grande acota, con vana grandilocuencia...

Nada más. Y por lo que respecta a las apreciaciones machadianas por la obra de su amada, responde a actitudes naturales que nada dicen ni a favor ni en contra; comparten el tono de la correspondencia y el deslumbramiento del poeta.

Otro desliz, este de importancia menor pero, cuando menos, curioso, es el que se encuentra en su página 46:

> Tampoco acudió jamás –que yo sepa-, a ningún concurso literario, ni ganó con ello premio alguno, –añadiendo, al darse cuenta de su traspié-: Claro que entonces no se prodigaban como ahora estos certámenes ni se otorgaban tan cuantiosos galardones. Quizá ese recuerdo suyo, tan indiferente a esas vanidades, influyó en mí para que nunca enviara nada mío a ninguno.

El parrafito no tiene desperdicio, se coja por donde se coja. La mera suposición de que el bueno de don Antonio podía andar azacaneado por la obtención de un premio de cuantioso numerario expresa, por parte de quién lo escribe y una vez más, un desconocimiento total del carácter de esa persona; ya sea por falta de interés hacia ella –lo que sería muy grave cuando se intenta reflejar lo contrario-, o por esa otra falta, ya aludida, hacia lo que escribe, lo que tampoco arroja un balance positivo. Premios, lo que se dice premios, existían tan solo los oficiales, como el Nacional de Literatura o el Fanstenraht de la Academia; quizá alguno más, especialmente de cuentos y novela corta, pero de todos modos escasísimos y valorados más por el

prestigio que por la cuantía del mismo. Puede recordarse, sin más intentos exploratorios, el concedido a Alberti en 1925, cuyo importe íntegro, de acuerdo con su propia confesión, se lo gastó en helados y en invitar a sus amigos[135].

Y no es hablar por hablar; este mismo tono indiferente, este desconocimiento tanto de persona como de obra, es algo que trasluce de forma continua; otro ejemplo, sin ánimo de pretender ser exhaustivo, y en el que también se refleja esa egolatría que se viene subrayando:

> Yo sé que sin mi ausencia, Antonio no hubiera escrito muchas cosas de las que publicó en Madrid, Barcelona o Valencia (se salta el orden de permanencia en las tres ciudades, y sin tener en cuenta que durante los meses madrileños, primeros de la guerra, permaneció mudo; no estaban las circunstancias, precisamente, para colaboraciones literarias o filosóficas, por lo que en Madrid, precisamente en Madrid, no publicó prácticamente nada, salvo las firmas de adhesión que le pasaban o alguna entrevista concedida; algo que a cualquier conocedor de la vida del poeta no debiera habérsele pasado por alto. Otro síntoma más) durante la guerra; no hubiera pronunciado algunas conferencias que no eran dignas de él. Tengo la absoluta certeza de que en esos artículos y poesías últimas estaba yo Lo estoy en esa amarga rebeldía, en ese escepti-

135. Conviene tener en cuenta lo que González Ruano escribe en entrevista a Valle Inclán en 1932, donde da cuenta de los escasísimos premios literarios de aquella época. Ramón María del Valle-Inclán: *Entrevistas*, edic. de Joaquín del Valle-Inclán, Alianza Editorial, Madrid, 1994; p. 348.

cismo, en esa indignación que muestra, en ese «dolorido sentir»... Sin mí alejamiento nada de aquello hubiera sido como fue. Bien me lo dijo él y consta en una de sus cartas: «En todo lo que yo escriba hasta que me muera, estarás tú». Cuando bastante tiempo después leí el soneto «de mar a mar» me cercioré de ello con gran amargura. Más -repito- no me fue posible evitarlo. Podía haber arriesgado mi vida, pero no la de mis hijos. En esa culpabilidad, quiero caiga sobre mí, la parte que irremediablemente tuve y que pesó largo tiempo en mi corazón. Lo hago constar aquí para descargo suyo, en el juicio que más tarde se formó de su actuación en la contienda. La incomunicación total de aquellos años le llevaron a la convicción de mi olvido. En Abel Martín y Juan de Mairena hay una enorme carga de mi alejamiento. En su metafísica, en sus ideas ya escépticas, ya descreídas, se que estaba yo. En sus últimas Canciones a Guiomar:

Y te daré mi canción.
Se canta lo que se pierde.
Con un papagayo verde
que la diga en tu balcón.
La vi un momento asomar
en las torres del olvido.
Quise y no pude gritar.
Tengo un olvido, Guiomar,
todo erizado de espinas,
hoja de nopal.

> Así, estuve con él hasta el último momento de su vida. Por eso él estará también hasta el fin de la mía. Ni un solo día he dejado de rogar a Dios, por el hombre más bueno y entrañable que he conocido (M/68-69).

¡Sublime amor; aún más, sublimado sobre lo sublime! Este podría haber sido el colofón al largo párrafo transcrito, de haber respondido realmente a la verdad. Sobre todo esa frase final, con la oración a Dios y esa permanencia hasta la última frontera. Pero vengamos a la calma, a la atención, a esa lectura lentitiva, para decirlo con frase acuñada por Cobos, a quién tanto debemos los que no opinamos como la mayoría respecto al tema. El párrafo, indispensablemente largo en su cita, acusa desde su primera palabra, ese «yo» mayestático que tanto le gusta utilizar a la poetisa, una tendencia a la vanidad que resulta difícil de disculpar. Difícil, por no decir imposible, al intentar apoyarse, para su propio salto, en la etapa más triste y lamentable del poeta; habría que entrar aquí en valoraciones dolorosas –ese «dolorido sentir»... al que alude, sin que lleguemos a saber con exactitud su por qué- que desembocan en el lamentable –e inexcusablemente mezquino- expediente de depuración que siguió a su muerte. Y sobre esto no hay que dejar pasar, sin más, una de las frases que se acaban de transcribir; frase abiertamente equívoca y que no consigue otra cosa que acumular sombras sobre el ya de por sí sombrío episodio de su proceso: «Lo hago constar aquí para descargo suyo, en el juicio que más tarde se le formó por su actuación en la contienda»; algo que –es forzoso añadir- dado el tono del párrafo, encuentra perfectamente justificable, al tiempo que tergiversa, o elude por estar de corazón al lado de los «cruzados», con el descafeinado término de «contienda» por el de «guerra civil».

Porque, ¿qué es lo que hace constar Pilar de Valderrama? ¿Que Machado escribió lo que escribió durante la guerra, movido solo por despecho de que ella no se encontrase a su lado?; y sobre todo, ¿dónde lo hace constar?; ¿en el mismo juicio –privado, secreto, sumarísimo, como todos aquellos de los primeros años posteriores al triunfo, y posiblemente sin carácter de tal, dada la ausencia del enjuiciado; limitado a puros trámites burocráticos- en el que le fueron arrebatados todos sus derechos pasivos? ¿O es todo un puro hablar por hablar, a causa de póstumos arrepentimientos? Todo esto, de imposible respuesta, da al episodio un carácter esperpéntico, tanto más lamentable por tratarse de quien se trata, por lo que lo mejor que puede hacerse es pasar sobre todo él de puntillas, subrayando no obstante la puntualización, con especial hincapié en ese *hago constar*, aunque ya nunca se sepa en donde lo hizo y si realmente lo hizo.

Todo lo transcrito desde el comienzo, apesta; resulta nauseabundo ese disculparse y lamentar con lágrimas de cocodrilo, todo el largo calvario de Antonio Machado; ese «*patear*» las ideas y las actuaciones –dignísimas siempre y en todo momento- del poeta en defensa de lo que consideraba legítimo deber, lamentando una ausencia que ni pudo ni quiso ni supo evitar en ningún momento a lo largo de esas relaciones tan equívocas ni mucho menos cuando las cosas se pusieron para todos boca arriba. Por otra parte, el *Cancionero* de Abel Martín se escribe –y concibe- antes de conocerla, por lo que resulta dificilísimo que la poetisa se encuentre presente en sus teorías; y *Juan de Mairena* se va haciendo a lo largo de esos años republicanos que ella misma compartió –a disgusto, naturalmente- por lo que pudo seguir de forma muy directa el hacer diario en la prensa madrileña, de haber sentido una pizca de interés por ello, conociendo de

ese modo la utilización que hace de esas últimas *Canciones a Guiomar* en el que después sería el capítulo VIII del libro. Nada, pues, de lamentables ausencias, de presencia en espíritu en esos escritos que son lo más opuesto a las creencias de la poetisa. ¿O es que desea estar presente en esos párrafos, ya se corresponda con poesía o prosa más o menos maireniana, en los que define como *fuerzas negras, ¡y tan negras!*, a las que militaban bajo la férula franquista?

No acierta, por no acertar, ni en la transcripción de los cortos poemillas que se adscriben al ciclo Guiomar, y que no son, precisamente, una muestra positiva de sus relaciones; ¿o es que tampoco ha captado lo que el poeta da a entender, aún aceptando su interesado punto de vista, ya que el segundo de ellos no se corresponde con dicho ciclo?

La vi un momento asomar
en las torres del olvido.
Quise y no pude gritar.

Pertenece a *Recuerdos de fiebre, sueño y duermivela*, en su capitulación tercera, de la que es la última estrofa; poema que nada tiene que ver con la apócrifa Guiomar y sí –mucho- con Leonor. Claro que al no ser la primera ni la única transcripción errónea de poemas machadianos[136], el lapsus no resulta tan llamativo. Como conclusión a lo antedicho y cierre, estas páginas acogerán, como análisis final, el Soneto V de los de guerra, que tanta emoción amarga –no se sabe exactamente por qué- le causó.

136. Recuérdese en CE/28 la transcripción que se hace de los dos versos finales del poema XXVIII de SGO.

Es difícil comprender la actitud de nuestro poeta respecto a esa pretendida *musa*, actitud rodeada de silencios y aceptaciones tácitas ante una mujer que no comparte –salvo quizá en un terreno estrictamente poético- sus puntos de vista, pero que le exige atención constante a sus creencias y actitudes, sin apenas tener en cuenta las contrarias. Pilar de Valderrama no lee a Antonio Machado, o si lo hace, apenas le presta la atención debida; y no es un hablar por hablar, pues ejemplos reseñados a lo largo de estas páginas son muestra más que suficiente, pero por si no bastasen para confirmar esa actitud, vaya otro, quizá mínimo pero convincente, que resulta tanto más incompresible por escribirse bastantes años después, cuando tanto el poeta como el dramaturgo son ya lo suficientemente conocidos, tanto por los concienzudos investigadores como por cualquier lector gustoso de la obra. Me refiero a lo que la propia Pilar escribe en estas *memorias* y en su página 46, respecto a su labor teatral, que parece no tener en cuenta, salvo en lo que concierne a *La Lola* y su intervención en la misma. Dice Pilar, en esa página, dándose, naturalmente, su ración de protagonismo:

> Allí, en una salón grande y poco acogedor, sentados en una incómodas sillas ante una mesa de mármol, acompañados siempre de algunas parejas de empleados y obreros, bajo la atención asidua del mozo Jaime, me leyó *La Lola se va a los Puertos*, *Las Adelfas*, *La prima Fernanda*, en colaboración ésta con su hermano Manuel.

Ese *ésta* es todo un indicio de esa escasa atención prestada al enamorado y a su quehacer. No solo *La prima Fernanda*, sino todas las obras teatrales están escritas en colaboración con su hermano Manuel, y esto es algo que saben hasta los escolares; pero Pilar de Valderrama, que tanto presume de

comprender y conocer al poeta, no lo sabe; tan solo que esa última obra sí se escribe en colaboración; no las anteriores.

Finalmente, y pienso que como punto más importante en este recuento de malinterpretaciones, vanidades peor entendidas y actitudes siempre discutibles, resta la que posiblemente pase por ser la más polémica de sus afirmaciones, y que una vez más pone de manifiesto esa falta de interés –uno ya no sabe como calificarla- por todo lo que a Antonio Machado concierne. El párrafo es el siguiente:

> Respecto a sus creencias religiosas, que tanto han sido comentadas por biógrafos y amantes de la obra machadiana, en cierta ocasión le pregunté –aunque muy contadas veces hablábamos de esto- si su madre practicaba la religión católica. Me contestó que no, y luego quedó callado. Yo advertí (¿no será esto mucho advertir?) en este prolongado silencio suyo la profunda tristeza que invadía su alma.

Para añadir a continuación:

> ¿Cómo podrá extrañar a nadie que, educado en su niñez sin creencia alguna por parte de sus padres, y más tarde en la Institución Libre de Enseñanza por profesores laicos, no tuviese una arraigada fe? Sin embargo, su vida –acaso sin proponérselo- fue una angustiosa e incesante búsqueda de Dios. Machado creía, puesto que buscaba; «Siempre buscando a Dios entre la niebla», escribe y no se busca aquello que se niega, ni tampoco lo que no se cree. Lo demuestra las numerosas veces que es invocado en sus versos y en sus cartas (M/90).

Da la impresión de que Pilar de Valderrama lee sin atención, escucha sin oír, o habla –conversa- por lo más superficial de las palabras, pues todos esos razonamientos resultan tan ingenuos y simples como las preguntas y respuestas del Catecismo; y llegado aquí, conviene recordar que ya en CE se plantea algo semejante en tono e intención, en el capítulo titulado (no existe numeración capitular): *Sueños de inmortalidad*[137] y en el que puede leerse el siguiente diálogo entre la autora y el un tanto fantasmagórico Don César:

> En cada una de sus visitas, Don César tiene algo que advertirme:/ -Ya sabes –me dice hoy- que a Machado se le acusa de ateo./ -Sí; habrá quién le acuse, pero nadie puede creer en semejante acusación./ -Hay gente para todo./ -Será menos que gente./ -No importa. Este tema le debes afrontar. En los autógrafos que te confié hay bases para desmentir esa calumnia, que ha mortificado mucho a Guiomar. Conocía ella muy bien la fe religiosa de su poeta

Lo que hace decir a Sánchez Barbudo que

> Quienes [...] hablen todavía de una «robusta» fe cristiana en Machado [...] no se enteran de cual era su religión, su filosofía o su poesía: no se enteran de nada[138].

Claro que Antonio Machado menciona a Dios, lo tiene presente y lo siente en sí; pero esto nada tiene que ver con lo que la poetisa llama *religión católica*, que al parecer queda muy distante del verdadero sentido del

137. ESPINA, Concha: Pp. 77-81 ¿qué obra es?.
138. ASB: Ob. cit., p. 246.

cristianismo; Pilar de Valderrama permanece aferrada al viejo y limitado concepto del nacionalcatolicismo, años ha superado por fortuna dentro de las fronteras, y sin ninguna trascendencia allende las mismas. No hay, no existe *religión católica*, ya que lo que Pilar de Valderrama denomina de esa forma no es más que una rama del tronco común conocido por *cristianismo*, que sí es importante, trascendente e inquietante, porque en él se encierran las esencias mismas del ser que ha configurado la cultura occidental, haciéndola emerger de las cenizas del clasicismo, sin que por ello se abra un abismo insalvable entre ambas culturas. Pilar de Valderrama confunde ambos términos, ignorando la universalidad del segundo y prefiriendo el provincianismo del primero, acumulativo de una parte, quizá la más llamativa, del doctrinarismo anterior a Lutero y Trento. Pero esta actitud es propia de ella y su entorno social, por lo que en contra de la misma nada hay que objetar, y más si la creencia es firme. Lo que sí es objetable es la transferencia que hace de la misma hacia Antonio Machado y más aún esas conclusiones absolutamente gratuitas respecto a los sentimientos del poeta. ¿Por qué éste iba a sentir esa tristeza a la que alude Pilar de Valderrama, por el hecho de no practicar su madre la *religión católica?* Si, como apunta ella misma, en ningún momento había recibido esa formación, ni por familia ni por enseñanza, no podía –y subrayo el *no podía*- sentir esa sensación de vacío que aduce, por el hecho –y es punto que no conviene olvidar- de no ser practicante. ¿Cómo lo iba a ser, si no era creyente? Porque una cosa es esa y muy otra la ausencia de inquietud religiosa. Pero Pilar de Valderrama, como siempre, prefiere permanecer en la exterioridad, en aquello que más palmariamente se ve, sin darse cuenta de que esa exposición se cae por su propio peso, ya que por fuerza tenía ella que conocer –o al menos haberlo

intentado- el pensamiento de Antonio Machado en lo concerniente a su posición religiosa, pues no es precisamente materia reservada en él. Y aún en la suposición de que en aquellos encuentros fuese materia un tanto vedada de forma tácita, tiempo tuvo con posterioridad de acercarse a ella a través de esos comentaristas y biógrafos que gusta señalar sin –curiosamente- aportar nombre alguno o títulos. ¡Con lo sencillo que hubiese sido citar a José María González Ruiz y su *La teología de Antonio Machado* en su primera edición[139]!

Quizá no tan exteriorizadamente como lo hace Baroja, gusta Antonio Machado de manifestar su anticatolicismo en más de una ocasión, pero en especial en el intercambio epistolar que sostiene con Juan Ramón, Unamuno y Ortega, aunque tampoco faltan alusiones en otros escritos. Escribe Laín en su fundamental *La Generación del 98*, condicionado como está, y un tanto lamentablemente, por la ideología imperante en su momento, sobre Baroja: «La incontinencia anticlerical y anticatólica de Baroja, abiertamente brutal y blasfematoria en tantas ocasiones, es bien conocida; tan conocida como el mismo Baroja[140]», mientras que de Machado, si bien reconociéndole un carácter similar, elude, sesgadamente las descalificaciones: «Antonio Machado –agnóstico, también jacobino por confesión propia, enemigo declarado de dogmas y ritos, vive en los senos de su alma poética, irónica, angustiadamente una honda preocupación religiosa[141]». Todo esto, por fuerza tenía

139. LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Nuevas Fronteras*, Marova, Madrid, 1975. Hay una segunda edición en Editorial Sal Térrea, Santander, 1989, que reproduce exactamente la anterior. En ambas, el prólogo a cargo de José Bergamín.

140. Ob. cit.; tercera edición; Colec. Austral, Espasa Calpe-Madrid 1956; p. 65. ¿quién es?

141. Ob. cit.; p. 66.

que emerger en las conversaciones que él y Pilar de Valderrama sostenían en «nuestro rincón», aquel desangelado café de Cuatro Caminos donde se veían (y uno no puede por menos que preguntarse las razones de tal elección, tan alejado –¿o precisamente por eso?- de sus respectivos domicilios) al menos una vez por semana y aunque él eludiese reflejar esas inquietudes en sus cartas, ¿cómo no suponer que hubo de ser tema, sino recurrente, sí esporádico, en esas conversaciones? Se hace un tanto difícil aceptar esa interpretación de la poetisa que advirtió «en ese prolongado silencio suyo la profunda tristeza que invadía su alma», cuando de forma abierta y casi combativa escribe a Juan Ramón Jiménez que «estimo oportuno combatir a la Iglesia católica y proclamar el derecho del pueblo a la conciencia y estoy convencido de que España morirá por asfixia espiritual si no rompe ese lazo de hierro»[142]; o a Unamuno:

> Ya oiría al doctor Simarro, hombre de gran talento, de gran cultura, felicitarse de que el sentimiento religioso estuviera muerto en España. Si esto es verdad, medrados estamos, porque ¿cómo vamos a sacudir el lazo de hierro de la Iglesia católica que nos asfixia? Esta Iglesia espiritualmente huera, pero de organización formidable, solo puede ceder al embate de un impulso realmente religioso. El clericalismo español solo puede indignar seriamente al

142. OC-II/1536; se trata de un apunte biográfico que a través de JRJ hace llegar a Azorín para una antología que éste prepara y que no llegará a realizarse.
Vega Díaz, F.: «A propósito de unos documentos autobiográficos inéditos de AM», *Papeles de Son Armadans*, Julio/Agosto/Septiembre de 1969, Palma de Mallorca.
Los comentarios al párrafo transcrito en la entrega correspondiente a Agosto, pp. 214-215.

> que tenga un fondo cristiano. [...] Por eso me entusiasma su Cristo de Palencia, que dice más del estado religioso del alma[143] española que todos los discursos de tradicionalistas y futuristas. Hablar de una España católica es decir algo bastante vago (OC-II/1535-1536);

O a Ortega:

> La mentalidad dominante española es de villorrio, campesina, cuando no montaraz. (...) ... el campo envía a la ciudad, por un lado, al pardillo, al cacique, al abogado, al político, y por otro, al cura. Este último es el elemento más fuerte, más fecundo, porque al fin tiene una virtud radical, esencialmente campesina, la castidad, que duplica la virilidad. Ambos productos del campo son los absolutos dominadores. Lo que llamamos cultura es algo que ni va ni viene, ni está más que en el cerebro de unos cuantos solitarios[144].

Todo lo anterior –posiblemente excesivo en las transcripciones, pero determinante de una posición absolutamente diáfana- refrenda la opinión de Antonio Machado sobre el catolicismo a la española –eso que tan acertadamente define como *vaticanismo*: «A las señoras puede parecerles de buen tono no disgustar al Santo Padre, y esto se puede llamar "vaticanismo"»-, al que intentó adscribírsele durante un tiempo determinado, tras la guerra civil, y que formó parte de ese intento de *rescate* preconizado por los poetas del grupo «*Escorial*», aunque no mucho por fortuna dada su orientación

143. «ama» por error en OC-II/1536; cf. en OPP, p. 916, donde correctamente figura «alma».
144. OC-II/1511.

ideológica casi imposible de casi imposible ocultación[145], pero no va más allá de un intentar poner las cosas en su sitio, frente a la observación, ¡tan gratuita!, de Pilar de Valderrama con la pregunta, no solo indiscreta sino también impertinente, sobre las creencias familiares. La respuesta más acorde a la inconveniencia de Pilar de Valderrama pudo ponerla Antonio Machado en boca de Giner de los Rios, aunque dada su discreción y sometimiento a los caprichos de su dama, como diría Concha Espina, con toda posibilidad se la calló aunque le hubiese sacudido su yo más íntimo; escribe Giner:

> El hombre de nuestra clase media, las más de las veces, casi siempre quizá, es católico de buena fe, pero al uso del día. Se casa ante el párroco, bautiza a la prole, oye misa los más de los domingos, se confiesa a última hora, por lo menos, y se deja enterrar en sagrado. Eso es todo. Dando culto a las formas sociales respeta sinceramente a la Iglesia, como respeta a la familia, a la propiedad (sobre todo a la propiedad), al ejercito y demás elementos conservadores de la vida regular, media (sic; ¿medida?) y ordenada; pero no siente la menor vocación para las cosas divinas...[146].

145. Aunque son contrarios en su puntos de vista, o quizás por eso mismo, es conveniente consultar y tener en cuenta, sobre el intento de inclusión de AM en dicha corriente, los artículos de Vicente Marrero: «Maeztu, M y en nacionalcatolicismo» (*ABC*, 5-V-74), número homenaje a Ramiro de Maeztu, y J. M. González Ruiz: *AM y el nacionalcatolicismo*, *Cuadernos para el Diálogo*, abril 1971, núm. 9, pp. 23-26.

146. OC, tomo XVII, p. 73. Cita tomada del trabajo de D. Gómez Molleda: *Guerra de ideas y lucha social en AM*, Bitácora, Biblioteca del Estudiante, Nancea S. A. de Ediciones, Madrid, 1977, p. 27.

Algo más hay que deducir aún, por lo que al sentimiento religioso respecta, y más ceñido a sugerencia encontrada en la carta a Ortega. Me estoy refiriendo a la frase en la que potencia como *virtud radical, campesina*, en el clero procedente del campo –la inmensa mayoría del mismo en aquellos años- la *castidad*, que, erróneamente entendida, da lugar a aceptaciones de la misma como algo contrario a lo que realmente representa- La frase completa es: «... al cura. [...] ... es el elemento más fuerte, más fecundo, porque al fin tiene una virtud radical, esencialmente campesina, la castidad, que duplica la virilidad»; visto así, y dentro de un contexto tradicional, la frase, cuando menos, resulta equívoca, pero si atendemos a lo que sobre aquella –la castidad liberada de ataduras dogmáticas e incluso sociales, desnuda y natural- dice el propio Machado en su conferencia: *Sobre literatura rusa*, que dio en la segoviana Casa de los Picos el 5 de Abril de 1922, la frase se clarifica de forma total y pasa a ser explicativa de esa castidad potenciadora de la virilidad –mucha carga viril lleva consigo esa virtud-, en contraste radical con lo que Pilar de Valderrama escribe en su *Esencias*, en el doble poema –prosa y verso- de idéntico título, y del que ya se hizo mención en el capítulo segundo, al ocuparnos de la obra de la poetisa. Pero en este momento queda claro que es otro el interés que nos mueve; y aunque por un lado es comprensible que Antonio Machado no se mostró en desacuerdo con lo escrito por su amada, por la otra vertiente de la cuestión, queda un tanto abierta al asombro por ese silencio y por el apoyo que supuso el laudatorio comentario que le dedicó. ¡Milagros de un alma enamorada!

El poema de Pilar de Valderrama es terrible y en él se refleja, como ya hemos podido ver en parte, esa tristeza que aporta a lo religioso un dogmatismo mal entendido y peor aplicado; y cuya esencia se centra en la amenaza de un

castigo eterno y no en la alegría de la comunión con su naturaleza. La imagen, tan real históricamente, del fraile o la monja cilicio en mano castigando la carne pecadora, se levanta de inmediato ante la lectura de cualquiera de las dos partes que componen el poema *Castidad*. Dejando de lado la parte versificada, ya analizada en su momento, Pilar de Valderrama escribe en lo que pretende, o ella cree, que debe ser un poema en prosa:

> La castidad, con su túnica blanca, sin mancha, deslumbra; deslumbramiento nacido del rubor del contraste; ¿Quién no ha experimentado alguna vez este rubor?... Las pasiones acechan nuestro paso por la vida; a veces, el alma, en guardia, las esquiva; a veces, desprevenida, sucumbe. Entonces nos sentimos lejos, lejos de esa blancura, indignos de vestir la túnica de nieve. De súbito, ante nuestros ojos que supieron de llanto y de pasión, ante nuestros ojos sombríos, ardorosos, aparece un niño puro, todo blanco, nos mira... y, sin saber por qué, nos sentimos deslumbrados; nos parece que no podemos hundir nuestra mirada en aquella mirada limpia, clara, por la que asoma el alma; pero no son nuestros ojos los que no pueden mirar, es nuestra conciencia, que al ver tanta claridad, tanta nitidez, nota la propia oscuridad y siente la vergüenza del contraste; y ¡ay!, del que no advierte este contraste porque el alma cegada no ve... Existen dos clases de castidad, dos clases de blancura; la que de este modo deslumbra –el niño, la doncella que conservó la pureza infantil, porque una fuerza milagrosa la conservó para el altar, para el martirio; así la mártir Eulalia, la del sudario de nieve sobre el cuerpo desnudo; Casilda, la virgen toledana del milagro de las rosas, Inés, Áurea, Florentina, santas de castidad y tantas

> vírgenes como nos muestra la historia cristiana, a las que pudiera aplicarse aquellas palabras del Apocalipsis: «No han manchado sus vestiduras y andarán conmigo en el cielo vestidas de blanco, porque lo merecen». Y hay blancura de hostia, amasada con sacrificio, con lucha; la que supo rechazar, combatiendo el propio impulso, la túnica de vivos colores para ceñirse el cendal albo de la castidad; que también añade el Apocalipsis: El que venciere será igualmente vestido de ropas blancas y no borraré su nombre del Libro de la vida». Entre una y otra castidad la diferencias es grande. De aquella pudiera decirse que nació blanca; de ésta, que se «hizo blanca»; que si todos al nacer somos puros, no es este nacer el que nos revela que «somos» sino después, cuando la vida se abre ante nosotros es también cuando se abren los ojos «para ver»-como Eva y Adán- o para «no ver» la propia desnudez. A esta castidad que no sintió los espolazos de la pasión, que «no vio», llamo la que nació blanca; la que se «hizo blanca» es la que después de «ver» amó y escogió la castidad, y para merecerla sufrió y luchó. Aquella amó lo que era suyo; ésta, lo que le sedujo y supo ganar, y trabajando la propia tierra la preparó para que en ella germinara, a través de los años, esa flor que deslumbra porque es blancura y luz...[147]

Sin entrar en valoración alguna sobre lo escrito, se presenta como más neutro y pretendidamente teórico que el poema, viniendo a ser compendio de esa interpretación negativa que se prefigura en la antífona *Salve Regina*

147. OP, pp. 81-83.

Mater: la vida es un valle de lágrimas y a él venimos a sufrir; y cuanto mayor sea ese sufrimiento, mayor será el premio tras la muerte. Pero como todo, tiene dos caras. También el cristianismo –nunca el catolicismo a la española, ultramontano, defensor de las posiciones más vaticanistas- tiene su parte luminosa y plena de alegría al compartir el mensaje en una comunidad ideal que trasciende ese *más allá* que todos buscan y pocos –quizás- alcanzan a encontrar. Antonio Machado es de estos; y no se comprende –insisto en ello una y otra vez- la aceptación, o al menos el cuestionamiento, de todo lo que Pilar de Valderrama escribe y le hace leer, al tiempo que le exige comentario entusiasta que él mismo ofrece de forma generosa; y más cuando idéntico concepto lo expresa en la conferencia mencionada, bastante mejor literaria y conceptualmente –y anterior, por cierto, al conocimiento de Pilar de Valderrama y sus raptos místico-poéticos- al decir de forma clara:

> ... otra forma de universalidad que no la expresa el pensamiento abstracto, que no es hija de la dialéctica, sino del amor, que no es de fuente helénica, sino cristiana; se llama fraternidad humana y fue la gran revelación de Cristo [...] Este pueblo [el hebreo] apenas conoce otro valor que el genesíaco. Para el hebreo la castidad es solo virtud en cuanto encauza el impulso genesíaco y asegura la prole. El hebreo repudia a la mujer estéril y exalta al patriarca, al semental humano. [...] El amor no rebasa apenas las fronteras de la animalidad, cabalga sobre el eros genesíaco y no ha tomado aún la línea transversal, no es de hermano a hermano, sino de padre a hijo. El imperativo de la castidad aparece en el Evangelio con una significación completamente distinta. Castidad es ya superación, no aniquilamiento del sentido biológico del amor. Tregua de la

> sexualidad prolífica que haga posible la honda revelación del amor fraterno y la comunión cordial y el reconocimiento de un padre como supremo garantizador de la hermandad humana[148].

Es fácilmente apreciable la enorme diferencia entre ambas formas de ver y pensar una idea común. Y todo esto nos lleva de nuevo y de forma inevitable a plantearse la pregunta de cómo Antonio Machado calló y tácitamente aceptó comentar el desaguisado de Pilar de Valderrama, tanto poética como conceptualmente.

Difícil dar una contestación satisfactoria o no; pero el caso es que el comentario al libro *Esencias* de Pilar, entusiasta y arrebatado, aun dentro de sus esfuerzos por aparentar equilibrio en los juicios, apareció publicado en *El Imparcial* del Domingo 5 de Octubre de 1930, en su prestigiosa sección *Los lunes*, lo que debió colmar la vanidad de la autora, ya que «acceder a las páginas de este suplemento (...) suponía la consagración de un escritor»[149], siquiera fuese de forma un tanto vicaria, como puede ser un artículo o

148. Ver nota 45 del capítulo segunda de esta Segunda Parte. Figura también en LC, primer acercamiento editorial al Cuaderno; edición y prólogo de Guillermo de Torre; Colec. Contemporánea, Edit. Losada, Buenos Aires, 1957, pp. 138-145.

149. SEOANE, Mª Cruz; Mª Dolores Saiz: *Historia del periodismo en España-III*; p. 72. Aparentemente puede llamar la atención la supuesta contradicción de ser en domingo cuando aparece el suplemento *Los Lunes...*; ello es debido al obligado descanso dominical de la prensa, que dejaba en blanco el siguiente día, aunque el indicado suplemento hubiese iniciado su andadura –de ahí el título- bastante antes de la mencionada prohibición, manteniendo dicha titulación, ya sobradamente acreditada. En la misma obra, sobre el descanso dominical, las pp. 263-265; también conviene tener en cuenta lo que sobre el mismo punto se indica en el *Prólogo* a la *Bibliografía de Valle Inclán*, pp. 18-19.

comentario crítico. El caso es que Machado nada opuso como objeción al anterior poema, tal y como se desprende de su correspondencia conservada. Insisto, ¡milagros del amor!

Y Pilar de Valderrama, ¿pudo haber llegado a conocer el contenido de la conferencia, o vislumbrar, a través de las conversaciones que ambos sostenían, no ya los sentimientos, sino el pensamiento del poeta? Imposible asegurarlo, pues lo que ella dice apenas si arroja luz alguna, y además hay que tener en cuenta que la obra en prosa de Machado no se recogió en volumen, salvo el *Juan de Mairena*, por lo que permaneció dispersa en periódicos y revistas, ya que nunca se preocupó –tampoco lo dejaron, esa es la verdad- de recopilarla; algo muy propio hasta que sintió la necesidad de dar a conocer aquello que realmente le interesó; es factible, pues, que exceptuando los asistentes a la conferencia de la Casa de los Picos, ésta permaneciese desconocida para la mayoría, aunque puede conjeturarse que Pilar de Valderrama la conoció con posterioridad, ya que –como siempre sin referencia alguna- Concha Espina transcribe un párrafo de la misma (y curiosamente, el que concierne a la castidad, lo que no deja de llamar la atención) en su libro (CE/90-92). Sea como sea, en el momento actual la clarificación del sí o el no, resulta cuestión totalmente inane, al menos por lo que respecta a tales aspectos puntuales; lo que sí puede tener una mayor importancia es el análisis, a través de textos aducidos, de la posición religiosa de ambos; una catolicidad plena de fetichismos más o menos venerados arropada en rigideces dogmáticas, permanentemente condicionada por ese eterno temor al castigo, sacrificando la propia y personal naturaleza a... ¿a qué?, ¿para qué?, o ¿con qué objeto? Uno acaba por pensar, a la vista de todo

lo anterior, que tienen razón, total y absolutamente razón, ambos hermanos cuando escriben lo que escriben, y que definir como *negras virtudes cristianas* a esos valores negativos del catolicismo entendido a la española, conserva en esos años similar vigencia, que cuando Manuel Machado escribió su artículo[150], aunque en esos años –veinte, treinta- la efervescencia inicial se ha ido asentando, el clima contrario a la fatuidad y poderío de una Iglesia anquilosada en sus envejecidos principios se mantiene especialmente en el mundo intelectual (también en el político, pero en éste por otras razones muy distintas), que revive con el advenimiento de la República, tanto por lo que esta representa como sistema de gobierno como por el aire de fronda que conlleva, las viejas luchas ideológicas en un abierto enfrentarse incruento en la columna del periódico, en el escenario –*Fermín*

150. Es lo sostenido por MM en los inicios de su labor como periodista-escritor. Ver *Impresiones...*; p. 281. La frase corresponde a su artículo «El Super López», aparecido originalmente en la revista *Don Quijote*, el 11 de Octubre de 1901. Esta posición de intransigencia religiosa se mantiene, con fluctuaciones, en MM a lo largo de su vida anterior a la guerra civil, cuando da un giro radical, al menos de forma aparente y externa, ya que de sobra es conocida la circunstancia vivida por el poeta y sus derivaciones.

Por lo que respecta a la religiosidad de PV, sin entrar a cuestionar su sinceridad y fe, y tratando de aportar también un poco de humor a la seriedad de la investigación, la sitúo, perfectamente asumida, en aquella parte de la sociedad, especialmente femenina, que trasciende a la posguerra y que tan bien y con tanto sentido del humor retrata Andrés SOPEÑA MONSALVE en *La morena de mi copla*, Crítica/Mondadori-Grijalbo, Barcelona, 1996; finalmente, un acertado análisis situacional, tanto de la posguerra como perfectamente aplicable a la época anterior, en «La crisis del catolicismo», de José Luis L. Aranguren, en OC- II, pp. 493-496.

Galán, de Alberti; *El Divino Impaciente*, de Pemán-, la novela –*AMDG* de Pérez de Ayala-, o el ensayo: *Dios a la vista*, de Ortega y Gasset[151]

Por lo que concierne a los Machado, en esos años Manuel, aquietada su bohemia tanto por su matrimonio como por su carácter de funcionario, mantiene actitudes bastante más conservadoras, sin compromiso, pero también sin abdicación total; Antonio, por su parte, sigue firme en sus juicios, aunque también sin exteriorizarlos; no se asustará ante la muerte en el revuelto y confuso Madrid de los primeros meses de la guerra, aunque esa es otra historia que aquí no encaja, pero sobre la que habrá que volver en momento más adecuado, y defenderá «muy dignamente», todo aquello en lo que siempre creyó –y no por motivaciones causadas por ausencias más o menos disculpables- y que lo condujo desde su corto exilio a una muerte digna y laica, que permanece como ejemplo de sacrificio supremo.

Finalizando ya, queda muy poco por añadir, salvo que la valoración de las pretendidas memorias de Pilar de Valderrama quedan muy por bajo frente al concepto de otras cualesquiera, contemporáneas, anteriores o posteriores; máxime cuando adolecen de defectos esenciales, como son la rigurosidad del recuerdo y la clara exposición de estos; además, esa misma falta de rigor, esa especial ambigüedad que envuelve todas sus páginas y las continuas imprecisiones en las que cae quién las escribe, restan eficacia

151. Donde escribe que «no se trata de beatería alguna; no se trata ni siquiera de religión. Sin que ello implique escatimar respeto alguno a las religiones, es oportuno rebelarse contra el acaparamiento de Dios que suelen ejercer»; *El Espectador-VI*, (1927), tomado del trabajo «Un breve ensayo de Ortega», *El Espectador: Dios a la vista;* en CH: *Homenaje a Ortega y Gasset*, núms. 403-405, Enero-Marzo 1984, p. 191. También en OC-II, pp. 493-496, texto completo.

a las mismas, reduciéndolas a una escueta narración de hechos más o menos discutibles; no es, en resumen, un documento que merezca la pena; y mucho menos en relación con Antonio Machado. Ni son memorias (en el sentido que aquí se ha utilizado para definirlas) ni merecen la atención del estudioso, incluso para la propia biografía de la autora, ya que su misma aludida imprecisión las hacer irrelevantes para ella misma.

Las líneas precedentes parecen perfilarse como contradictorias con la atención que acaba de dárseles; en superficie puede parecer así, pero no hay tal, sin embargo; conviene, no obstante, subrayar el carácter de análisis crítico que subyace en todas las páginas del presente trabajo para que ese hipotético desacuerdo desaparezca.

De todas formas no se acaba aquí; aún hay más. Todavía tenemos que contar con un amplio muestrario de actitudes retorcidas, de interesadas interpretaciones y una descarada manipulación de lo que Antonio Machado fue dejando escrito en esas cartas de las que la poetisa era depositaria y –si así se desea- obligada albacea. De esta forma entramos de lleno, ya, en la parte documental más controvertida de todas; la correspondencia -36 cartas en total- del poeta a la poetisa; de Antonio Machado a Pilar de Valderrama.

5. La correspondencia machadiana y los problemas que plantea

A las palabras de amor
les sienta bien su poquito
de exageración.
CLIX-xi

Forzosamente hay que avanzar desde una carencia; se trata de una correspondencia incompleta, desprovista de continuidad (salvo que la selección se hubiera hecho partiendo de un criterio voluntariamente selectivo; algo que, hoy por hoy, resulta imposible de comprobar, aunque factible de suposición) y cronológicamente arbitraria, lo que conduce a una datación de la misma, previa a su utilización y estudio.

Estudio que, por fuerza, tiene que ser insuficiente al no disponer tanto del resto de las cartas firmadas por Machado, como de las correspondientes a Pilar de Valderrama, lo que reduce a un mínimo el material del que se dispone; pero, con todo, y sin llegar a la apreciación deslumbradora –aun a pesar de su enfoque crítico, y disculpable por la cercanía temporal del descubrimiento- de Pérez Ferrero –de *aportación considerable* la denominó[152]- el contenido epistolar es importante y aporta, en su superficie un cúmulo de datos apreciables para la biografía de Antonio Machado; no tanto en esa otra escala más analítica que es la que realmente interesa aquí. Y esto, digámoslo de pasada, a causa de la misma fragmentación cronológica, ya que ésta supone una falta de encadenamiento, como por la parcelación de

152. Ver nota 81 del cap. 3 de esta Segunda Parte, sobre MPF.

la correspondencia y, lo que es más grave, por la permanente manipulación censora por parte de su depositaria.

Todo este cúmulo de distingos obliga al estudioso a moverse, en lo que a dicha correspondencia atañe, con un cuidado exquisito; a utilizarla, e interpretarla, con verdadera cautela y pies de plomo; en especial en lo que corresponde a esas posibles conclusiones que habrán de derivarse del contenido y su situación en el marco histórico y cultural que las produce. De ello, paradójicamente, aflora una ventaja. Al no interferir de forma directa, por ausencia, la otra parte, la invisible -por el momento; nunca se sabe en esto del descubrimiento de fuentes-, la correspondiente al poeta queda más de manifiesto, patente y aislada; lo que realza más su contenido. Y esto supone una evaluación positiva respecto al mismo, aunque lo sea hasta un cierto punto tan solo.

Es, por tanto, conveniente escalonar el proceso a su acercamiento y valoración, haciéndolo paso a paso, a través de un número -corto, limitado- de asedios, que pueden ser los siguientes: su importancia relativa; su manipulación por parte de Pilar de Valderrama; la dificultad de su ordenación cronológica; ediciones de la misma; evaluación de la misma en la vertiente machadiana y, como conclusión total, valoración que se desprende de su lectura.

5.1. Su importancia relativa

Sobrevalorada desde su inicial publicación por Concha Espina y a lo largo de los años, esta correspondencia arroja, si se la estudia con objetividad totalmente neutra, tanto por lo que corresponde a Pilar de Valderrama como al propio Antonio Machado, arroja –repito e insisto- un saldo mas bien mediocre y sin apenas mayor interés que el aporte de algunos datos –algunos de gran valor vivencial- necesarios para las respectivas biografías.

El propio tono de las cartas resta valor a las mismas; son, y digámoslo de un vez, impropias de Antonio Machado, si se establece una comparación con las dirigidas tanto a Unamuno como a Juan Ramón Jiménez u Ortega, tres de sus más importantes corresponsales; muy similares, en tono y alcance, a esas otras de puro compromiso que salpican, aquí y allá, el epistolario del poeta, algunas de ellas tan pedestres como la escrita a Juan Ramón Jiménez y firmada conjuntamente con su hermano Pepe: «Querido Juan Ramón./ Te enviamos el más cordial saludo y esa colección de tarjetas tus buenos amigos/Antonio y Pepe»[153]. Cartas como la anterior hacen bueno el alegato que sobre la conservación y publicación de la total correspondencia de una figura pública -cualquiera- hace Julián Marías en su artículo «La indefensión de los muertos»[154], cuando escribe:

> Se editan igualmente las cartas más triviales –o más íntimas y privadas- sin interés público, escritas para un destinatario único. Se incluyen las que fueron debilidades, que el autor nunca debió

153. OC-II/1625.

154. *ABC*, 21-II-97, en la «Tercera».

escribir, y que descubren los aspectos menos estimables de su figura.

No quiere esto decir que el intercambio epistolar entre poeta y poetisa adquiera las características de lo no publicable, ni que se pueda acoger a lo que Marías quiere dejar en el olvido y la intimidad; hay, naturalmente, cartas y cartas; y las que ahora nos ocupan tienen, ciertamente, un interés limitado, pero interés.

Limitado por lo que concierne a la biografía externa de Machado –relación de sucesos, actitudes, precisiones cronológicas y apetencias culturales-, ninguno por lo que concierne a la inquietud –esa intimidad que, de acuerdo con Julián Marías, hay que salvar y defender- de su relación con la poetisa Pilar de Valderrama. Leídas de forma directa, sin preparación previa ni acceso a cualquier tipo de información sobre el poeta (algo que hoy resulta totalmente imposible), el lector ingenuo se encontraría con unas cartas que no dudaría en atribuir a un adolescente en la etapa de su primer amor; esos finales exaltados, en los que las palabras *diosa* y *musa* se repiten una y otra vez, al tiempo que se corrige la posible anteposición del beso al término *Dios* con el que se despide en alguna de ellas, ese contar cosas, dar la relación de los hechos triviales –fui, estuve, anduve, hablé, vi...-, salpicando de vez en cuando todo ese conjunto con algún pensamiento que más parece destinado a satisfacer la vanidad de la poetisa que a manifestación personal, son la totalidad de los ingredientes que componen esa correspondencia; nada –o muy poco- hay del Machado más auténtico; del Machado que en esos años está componiendo su *Juan de Mairena* y las *Canciones a Guiomar*; que está tratando de establecer una continuidad filosófica que se propio carácter le impide exponer de forma doctrinal, prefiriendo verterla en dosis plenas de

ironía y aparente –solo aparente- superficialidad[155], de acuerdo con lo dicho por Pérez Ferrero en su mencionado Apéndice a la biografía canónica del poeta: «... prepondera en ellas un lirismo verbalista que no es el hondo, sobrio, recatado, que preside toda la obra de Antonio Machado»[156].

Deducible de todo lo anterior es esa relativa importancia que le hemos atribuido a esta correspondencia, teniendo que achacar la sobrevaloración con que ha sido tenida hasta ahora, a aspectos puramente externos y ajenos, en parte, a su contenido. Por otra parte, y ya lejana en el tiempo la sorpresa que supuso su primera publicación y consiguiente desvelamiento de una etapa que dio a conocer hechos ignorados entonces, era lógico, por supuesto, ese entusiasmo entre los machadianos –que ya empezaban a formar grupo independiente entre la crítica del momento-, entusiasmo que celó una necesaria visión crítica del legado y que, de haber existido, posiblemente hubiera dado al traste de forma inmediata con la atribución planeada y planteada por Pilar de Valderrama. Esta ofuscación crítica arrastró a los posteriores investigadores –salvo excepciones que ya han sido reiteradamente citadas- y a algunos poetas interesados por su poesía[157]. Todo esto supuso, por parte de

155. Remito a la Primera Parte y sus notas 1 y 2, en donde se acogen las opiniones de Benjamín Jarnés y Juan Ramón Jiménez sobre las prosas de AM.

156. MPF: Ob. cit.; p. 225.

157. Ejemplo significativo de lo dicho puede ser la opinión de Vicente Aleixandre, en conversación privada en su casa y recogida por JLC en sus recuerdos sobre el poeta: *Los cuadernos de Velingtonia,* Seix Barral, Barcelona, 1986; durante una tertulia con Ernestina de Champourcín. Escribe JLC en artículo periodístico anterior a la publicación del libro: «Se habla después del epistolario amoroso de M a G que acaba de publicar CE. (...) –Siempre pensé –añade (se refiere a V. Aleixandre)- cuando leí en la RO las Canciones a Guiomar que esta no era, como algunos creían, una invención del poeta, sino una realidad, una musa de carne y hueso, como diría Rubén». Tomado de *El País* (28-V-85).

los que fueron llegando después a estos quehaceres, una aceptación tácita del hecho, que derivó en forma un tanto hacedera en ese inexplicable desinterés por remover aquello que se daba ya por aceptablemente confirmado; y así la ya larga lista de nombres continuó creciendo hasta alcanzar la inmediatez del presente trabajo, ya que incluso los más críticos con Pilar de Valderrama –y pienso en Ricardo Gullón y sus últimos escritos machadianos- nunca se decidieron a cuestionar la adscripción del nombre de Guiomar a la poetisa. Pero es pecado genérico y de nada vale acumular responsabilidades que se diluyen en un conjunto de que se limitaba a repetir aquello que todos daban por bueno. Y, lógicamente, si nadie vio la existencia de una atribución interesada, menos pudo poner en tela de juicio una correspondencia cuyo valor real es bastante menor de lo que se admitió, posiblemente por proceder de quién procedía, lo que demuestra –y soy el primero en lamentar escribirlo- la existencia en torno a la figura de Antonio Machado de una beatería rayana en la veneración, que nada tiene que ver con él ni con su obra. Machado (Antonio) es Machado, parecen decir, y con esto dan por válido todo lo que de él proceda, sea tan inane como la carta transcrita en el inicio del apartado o, por emanación del propio espíritu del poeta, todo aquello que tome contacto con él; tal es el caso de la poetisa y su apropiación del apelativo Guiomar para mayor gloria suya[158].

Prueba –externa esta vez, pero no por ello menos válida- de que la correspondencia enamorada entre poeta y poetisa está de más y muy poco añade a la biografía, la tenemos en el hecho de que esos otros posibles

158. Se ha apuntado con anterioridad lo anterior, por parte de algunos estudiosos, que no dejaron de subrayarlo en las introducciones a sus trabajos. Ver, para el caso: J. M. AGUIRRE: *AM, poeta simbolista*; Taurus, Madrid, 1973, pp. 13-16.

amores, o amoríos, de Machado, acaben por tener la misma trascendencia que el de la presunta Guiomar y si no alcanzaron mayor relevancia en su trayectoria vital ha sido por la inexistencia de cartas o, porque de existir, las receptoras de las mismas optaron por conservarlas en su intimidad, salvando de ese modo el secreto que el propio poeta mantuvo caballerosamente. Y parecidas situaciones hay varias en la vida solitaria de Machado, desde esa segunda intención de matrimonio en Baeza (esa posible *enjauladita* de José María Valverde) hasta el indudablemente más serio de la incógnita dama de los sonetos *Glosando a Ronsard*, que Justina Ruiz de Conde quiso atribuir a la propia Pilar de Valderrama como posible receptora de los mismos, sin tener en cuenta la cronología[159]; y algún nombre más –o presunta enamorada imnominada- circula por esos últimos poemas que son indicativo de la existencia de amoríos de mayor o menor intensidad en el devenir del poeta; pero ninguno documentado por una correspondencia –sí por poemas, lo que indica una cuidadosa y sensible atención a la persona por parte de Machado- que de existir, como en la que nos ocupa, debería quedar reducida a sus justas dimensiones; cartas de amor impropias de un hombre cincuentón que parece haber perdido su norte al encontrarse con la posible mujer de sus sueños en uno de esos momentos en que ya nadie espera nada.

Pero es conveniente cerrar esta digresión, aunque se impone el hacerlo con un interrogante –uno más de los muchos que afloran en estas páginas- que tampoco espera respuesta concluyente. Si esta correspondencia no hubiera sido dada a conocer, y tan solo hubiese llegado a nosotros el soneto -única aportación poética que se conoce dedicada directamente a Pilar de

159. JRC: Ob. cit., pp. 33-36.

Valderrama[160]- sin título y que comienza con: *Perdón, Madona del Pilar...*, ¿tendría trascendencia su figura, u ocuparía un lugar similar al de las otras destinatarias de poemas y posibles cartas celadas, como silencioso homenaje a quién las enamoró? Y aún otro más; el alcance epistolar, ¿hubiera sido el mismo, si la depositaria las hubiese dado a conocer sin tanto misterio, de forma honesta y como una aportación más al conocimiento del poeta?

160. Aunque no sea el mismo que Josefina de la Maza menciona en su biografía de CE: «Eran las cartas y era un soneto, una rima soberana, joya de la poesía española, cuya copia, con otros tesoros de esta categoría altísima, guardo yo» (ob. cit.: p. 198). Me atrevo a suponer que el tal soneto, cuyo original quedó en poder de PV, es el mismo que se dio a conocer de forma escalonada (ver nota 97 del cap.3) en diversas revistas y periódicos y que ha sido estudiada, como ya se ha dicho, por JRC y JLC. Por tanto, única muestra poética dedicada realmente a PV; pero aún en el caso de la posible existencia de otro, dado que el mismo permanece inédito y desconocido, no es posible su contabilización. Para lo que afirmo, me apoyo tanto en la publicación del soneto (12 de Octubre de 1956 es la primera fecha, en *El Heraldo de Aragón*, coincidente, dada la interpretación que se hizo del mismo, con la festividad del Pilar) como en la fecha que cierra la biografía de CE (Luzmela, 1955) que no suponen contraposición alguna en fechas, así como el hecho de que de permanecer en poder de PV –caso de que el soneto fuese otro- no existía razón alguna para mantenerlo oculto en la fecha de la publicación de la correspondencia.

5.2. Su manipulación por parte de Pilar de Valderrama

Es este de la manipulación el capítulo más cuestionable en el tema de la correspondencia, ya que resulta difícil eludir el cúmulo –otro- de interrogantes que esperan resignadamente respuesta. ¿Por qué Pilar de Valderrama da a conocer inicialmente unos fragmentos y no la totalidad de la correspondencia en su poder?; ¿por qué manipula todas y cada una de esas cartas, ejerciendo sobre ellas una censura que no tiene ninguna razón de ser, no implicando sus propios fantasmas, ya que nada la obligaba a hacer lo que hizo?; ¿cuál es, o puede ser entonces, el verdadero motivo de dar a conocer esa correspondencia, ya que si realmente le importaba la memoria de Antonio Machado, su más sublime muestra de amor, o respeto hacia él, hubiese sido el acatar su voluntad, manteniéndola en secreto, al menos hasta su muerte? Y más, y más, y más...; algunas de las cuales no son otra cosa que derivaciones de las aquí expuestas.

¿Qué responder? Al cargo, un tanto duro, de traición a una memoria, que se desprende de la última de las planteadas, puede servir de respuesta lo que Pérez Ferrero afirma, anticipándose al planteamiento que, partiendo de él, más de uno y hasta el presente ha desarrollado. Escribe Pérez Ferrero en su canónica biografía de los hermanos:

> A los tres años y cuatro meses, o sea, en Junio de 1950, de haber aparecido la primera edición de este libro mío, doña Concha Espina lanzó, envolviéndolas en novelesco aparato y en brumas de misterio, unas cartas fragmentadas, retazos de misivas, del poeta de «Campos de Castilla» [...] Y ahora vamos a ver el tiempo que abarcan las misivas atendiendo a lo que nos relata doña Concha

Espina. Coloca ésta ese deslumbramiento de Antonio ante Guiomar en 1929; y el fin de estas comunicaciones escritas lo señala la ilustre comentarista en 1935. Justamente en ese año este modesto biógrafo le pide a Antonio Machado que le haga el honor de sus confidencias [...] ...en nuestras entrevistas matinales, a solas, sin obstáculos, injerencias, ni trabas, a la sinceridad, es cuando Antonio me dice que prevalece en él el recuerdo de Leonor, que es lo que, sobre todo, llena su corazón y le consuela. [...] También permanece en mí grabada, con mucha claridad, la expresión del poeta al leerle los párrafos referentes a la muerte de Leonor, porque no pudo contener dos lágrimas que le rodaron por las mejillas, y no voy a pensar, ni nadie lo piensa, que tal emoción se la produjese mi torpe manera de relatar, sino la intensidad del recuerdo que él acariciaba. Quiere esto decir que estaba, pues, conforme plenamente, sin objeciones, con que el amor fundamental de su vida había sido el de su esposa. [...] ...admitiremos que Antonio Machado ponía su discreción y caballeresco celo en no descubrir nada que pudiera serle a ella enojoso [Guiomar, que en líneas un poco anteriores se da, de acuerdo con el texto de Concha Espina, como viva todavía]; pero sin hacer la más mínima revelación, sin dejar traslucir la persona, para no comprometerla, al poeta le hubiera sido por demás sencillo dar a entender que otra luz, apagada la de su mujer, había alumbrado, o alumbraba, su existencia. Y ello hubiera constituido un mensaje cifrado de fidelidad, de esa fidelidad hasta última hora, en la que insiste la comentarista. Mensaje alentador, no cabe duda, para la amada y enamorada, en un tiempo ya de forzosa incomu-

> nicación. Y a esto no se hallará sencilla réplica, puesto que él tenía sobrada autoridad con su biógrafo para que no intentase levantar más el velo[161].

Hasta aquí Pérez Ferrero, en una cita quizá excesiva, pero necesaria, dada la autoridad que se desprende –aún hoy- de esta biografía consagrada ya, que se ampara en las fuentes más directas de ambos hermanos poetas; sus recuerdos personales. Y hay que tener muy en cuenta, para su valoración total, que lo escrito lo está de forma más bien inmediata a la aparición del libro de Concha Espina, si bien a este Apéndice añadido ya en la segunda edición de la biografía, le precedió un artículo periodístico en el diario *Informaciones*, en el que se adelanta algún testimonio que traslada después al Apéndice, para concluir con una frase rotunda, tajante, que define perfectamente su punto de vista y que, sin embargo, ha sido siempre pasada por alto: «... el Amor fue el de la esposa, y el otro, ese otro, un amor todo lo grande que se quiera, todo lo escondido dentro de su corazón que se desee, pero un amor después del Amor»[162].

Importan, en lo transcrito, varios puntos. En primer lugar la cronología que nos da la inminencia de lo escrito como inmediata respuesta a la novelería de Concha Espina por alguien que conoce muy bien al biografiado y que no está dispuesto a permitir lances extraños y turbios sobre él. Ésta sí es, por su cercanía, una respuesta desligada de toda carga libresca al asunto, y de todo ello se desprende una duda razonable respecto a la figura usurpadora,

161. MPF: Ob. cit.; pp. 219-224.

162. MPF: «Un paquete de cartas», *Informaciones*, 9-VIII-50.

no solo de la apócrifa Guiomar, sino –y es lo peor, lo menos disculpable o (me atreveré a decirlo) más deshonesto- del recuerdo de Leonor.

Y con lo anterior, se entra de lleno en el capítulo de las manipulaciones, que son muchas, disimuladas siempre, tanto en su primera publicación –como se habrá de ver de forma inmediata- como en todo el posterior proceso, y nunca justificadas. Pero ahora conviene insistir en esa diferenciación de actitudes que tan claramente señala Pérez Ferrero, y que han sido recogidas por algún que otro discrepante –Cobos- en sus trabajos; esa diferencia de actitud por parte del poeta, que se lleva consigo el secreto de esas relaciones, como el de tantas otras anteriores, caballeroso y señor como siempre fue, y el de la receptora –Pilar de Valderrama- que no dudó, tiñendo dicho gesto de presunto mecenazgo en pro de recuerdos y memorias, en dar a la luz aquello que él calló más allá de la tumba; el secreto de sus relaciones. Con lo dicho, es más que suficiente para juzgar ambas intenciones.

Naturalmente, y esto lo tenía muy claro Pilar de Valderrama, resultaba del todo imposible apreciar manipulación alguna en documentos que se exponían al público por vez primera y no de forma directa, sino vicaria a través de transcripciones y facsímiles de los originales. Para dicha comprobación hubo que esperar a la publicación de la totalidad del epistolario, presentado por caprichosa voluntad de su poseedora, en una edición a la que precedía el relato de su vida. Allí estaban todas las cartas, con sus correspondientes avales facsimilares para que no cupiese la menor duda sobre las mismas. Lo tan necesario acababa de cumplirse, y bien recibido era, aunque para ello hubiera que haber esperado al fallecimiento de su custodiadora. Estas cartas, de ello no creo que quepa duda alguna, fueron leídas con avidez por los interesados en el asunto, que tras una primera

lectura pudieron, con mayor o menor intensidad, respirar aliviados. Pero la insistencia lectora empezó a originar dudas –algunas de ellas serias- sobre esa «*totalidad*» –y entrecomillo- que tan generosamente, aunque con retraso, se brindaba. Concretamente, y en mi particular indagación –que no supongo única- un largo párrafo, que aparecía en Concha Espina, se volatilizaba sin explicación alguna. Se trata del que comienza: *Ahora estoy recibiendo libros de poetas jóvenes...*, que se transcribe en la página 62 del libro de Concha Espina, y cuya justificación facsimilar se encuentra en su página 157, pero que no aparece en ninguna de las cartas publicadas por la propia Pilar de Valderrama. ¿Qué pudo haber pasado? Es, indudablemente, el párrafo más flagrante de todos en cuanto a manipulación física, ya que literalmente fue borrado, arrancado de la carta, tal y como demuestra Depretis en su reciente edición de esta correspondencia; digo, y señalo el tal fragmento como *manipulación física*, porque en cuanto a la moral –que es peor en sus consecuencias- encontramos otras reproducción cuyo texto, si no se explica debidamente, da imágenes muy contrarias a lo que realmente dice. Pero no es conveniente adelantar detalles, sino ir caminando por ellos, aunque no se trate de una acumulación de los mismos, citando algunos ejemplos significativos entre los muchos existentes. Porque en el mismo libro de Concha Espina –y no es difícil explicar como estas entregas manipuladas no alteraron a la autora, dada su dependencia de terceros a causa de su ceguera- se sigue paso a paso la distorsión que cada una de las transcripciones de las cartas sufre; pero –insisto-este quehacer, de atenta minuciosidad, solo pudo llevarse a partir de un cotejo, párrafo a párrafo, de los fragmentos y de cada una de las cartas «*completas*» –y vuelvo a entrecomillar-. Por ejemplo, en la página 42 se reproduce uno parte del cual, en cursiva, no tiene soporte facsimilar,

mientras que el resto se acoge a la página 151; todo parece normal, pues lo transcrito está avalado por la reproducción del autógrafo, y ya se conoce la advertencia de que las partes en cursiva no se reproducen en los autógrafos; esto es lo que se creía hasta hace bien poco tiempo, pero encontramos que de los cuatro párrafos que componen el fragmento, el primero –no avalado por el autógrafo, como ya se ha indicado- y el segundo, pertenecen a la carta número 2 de la edición de Pilar de Valderrama, mientras que el tercero se corresponde con la 19 y el cuarto –la despedida; algo, como puede apreciarse, bastante inocuo- a la 16; antes –p. 29- se tropieza con algo parecido, aunque el fragmento no se avala con autógrafo, al estar cambiado el orden de los párrafos de una misma misiva; y en la 56, los dos párrafos reproducidos se corresponden con las cartas 2 y 6; hay más, naturalmente, pero creo que como muestra son más que suficientes; y esto es lo más llamativo, lo que de inmediato se presenta a los ojos en un examen comparativo entre fragmentos y cartas; y aunque resulta de todo imposible encontrar explicación, de forma inmediata y razonable, a tal actuación por parte de Pilar de Valderrama, queda, para nuestro asombro de estudiosos machadianos, e indignación por todo lo que conlleva, esa otra manipulación, más sutil, y que podemos calificar de «*censora*» llevada a cabo, también, por la depositaria y para la que tampoco se encuentra explicación razonable ni justificable.

Para esta segunda indagación resultaban imprescindibles los originales, dadas las sospechas que sobre las reproducciones facsimilares se habían levantado a causa de ese primer acercamiento; y esa labor se ha podido llevar a cabo una vez dichos originales en la Biblioteca Nacional, por el investigador italiano Giancarlo Depretis, que ha conseguido, tras un paciente trabajo de cotejo, reconstruir la totalidad de la correspondencia. A

dicho trabajo remito al lector para ampliación de detalles, aunque conviene dejar constancia del significativo cambio de titulación entre las dos ediciones que de dicha correspondencia hizo: la italiana, y primer acercamiento al problema, bajo el título: *Lettera a Guiomar*, y la italo-española –ya que esta es traducción de la segunda italiana-: *Cartas a Pilar*[163]; algo que es toda una declaración de intenciones, aun a pesar de mantener –yo diría que en un inestable punto de vista- la adscripción ya conocida. Pero –y creo conveniente de nuevo insistir de nuevo en ello- dicha adscripción responde a una actitud que nada tiene que ver con lo que, en realidad, se está llevado a cabo a lo largo de estas páginas; Pilar de Valderrama *no es* Guiomar; y esta afirmación no interfiere –aunque posiblemente pueda parecer lo contrario- en la realidad de la relación amistosa y epistolar entre Antonio Machado y Pilar de Valderrama, por lo que –y ahora sí entramos en este segundo aspecto- es importante clarificar figura y actuación de la poetisa para –como se dijo en la apertura de esta Segunda Parte- dejar a cada cual en el lugar que le corresponde.

Aclarado esto, conviene enfrentarse con esa otra manipulación calificada de *moral*, que es bastante más importante que la otra, ya que encierra intenciones que sí son explicables y algo más.

La única carta que en el libro de Concha Espina se transcribe de forma ininterrumpida y casi completa, se encuentra en sus páginas 82-83 –facsímil en 163-165- correspondiéndose con la número 4 en la edición de las memorias

163. Depretis, Giancarlo: *Lettere a Guiomar*, Anno Machadiano, Il Ponte, Torín, Firenze, 1990; la segunda en Italia: *Lettere a Pilar*; Edizione dell´Orso, Alessandría, 1991; esta es la que, se editó en España por Anaya & Muchnick, apareció en Madrid en 1994.

de Pilar de Valderrama, y con la 8 en la ordenación de Depretis, sobre la que habrá que volver en su momento. Se suprime de ella –de ahí el *casi* que antecede a la palabra *completa*- más de la mitad de la misma, ya que carecía de interés para la intencionalidad que se proponía, y cambian la despedida, demasiado escueta –*adiós, adiós, tu Antonio*- por otra más expresiva perteneciente a la carta 31. En lo transcrito se encuentra un párrafo en el que se hace mención a un sueño del poeta y su relación con la realidad presente, relacionado con su boda con Leonor, y dice así:

> El otro sueño complicado también con recuerdos de mi vida, fue bueno y alegre ¡ay! demasiado [...] Era en una de esas viejas ciudades de mi destierro, que el sueño no precisa –Segovia, Soria...-, vaga ciudad de Castilla. [...] Ensueño se complicaba con recuerdos auténticos de mi boda, pero con esta diferencia: mi estado de espíritu era en esa ocasión de una alegría rebosante, todo lo contrario de lo que fue en mis nupcias auténticas. La ceremonia fue para mí un verdadero martirio[164].

Escrito así, sin aclaración alguna, en especial a esa última frase, tal como se hace en Concha Espina, la impresión que el párrafo produce es totalmente a favor de la receptora de la carta, y muy desfavorable para la anécdota real del propio Machado y, más especialmente, para la figura de Leonor. Esto es algo tan claro que no creo que haya que darle vuelta alguna; sobre lo que sí

164. Cito por la edición de Depretis, p.118, en la que al final del párrafo transcrito figura una nota, la 2, explicativa de los hechos.

hay que volver, si se quieren dejar las cosas en su sitio, es sobre la intención con la que, manifiestamente, figura incluida esta carta.

Concha Espina, al transcribirla y dar su parecer, trata de evadirse sin más, con cuatro vaguedades o evagaciones –como ella las denomina, en hermosísima palabra- que nada dicen en definitiva: «Se diría que en el sueño tomaba yo el desquite de nuestro secreto amor, pregonándolo a los cuatro vientos», sumando a las palabras del propio Machado en la carta, que «justamente para que se cumpla en anhelado desquite de ventilación, se pregonan tales ensoñaciones trasnochadas» (CE/82). Pero esas *ensoñaciones trasnochadas* (¿qué sentido se quiere dar aquí a la expresión *trasnochadas*?) exigen, especialmente por lo que respecta a alguno de sus párrafos, explicación amplia de los hechos que se exponen; y no la hay; no se da ninguna. Entonces queda ese parágrafo sobre la boda real de Antonio Machado, y en especial la frase subrayada, equívoco –cuando menos- en su sentido real y, por lo mismo, interesadamente distorsionado en provecho de quién recibe el escrito y en contra de quién, con el poeta, protagonizó la anécdota; esto es, de Leonor.

La intención queda perfectamente clarificada si la presunta Guiomar –Pilar de Valderrama real- se arroga, como viene haciéndolo desde el principio del libro, unas determinadas prioridades destinadas a la sustitución –nunca en el corazón del poeta, pero sí en el pensamiento de quién lee el escrito en cuestión- de un personaje capital en la vida de Antonio Machado, pero que en la memoria de lectores y críticos va quedando relegado a un lugar más o menos anecdótico, pero en ningún caso sustancial.

Por todo lo expuesto, queda perfectamente clara la realidad de esa manipulación, tanto física –sobre la materialidad de las cartas- como moral,

al menos en lo que concierne a un solo ejemplo que es más que suficiente y altamente significativo. Lo que ya no está tan claro, en lo que a los aspectos materiales se refiere, es el por qué de la misma, ya que si se trataba de defender el anonimato de la receptora, todo el tinglado levantado por ella carece de razón de ser, pues que nada se trasluce sobre su identidad por el hecho de que las cartas, aunque fragmentadas, se hubiesen reproducido sin otro tipo de alteraciones, salvo en lo que concierne al nombre, que sí podría suprimirse; sí queda más clara la actitud de esa manipulación moral, tendente a la potenciación, como *musa* del poeta, dentro de un manifiesto desconocimiento psicológico de la obra de Machado, obra que, como dice acertadamente Pérez Ferrero: «pasaría [a la Historia] con más importantes títulos por el alcance dilatado y honda significación de su labor[165]».

Todo ello –y es de justicia decirlo- actúa en detrimento de la promotora de la impostura, minando de alguna manera su personal credibilidad, que puesta en juego por ella misma al actuar tan erróneamente como lo hizo.

165. MPF: Ob. cit.,p. 223.

5.3. La dificultad de su ordenación cronológica. Ediciones

El manojo de cartas -36 en total- no estaba ordenado. Así lo hacen constar, tanto Concha Espina -«... y sin fechas, en un forzoso desorden...» (CE/21)- como la propia Pilar de Valderrama -«... no pueden ir por el orden debido. Las reproduzco sin tener en cuenta las fechas» (M/102)[166], en un intento –por parte de esta última- de disculpa por el aparente desbarajuste de las mismas.

Éste –el ordenamiento- ha sido uno de los escollos que previamente hubo que superar, con la finalidad de que, establecida una continuidad, aunque

166. Como siempre, la nota de PV –que se reproduce autógrafa como pórtico a la correspondencia- requiere una puntualización. Dejando a un lado lo que cuenta sobre las premuras de la selección, y que amplía en sus notas personales (de las que habrá que ocuparse en su momento), no es difícil detectar un indicio –uno más- de esa falta de atención que se viene señalando como una de sus características; dice al final, en su última línea, que a causa de esa premura no se transcriben en el orden debido y que no se tienen en cuenta las fechas; prescindiendo del detalle de que la premura a que alude no se corresponde con la fecha en la que posiblemente redacta esta pequeña nota, sino con la de su huida a Portugal en 1936, pienso que algo debería haber hecho por su parte con las cartas, a medida que las recibía, si estas no llevaban, como en efecto no llevan, dato alguno de fecha salvo la indicación del día de la semana, con el único objeto, muy normal en la recepción de una correspondencia que carece de ese dato, de mantener la continuidad de la misma y una mínima ordenación cronológica; algo que desde luego no hizo, aparte este *lamentable descuido*, la propia PV debería *saber* –ya que las cartas obraban en su poder y fueron revisada, leídas y releídas, así como manipuladas- que las mismas carecían de fecha alguna, por lo que mal podía haberlas tenido en cuenta (las fechas) a la hora de un definitivo ordenamiento con vistas a su publicación, aunque tiempo más que sobrado sí tuvo a lo largo de tantos años.

intermitente, cronológica, se pudiese acceder a un estudio con un mínimo de solvencia interpretativa y clarificadora del hecho que reflejan.

¿Qué quiere decir esto?; ¿Qué Pilar de Valderrama las guardaba indiferente y sin anotación alguna que señalase día e incluso hora –suelen hacerlo los enamorados y los fervientes admiradores de algo o alguien- de su entrega?; ¿o acabaron todas mezcladas, como ella misma insinúa, a la hora de la inevitable selección antes de su huida a Portugal?; y finalmente, ¿pudo evitarse esa selección que, de acuerdo con la poetisa, suponía un voluminoso paquete imposible de ocultar?

El cuestionario es amplio, especialmente por lo que concierne a las respuestas posibles y conviene, antes de adentrarse de lleno en la problemática que plantea el ordenamiento epistolar, dar capaz cuenta del mismo.

Parece ser que la totalidad de las cartas conservadas por la poetisa sumaban algo más de las doscientas –*las demás, casi doscientas* (M/55)-, que formaban *un abultado paquete* (ibd.), la mayor parte de las cuales fueron quemadas en *la chimenea que tenía el salón* (ibd.), labor que tuvo que llevar un cierto tiempo y en un lugar de paso y repaso continuo sí, como se desprende de lo escrito, fueron momentos que requerían inusitada actividad por parte de todos los de la casa –marido, hijos y posiblemente servicio- si de la huida, como afirma, se trataba. ¿Cómo pudo Pilar justificar ese lapso de tiempo durante el cual estuvo quemando papeles con la chimenea encendida mientras el resto de la familia se ocupaba de otras cuestiones, posiblemente más perentorias? Y además, ¿cómo lo hizo? Doscientas cartas no ocupan,

en realidad, tanto espacio, si se supone que van a permanecer ocultas en el fondo de un baúl, como en realidad así ocurrió[167].

La propia Pilar cuenta, un tanto apresuradamente, como separó cerca de cuarenta de ellas, sin fijarse en ningún momento en cuales eran las que conservaba y cuales las que destruía, advirtiendo luego -¿cuándo?- que entre las quemadas fueron varias *del mayor interés* –el resto, ¿no lo eran?-, como

167. Dicho número puede muy bien acogerse a un paquete de mediano tamaño convenientemente embalado. Por otra parte, dicha custodia, entregada a otra persona, tampoco suponía peligro alguno, dada la firma que las avalaba, en caso de un hipotético registro, ya que de haberse producido, hubiesen llegado al mismo resultado con el total o un corto número. ¿Existió, acaso, algún motivo más perentorio que la obligó a acelerar –y discriminar- acción y actitud en el hecho de esa recogida *acelerada* de acuerdo con lo dicho por ella? Creo que sí. Y me atrevo a afirmarlo, sin que se puedan aducir otras pruebas que las de valor moral, a la vista de los resultados que de la actuación de PV se derivan. En primer lugar el interés que PV puede tener respecto a determinados aspectos que en las mismas se tratan; y es curioso que, precisamente, se hayan conservado aquellas que encierran más interés por su personal quehacer –intervención en *La Lola*, desarrollo del artículo sobre *Esencias*, gestiones de M –fallidas, eso sí- cerca de la dirección del Teatro Español para el estreno de una de sus obras, que aquellas que, posiblemente, contuviesen otros asuntos. En segundo lugar, lo ya apuntado respecto a espacio y lugar de permanencia; y en tercero, la fecha en la que se produce esa destrucción y posterior entrega del resto a la depositaria, de acuerdo con el testimonio, único aducible, de la propia PV. Y para concluir, si en su propia casa había conseguido conservar esas doscientas cartas, ocultas a la vista de todos, ¿por qué exponerse a llamar la atención con el encendido de la chimenea en pleno mes de Abril, su permanencia frente a ella durante un tiempo que, desde luego, no pudo ser corto –papel y cenizas dejan su huella, que también hay que ocultar, salvo que se tenga preparada una justificación plausible para posibles preguntas, y la certidumbre de que podía ocurrir lo mismo en el traslado al lugar que ella consideraba seguro evitando así este potencialmente religioso *auto de fe?*¿No las habría ido destruyendo a medida que las recibía, dejando tan solo aquellas que personalmente consideraba más interesantes para ella misma?

aquellas que contenían las *Canciones a Guiomar*, ya publicadas, añado yo, y que de acuerdo con lo afirmado por el propio Machado no eran para ella, como más adelante se indica. ¿Por qué, entonces, esa inclusión de las dichas *Canciones* en carta desaparecida, cuando en Enero de ese año, y en artículo perteneciente alo conjunto del *Juan de Mairena*, queda suficientemente claro su destino?, amén de otras composiciones, como el famoso soneto ya citado en la que la llama *Madona del Pilar*[168], y que pudo reconstruir gracias a que lo retenía en la memoria, y aquella otra composición: *Hora del último sol*, ya comentada, y que más tarde pretende reproducir en carta entregada –fragmentada, claro- a Concha Espina, que la publica sin apoyo de facsímil –naturalmente, este no existía- dando así pie, como se ha dicho ya, a la inclusión de ese apócrifo terceto en las OC de Antonio Machado[169], y otra de título absolutamente desconocido: *Junto al agua fría...*, que muy bien pudiera corresponderse con la coplilla incluida en *Nuevas Canciones*, bajo el numeral CLIX-ii:

Junto al agua negra.
Olor de mar y jazmines.
Noche malagueña.

168. Y que por ello fue confundido por algún comentarista *despistado* como homenaje a la Patrona zaragozana.

169. Ver en CE, p.29, en cursiva. El terceto se entremete, como ya se ha dejado dicho con anterioridad, entre dos fragmentos que se corresponden con la carta número 3 (en la ordenación de PV), aunque alterando el orden de los mismos. Insisto de nuevo, ¿por qué? Remito nuevamente a mi trabajo «Un poemilla atribuido a AM», de Junio 2006, y dado a conocer en la la revista *Abel Martín*, www.abelmartin.com

En libro dedicado a vida y obra del poeta, el que también lo es, Ángel González, ya citado, se hace en torno a esta cuestión algunas preguntas:

> En el párrafo transcrito [se refiere a la marcha a Portugal y quema de las cartas] llaman la atención dos detalles: en primer lugar, la espléndida información que antes de producirse, se tenía en casa de Pilar de Valderrama acerca de la catástrofe que se avecinaba en España. Y en segundo lugar, el hecho de que las cartas de Machado no fuesen destruidas indiscriminadamente: «separé treinta y tantas», parece implicar una selección. Si fue así, ¿por qué y con que criterio se hizo? Eso es lo que doña Pilar no aclaró nunca[170].

El autor no tiene respuestas; quizás tampoco las busque y prefiera dejar en el aire la inquietud producida por los detalles que anota. Por lo que respecta al primero, ya ha sido tratado en el lugar adecuado, lo que nos libera de su reiteración[171]; pero el segundo de estos detalles –como los llama él- sí requiere atención, ya que está directamente relacionado con la quema de las cartas. En efecto, como ya se ha dicho, Pilar de Valderrama separó treinta y tantas -36 para ser exactos- , pero, ¿cómo lo hizo?; ¿qué criterio siguió? Cogiéndolas un tanto al azar, hay que suponer, tal y como se desprende de la información que ella nos suministra, ya que la premura del tiempo le impedía releer una por una las más de doscientas; pero, ¿realmente existió tal premura? Me remito a los párrafos donde se detalla el hecho; doscientas cartas con sus correspondientes sobres y posiblemente con más de una

170. González, Ángel: *AM*, Alfaguara, Madrid, 1999, p. 84.

171. Ver capítulo primero de esta Segunda Parte.

cuartilla las más de ellas, no se queman en un abrir y cerrar de ojos, sino que lleva su tiempo, durante el cual bien pudo darles un rápido repaso para ver su contenido. Y otro repaso a las conservadas indica que la mayor parte de estas se ocupan, dentro de un muy limitado espacio cronológico, bien de *La Lola* o del libro *Esencias*, tanto en su proceso de publicación como respecto al subsiguiente de preparación, por parte del enamorado, de su elogioso artículo sobre él; por su parte, las que se centran en la gestación de la obra teatral, preferentemente lo hacen respecto a la influencia que el propio Antonio Machado adjudica a su amada[172] en dicha obra, y de los versos –un díptico- que ella misma incorporó por expreso deseo del poeta a la pieza teatral; algunas más hay, que no se centran en esos motivos, pero que rodean a los mismos como telón de fondo; es más, fechadas y ordenadas, van desde el 12 de Enero de 1929 hasta Julio de 1932, con lo que no acogen un espectro de mayor amplitud, dado que el intercambio epistolar se mantuvo hasta 1935, de acuerdo con la propia Pilar y la constatación de dichas fechas para su final por Concha Espina, pero sí acotan el período, ¡ya señalado!, que va desde la redacción de *La Lola* a la publicación del comen-

172. De intento, como en otros lugares del presente trabajo, eludo la palabra *amante* con el fin de evitar suspicacias molestas, como los que se produjeron, por el empleo del término, entre las hijas y herederas de PV y el entonces encargado de las páginas culturales de la revista *ByN*, Jacinto López Gorgé. Ver las cartas cruzadas entre ambas partes en dicha revista y en las fechas siguientes, motivadas por artículo de este autor en número de la revista explicitado como homenaje a AM un tanto informal, dada la época y las prohibiciones (el número mencionado salió a la venta sin portada), con motivo de su Centenario; año LXXXV, núm. 3229 (26-VII-75); las réplicas y contrarréplicas al artículo: *Siguiendo las huellas del poeta. Itinerario vital de AM*, se corresponden con las siguientes fechas: 16-VII-75: carta de las hijas de PV; 23-VIII-75: primera respuesta del autor; 15-XI-75: hijas de PV; 13-XII-75: respuesta del autor y final de la polémica.

tario al poemario *Esencias* de la poetisa, la época de máxima intensidad de la relación. Naturalmente, lo anterior no afirma nada respecto a esa selección *interesada* que sugiere el poeta Ángel González, pero sí plantea numerosas dudas posibles al respecto, dada la singularidad de las mismas, lo que vendría a refrendar, una vez más, el carácter «*ventajoso*» de esas relaciones por parte de la poetisa y la escasa correspondencia que recibió la intensidad amatoria de Antonio Machado.

Y ya por lo que respecta a la última pregunta de Ángel González, creo que por todo lo anterior, sí pudo evitarse esa selección, manteniendo la totalidad de la correspondencia, como ya se ha dicho aunque no importe, y creo que es conveniente hacerlo, la insistencia, que no suponía un excesivo volumen y sí era un preciado tesoro documental. Además, y abundando en ello, en los momentos en que la familia Martínez Romarate decidió poner tierra por medio, la situación no era de peligro inminente, aunque lo fuera, de acuerdo con sus principios, de latente, por lo que la entrega del conjunto pudo haberse realizado sin riesgo alguno, tanto para que la propia Pilar mantuviese frente a su familia el secreto de su aparente relación, como para que pudiese quedar perfectamente a salvo todo el conjunto epistolar que, oculto en el fondo de un baúl de los de entonces como lo estuvo, de haber sido descubierto en un registro, hubiera tenido las mismas consecuencias –posiblemente ninguna, dado el carácter de aquellas- con solo las treinta y seis como con las doscientas realmente existentes. Y como aportación última, el mismo espacio ocupaban en casa de Pilar que en la de la depositaria de las mismas a lo largo del tiempo de guerra. Todo esto refrenda la hipótesis apuntada de la destrucción, a medida que se iban recibiendo, de la mayoría de las cartas, salvando solo las de interés personal, obviando de

esta forma la quema masiva a la que alude la poetisa. Algo muy distinto fue la suerte reservada a la posible obra manuscrita que acompañó a Machado camino de su corto exilio y que, al parecer, se perdió con el famoso maletín abandonado. ¿Iban en él las cartas de Pilar, como ella misma presume: «únicamente uno de los testigos dice que "llevaba equipaje", en tanto que su hermano asegura lo dejaron todo en el coche [lo que no contradice lo afirmado indistintamente por cada uno de los testigos del éxodo, contrariamente a lo que parece insinuar la poetisa]. Más si no se deshizo de él, ¿quién cogió sus papeles, mis cartas, sus recuerdos personales que de seguro irían con él? [...] Yo (siempre ese yo mayestático, que tanto gusta repetir) tengo la certeza de que Antonio llevaba en sus escritos últimos algún recuerdo mío –cartas, versos, fotografías-. ¿Adonde fue a parar todo?» (M/67).

¿No es esto, pegunto a mi vez, demasiado suponer? Y en caso de que así fuese, tan solo conseguiría demostrar que el aprecio de Antonio era bastante superior al de Pilar.

De todo esto solo puede deducirse una cosa. La imperiosa necesidad, si se pretende poner cierto orden en este episodio de la vida de Antonio Machado, de organizar, fechar y catalogar esa mínima muestra de correspondencia que se conserva, establecidas ya las imprescindibles salvedades sobre carácter e intenciones dela depositaria.

La tarea no ha estado exenta de dificultades, porque en esa impuesta desorganización se entremezclan múltiples datos que era necesario poner en orden de forma muy precisa, dado que muchos de ellos se corresponden con sucesos externos –políticos, culturales, sociales- que había que ir situando en las fechas adecuadas, previa su datación –de forma independiente- para agruparlos cronológicamente dentro del conjunto epistolar.

Y así, carta por carta, en una especie de búsqueda de efemérides que, en algunos momentos, rebasaban las consultas más generalizadas para descender a particularismos concretos. En ocasiones no cupo duda alguna; por ejemplo, cuando el propio Machado cuenta su participación segoviana en el advenimiento de la República y como izaron, conjuntamente con otros entusiastas republicanos, la nueva bandera en el Ayuntamiento; la fecha, forzosamente, ha de coincidir con otra muy próxima al 14 de Abril de 1931; y si figura, como único dato generalizado en todas, el día de la semana, no resulta difícil; pero en otras sí se torna más confuso, y en alguna –única en todo el conjunto- resulta del todo imposible acertar la fecha, siquiera sea tan solo aproximada, puesto que en dicha carta no existe pormenor alguno en el que apoyarse y, como tal, es anodina del todo, sin nada relevante, debiendo por lo mismo, incluirse en ese grupo a las que el criterio de Julián Marías gusta de conservar inéditas.

Debemos al repetidamente citado Giancarlo Depretis la ordenación definitiva de esta correspondencia; en la misma llevó trabajando largo tiempo, tal y como manifiesta en su intervención en el Coloquio de Turín, y es muy de agradecer el interés manifestado; interés que lo lleva a cumplimentar el tema en dos ediciones –ya se han citado- de su quehacer de investigador. Naturalmente, la tarea no solo pudo efectuarse una vez que la correspondencia original quedó depositada en la Biblioteca Nacional, lo que no resta mérito a su trabajo, que si bien dependía en gran parte del cotejo con los originales, pudo muy bien, de no existir estos, ampararse en el material ya disponible en las memorias.

El proceso queda detallado por él mismo en su intervención mencionada, que tituló, con innegable acierto: *Guiomar-Pilar: Del signo poético a la donna*

reale; en ésta, explica el proceso al tiempo que señala algunos errores, en el prólogo a las *memorias*, obra de Jorge Guillén, y especifica algunas, no todas, de las variantes que existen en las cartas y que detalló numéricamente en su edición italiana bajo el título: *Lettere a Guiomar*[173], que cambiará en una segunda edición «che intenzionalmente intitolero Lettere a Pilar, que sará soprattuto di questi interrventi censori che si ocuperá la mia prossima edizioni»[174].

Adelantado lo anterior, es hora de adentrarnos en su lectura, aunque considero importante dejar establecido un recuento de ediciones de la correspondencia, a fin de cancelar estos aspectos ya definitivamente asentados, y con la única finalidad de ayuda a los futuros interesados en el asunto.

No son excesivas, pero sí suficientes, aunque alguna de ellas podría ser descartada como tal edición, dadas sus particulares características, que aparte su integración en un «*corpus*» de mayor amplitud, se limita a reproducir, sin planteamiento alguno, los fragmentos iniciales o la ordenación caprichosamente impuesta por Pilar de Valderrama.

Cronológicamente, la que puede considerarse como inicial, aunque nunca como *princeps*, ya que esta en puridad no existe, incluye los fragmentos que, de esa manera llegan a la mano de la colectora, esto es, Concha Espina, y aunque el conjunto difiere de lo que podría considerarse como un epistolario, la inclusión de dichos fragmentos en un todo muy diferente, obliga a plantearse una serie de consideraciones respecto a su acomodación bibliográfica, muy

173. Ver nota 163.

174. Las citas de Depretis están tomadas de su intervención en el citado Congreso Internacional de Turín, cuyas Actas se publicaron bajo el título: *AM hacia Europa*, Visor Libros, Madrid, 1993, pp. 105-108.

especialmente si se tiene en cuenta –y no encuentro razón para corregirla- la opinión, en cuanto a este punto, de Segundo Serrano Poncela, en la nota que antecede a su recuento bibliográfico:

> Un problema de acomodación bibliográfica me ha planteado el libro híbrido de Concha Espina: *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*. [...] ...el carácter fragmentario, y por consiguiente, equívoco de la correspondencia (en virtud, por lo pronto, de su fragmentación), impide considerarlo como material proveniente del poeta. Por otra parte, los escolios puestos al tablero de cartas por la escritora mencionada, tampoco reúnen los requisitos indispensables para formar parte de la bibliografía crítica que va a continuación. De ahí el distingo que las presentes líneas quieren dejar aclarado[175],

Lo que podría servir para la catalogación de las dos inclusiones en *corpus* más amplios, como su inserción en *Obras. Poesía y Prosa* y las más recientes *Obras Completas*[176]. De cualquier modo no conviene olvidar, frente a las

175. SSP: *AM. Su mundo y su obra*, Losada, Buenos Aires, 1954, pp. 219-220. Por otra parte, lo transcrito es una significativa muestra del desinterés que el libro promovió entre los estudiosos y comentaristas de AM, que no supieron ver las señales que desde sus páginas se lanzaban como llamadas de atención, propiciando de esta forma el mantenimiento y larga permanencia, de la maniobra propiciada por PV. De cualquier forma, las líneas justificativas citadas son una muestra, de las escasas, abiertamente negativa a la maniobra.

176. OPP; pp. 923-938, bajo el título *Cartas a Guiomar*, en el apartado *Correspondencia*; OC-II/1668-1755; de esta hay también edición en rústica y en cuatro tomos: Tomo I. *Introducción y Bibliografía;* Tomo II: *Poesía;* Tomo III: *Prosa anterior a 1936;* Tomo IV: *Prosa posterior a 1936.*

líneas transcritas, el año de la publicación de la obra de Serrano Poncela, aunque el criterio seguido por él es tan ajustado a lo que ha de ser una bibliografía divulgativa –que no llevada a cabo con criterios más científicos- que personalmente no dudé en aceptarlo en ocasión anterior[177]. Aceptemos que el libro de Concha Espina es nuestra primera edición, en 1950: a partir de aquí, contamos con la inclusión de arte de dichos fragmentos en la primera recopilación importante de la obra total del poeta; me refiero a la edición preparada para Editorial Losada por Guillermo de Torre y Aurora de Albornoz, mencionada en nota, y que suele citarse como OPP; la tercera de estas ediciones se corresponde con la primera del estudio de José María Moreiro, que incluye en él, a modo de primicia, y realmente lo fue en su día, y en fecha anterior a la aparición de las *memorias*, siete cartas , y tras la publicación de aquellas, en su segunda edición ampliada. Se trata de unas ediciones que podrían calificarse de «*meritorias*», ya que si no incluyen la totalidad de la correspondencia –posiblemente Pilar de Valderrama permitió solo el acceso a algunas de las más significativas- sí aporta un primer intento de comentarios a éstas, con pormenorización de precisiones y notas aclaratorias. Intermedia entre ambas ediciones, se encuentra la segunda en importancia, que figura como Apéndice a esas *memorias* ya juzgadas y que tienen a su favor ser la primera *completa* –aunque esta palabra ha de ir entrecomillada- del epistolario.

177. Para salvar el escollo que planteaba, de forma casi idéntica a la surgida a Serrano Poncela, la inclusión del *Manifiesto Teatral* de ambos hermanos Machado y que MPF inserta en su biografía sin aportar referencias del mismo, en páginas 169-173.

Inmediatamente a ella, sigue la incluida en OC, edición de Oreste Macrí, que pudiendo haber sido más crítica –algo que cabía esperar, dada la talla del editor- se quedó en mera transcripción, sin mayor aportación que unas escuetas notas aclaratorias a lugares, títulos, sucesos y nombres en las mismas; ocupan –se ha indicado en nota- en el Tomo II, mientras que las notas se incluyen entre las páginas 1891 a 1897.

Ha de ser el mencionado Giancarlo Depretis quien de la edición que, hasta el momento, hay que considerar como definitiva, tras las dos italianas, que desconozco. Cuenta a su favor, como ya se ha señalado, el haber tenido acceso a los originales, que así han podido ser contrastados con facsímiles y transcripciones anteriores. El editor lo explica en sus comentarios, algo más extensos que los expuestos en su ponencia turinesa, admitiendo, con la honesta honradez del investigador prudente, que se trata de «un trabajo progresivo», –y que posiblemente- «A otros corresponderá, por tanto, la tarea de continuar, añadiendo y corrigiendo, a partir del presente trabajo[178]».

Finalmente, la muy meritoria por múltiples aspectos, que el recopilador de las *Prosas dispersas*, Jordi Doménech, incluye en el volumen[179], y que se acogen a las páginas 560-569, 618-648, 654-667, 672-682 y 716-723, por imperativos estrictamente cronológicos de ordenación documental. Se trata, hasta el momento, de la última en el tiempo y, por lo mismo, la más crítica de

178. Depretis, Giancarlo: Ob. cit., p. 59.

179. Doménech, Jordi: Prosas Dispersas, Páginas de Espuma, Madrid, 2001. Existe una edición más reciente, 2008, en la editorial Octaedro, que recoge individualmente el epistolario machadiano. En el momento de la redacción de este trabajo todavía no la teníamos en nuestro haber, por lo que se omite dicha referencia.

todas, si bien adolece del defecto que en tantas ocasiones se ha venido resaltando: la aceptación de la igualdad Pilar = Guiomar, que en ningún momento se pone en tela de juicio, si bien el recopilador es muy riguroso, quizá el que más, con la receptora, esto es, con Pilar de Valderrama. Con justicia puede considerarse como edición crítica –la enorme cantidad de notas que la ilustran y lo notable de las mismas la avalan con creces- y complementaria de la de Depretis.

Nada más. Ahora entramos en lo que quizá pueda calificarse como conclusiones a toda esta Parte, aunque haya que dividirla en dos apartados, siendo el primero en torno al contenido de las cartas tan solo, o al menos así lo pretenda, tomándolas siempre desde la percepción del poeta –él es el que escribe, por lo que no hay vuelta de hoja- y lamentando –repito e insisto- el que no pueda disponerse -¿se podrá alguna vez?; sería deseable- de las cartas de la otra parte; esto es, las dirigidas por Pilar de Valderrama a Antonio Machado. Se complementaría, para bien de todos, la visión de este apartado y capítulo, por fuerza incompleto. En cuanto al segundo, cierra con unas conclusiones derivadas de la lectura de dicha correspondencia, tratando de establecer la realidad posible de la relación entre poeta y poetisa.

5.4. Evaluación final desde la vertiente machadiana

Por sí mismo, este puñado de cartas es la mejor fuente parea evaluar el alcance de las relaciones entre poeta y poetisa, y así comprender, de una vez por todas, las peculiaridades de Pilar de Valderrama que, de alguna manera, fueron escamoteadas –aunque no lo hayan sido de una forma total- en sus aparentes *memorias*.

Hay que lamentar el escaso número de las cartas conservadas –treinta y seis no es, desde luego, un número excesivo-, pero tomadas, como aquí se hace, al final del recuento, ayudan, ¡y de qué manera!, a evidenciar esas extrañas relaciones entre Antonio Machado y su *musa* de última hora. Y hago hincapié en el término *extraña,* porque a tenor de la larga serie de preguntas que dichas relaciones promueven, no se puede eludir dicha calificación. Las contradicciones surgen de forma continuada, entre lo que sugiere el poeta -¿lo sugiere tan solo, o resulta una interpretación también interesada?- y lo que la propia Pilar de Valderrama sostiene en abierta contradicción con anteriores comentarios de su personal circunstancia. Irán estas –las contradicciones- apareciendo una tras otra y habrá que tratar de depurar el texto global de la correspondencia si se pretende llegar a alguna parte.

Pero vaya por delante, como en ocasiones anteriores, la advertencia de que en este capítulo de la vida de un poeta –y también de una poetisa- no se pretende discutir lo indiscutible; que Machado mantuvo una relación –amistosa, cultural, espiritual o contraria a todo eso- con una aspirante a poeta a lo largo de algunos años, es algo harto sabido y en lo que no merece la pena detenerse más que lo preciso para que quede constancia del hecho en el recuento biográfico; muy similar en su evolución al de la

«enjauladita de Baeza», siguiendo la denominación que de dicho episodio hace José María de Valverde[180], o de la enigmática dama de los sonetos *al estilo de Ronsard* , también llamada *pre-Guiomar* por el mismo Valverde, que pormenoriza el paso a paso de esta evolución hacia la apócrifa; son hechos documentados que si aportan un cierto carácter al episodio es más por apoyo a una determinada característica machadiana que por otra cosa. Pero el hecho, la anécdota está ahí, y no tiene vuelta de hoja. Algo muy distinto es la importancia que a dicho acontecer pueda atorgársele, ya sea por que se piense que marca un hito, ya por que pueda avalarse con un manojo de cartas inexistentes en otros o parecidos aconteceres. Lo que sí se discute – y posiblemente hasta la saciedad, tal y como se evidencia de las anteriores páginas- es esa detentación de la apócrifa Guiomar por parte de la poetisa Pilar de Valderrama; detentación aceptada por la mayoría de los machadianos y mantenida en el tiempo por una inercia de desinterés hacia determinadas páginas que están pidiendo la atención de cualquiera que se hubiese tomado la molestia de hacerlo. Pilar de Valderrama *no es* Guiomar, y no existe prueba alguna concluyente, ni circunstancial, que demuestre y fundamente la aseveración afirmativa; al menos –y eso viene a ser, en cierto modo, un curarse en salud- por el momento y con la documentación de que actualmente se dispone. Porque el malentendido levantado por la propia Pilar de Valderrama –llamémosle así, tratando de salvar lo insalvable- ha podido mantenerse gracias a un cúmulo de circunstancias, equívocos y medias falsedades –que resulta ser algo idéntico a esas medias verdades de otros ejemplos- que en todo momento favorecieron a la poetisa, a la

180. VALVERDE, José María: NC, pp. 22-25. Consultar a este respecto la Introducción.

que acogió calurosa y fervorosamente un número bastante elevado de machadianos. Pocas voces se levantaron en contra y aún estas sin dar el paso decisivo de disentir de esa fe de bautismo que transformaba a una oscura aficionada a la poesía en musa capital de uno de los más grandes poetas de la pasada centuria. Ni Cobos ni Gullón supieron, quisieron o se atrevieron a dar el paso final concluyente. Tal vez por no contar con el material del que ahora se dispone, pero sí cuestionaron la figura de Pilar de Valderrama y sus intenciones, así como con matices, esa atribución Pilar-Guiomar.

No se cuestionan, pues no es el caso, unas relaciones aparentemente gratificantes para ambos pero, entre líneas, equívocas, al menos por lo que a una de las partes concierne; sí se discute, y trata de demostrarse, la falsía de una apropiación de imposible probanza: Guiomar no es, no lo fue nunca y a Antonio Machado no se le pasó por la cabeza que lo fuese, Pilar de Valderrama. Para conseguir borrar esa calificación tan largo tiempo aceptada era preciso el camino que se ha seguido y que se seguirá; el rastro de Guiomar hay que buscarlo, precisamente, no en la poesía (y ese ha sido el gran equívoco que no conducía a ninguna parte), sino en esa inclinación filosófica que preocupó y ocupó la última etapa del poeta y con la que pretendió la recuperación, ciertamente como una raigal preocupación casi de carácter religioso, de aquella Leonor que poco a poco se le iba perdiendo en los recovecos de su ensoñación personal[181]. Pero esa Tercera Parte, en la

181. Y esto lo acerca doctrinalmente a lo que Leibniz expone en el epígrafe 34 de su *Discurso de Metafísica* (Folio, Barcelona, 2002; pp. 108-109 y nota 45, p. 125). Hay que dejar constancia de la coincidencia o inspiración en el poeta como camino para llegar a Leonor, distinto del que proporciona la fe católica.

que se desarrolla el proceso motivo de la presente indagación, ha de contar con unos determinados antecedentes. De ahí estas dos partes anteriores, dedicadas a planteamientos que permiten exponer el camino especulativo seguido por Antonio Machado y a demostrar la capacidad maniobrera de Pilar de Valderrama en defensa de esa adopción apócrifa llevada a cabo unilateralmente, en tiempo y en momento en el que ya nadie podía efectuar una protesta en toda regla, ya que tanto Antonio como Manuel habían fallecido; el primero en un vergonzoso exilio y de alguna forma en entredicho en la España del momento; Manuel más cercanamente, y por lo mismo, también silenciado; José y Joaquín alejados y sin posibilidad –al menos inmediata, a causa del exilio- de respuesta a la maniobra; y Francisco, el único vivo de los hermanos y residente en España, más bien en lejanía con esa contingencia, debido a su propia independencia familiar y escaso contacto con la inmediatez física y personal con el resto del grupo familiar, lo que lo hacía permanecer alejado de las inquietudes íntimas de todos y más particularmente del propio Antonio. Quedaba, pues, el campo libre, abierto, apenas sin trabas, por lo que un sabio, al tiempo que meditado, golpe de efecto, alejaba potencialmente cualquier posible discrepancia u opinión contraria a lo pretendido; si la afirmación de que Guiomar existía y no era, naturalmente, un apócrifo más, se acompañaba de una correspondencia desconocida, cuya publicación a todas luces suponía todo un descubrimiento, y esa correspondencia, para evitar posibilidades no queridas, era dada a conocer de forma fragmentaria como incontestable *demostración* de la existencia *real* de esa musa llamada Guiomar..., ¿qué más se podía pretender? Así resulta explicable, y hasta aceptable, la opinión de Vicente Aleixandre recogida por José

Luis Cano[182], tan en consonancia con otras más cuestionables por provenir de investigadores y estudiosos de la obra machadiana. Pero evidentemente era algo inevitable y perfectamente calculado, ya que el desvelamiento de las cartas –aunque se presentasen en esa forma fragmentada- avaladas por la reproducción de los originales, no dejaba lugar a dudas por lo que toca a su paternidad. Otra cuestión, que no se tuvo en cuenta, era la de que esas afirmaciones carecían de sustentación alguna. Y esa resultó ser la gran maniobra, cuyos efectos se han prolongado a lo largo de toda la pasada centuria, pues libros más o menos recientes persisten en la afirmación[183].

Pero pienso que es hora de dejar a un lado distingos y aseveraciones hartamente repetidas –aunque la insistencia nunca está de más, dadas las características de la impostura- y centrarse, como punto final a todo el análisis anterior, si dejamos por el momento a un lado las conclusiones

182. Ver nota 157.

183. Valgan como muestra de lo dicho, la última y reciente biografía del poeta, que en el apartado correspondiente sigue adjudicando a Pilar de Valderrama el sobrenombre de Guiomar, considerándola musa de Antonio Machado y sosteniendo la incuestionable calidad literaria de la correspondencia. Ver Ian Gibson: *Ligero de equipaje*, Aguilar, Madrid, 2006, pp. 417-492. Remito también a otros trabajos no tan recientes pero sí últimos bibliográficamente hablando, como son el recopilatorio de Jordi Doménech, ya mencionado, en el que por primera vez se cuestiona la adscripción, aunque sin entrar en su discusión, algo que obviamente no podía plantearse en unas notas críticas (ver ob. cit.; p. 562, párrafo final de su nota 3), y la interesante antología de poesía femenina: *Mujeres de carne y verso* (La Esfera Literaria, Madrid, 2001), única muestra antológica reciente que acoge a Pilar de Valderrama –pp. 79-82- y en la que la breve nota introductoria -12 líneas- del antólogo Manuel Francisco Reina, está plagada de inexactitudes que llaman más la atención tanto por su falta de rigor crítico como por el desconocimiento que demuestra del problema Guiomar-PV, así como en la propia bibliografía de PV, en la que olvida el poemario póstumo *De mar a mar*, publicado en 1984.

últimas- en lo que las cartas nos proporcionan y sugieren. Y para ello nada mejor que ampararse en los ejemplos[184].

Es muy conveniente hacer hincapié en el carácter apasionado, casi lírico diría yo, de estas cartas o, al menos, de determinados párrafos más directamente dedicados a su receptora. Valgan como ejemplos de lo dicho los siguientes, tomados un tanto al azar: «Adiós altar de mis oraciones a donde, a mi manera pagana, tanto peregriné» (GD/99); «Adiós mi reina, mi diosa, hasta pronto. Siempre tuyo, tuyísimo y solo tuyo» (GD/209); «Cuida tu cuerpecito, diosa mía, que aunque tú eres sobre todo alma, él es también de Dios y, por cierto, de lo que hace cuando está de buen humor y se esmera en sus obras» (GD/67; sería interesante poder conocer la opinión de Pilar de Valderrama al leer lo anterior, un tanto irreverente para su forma de pensar, aunque se presente como una despedida bienhumorada); «Voy a ser bueno, Pilar. Perdóname. ¿Verdad que no volverás a atarme (habría que averiguar el real significado de la expresión) en nuestro rincón? Y nunca me olvides, saladita mía, gloria y reina. Tu poeta te adora y no vive más que para ti. ¡Bien lo sabes tú! Ahora estoy lleno de alegría, porque el final de tu carta es muy cariñoso. Sí, tú me quieres, aunque yo no lo merezca... ¡Más mérito por parte tuya!» (GD/125; ¿cómo serían las otras despedidas, si esta, al parecer

184. Utilizo, a partir de ahora, la edición última de Depretis, dejando a un lado la ordenación caprichosa y anárquica de PV; por tanto, todas las referencias a esta correspondencia remitirán a la edición señalada. Y aun, como nota de ultísima hora, lo afirmado por Jesús Marchamalo en artículo de *ByN Cultural* (3-II-04), bajo el título «Las cartas marcadas», en donde afirma de manera harto escueta que la parte destruida de la correspondencia lo fue durante la guerra. Harían falta pruebas convincentes que respaldasen tal afirmación, dado que sin ellas, las tales no hacen más que enturbiar en lugar de servir de soporte a cualquier intento serio de investigación.

tan cariñosa, lo llena de unas alegría que se expande?); «El abrazo infinito "y el beso inacabable"...» (GD/75; la parte entrecomillada se trascribe en la edición de donde se toma entre paréntesis rectos, como señal de la actividad censora de Pilar de Valderrama); «Dios –y solo Dios contigo después de tu poeta y que Dios me perdone la blasfemia. Tuyísimo Antonio» (GD/161; sin intervención de la mano censora, lo que a la vista de la frase, da un carácter abiertamente aleatorio a dicha intervención). Y los ejemplos podrían multiplicarse, ya que cada una de las treinta y seis, rezuma ese lirismo que, reconozcámoslo, es más o menos barato y propio de andar por casa.

Por eso causa asombro, cuando menos, el leer el siguiente párrafo: «Pronto terminaré mis versos a Guiomar y, enseguida, a mi discurso. Tengo, en efecto, que aprovechar el tiempo, para libertarme de Segovia» (GD/125). Versos a Guiomar..., versos a Guiomar..., versos a Guiomar...; ¿qué versos pueden ser estos? Sigamos el rastro. Si el párrafo trascrito se corresponde con carta fechada el 15 de Agosto de 1929, en la siguiente –número 9, días 19 y 20 del mismo año- se tropieza con otro párrafo que indica continuidad: «He recibido un recordatorio de la Revista de Occidente, esta vez de Jarnés, pidiéndome los versos. Tengo que acabarlos» (GD/134). Se trata de la primera entrega de las *Canciones a Guiomar*, bajo el numeral CLXXXIII, que aparece en la mencionada publicación en ese mismo año, en su número XXV y entre las páginas 288-291. No cabe duda alguna. Lo que sí plantea duda, o al menos, como se ha indicado, asombro, es el tono con el que se anuncia esta labor de creación que son los poemas a Guiomar. Si Pilar de Valderrama es Guiomar –suponiendo que así la bautizó el propio poeta, aceptando, naturalmente, las pretensiones de la propia Pilar-, ¿cabe más frialdad en el anuncio de unos poemas escritos a y para ella; y más cuando emerge al

hablar de y con ella ese tono lírico que no falta en ninguna de sus cartas? Uno esperaría una exaltación similar a la que él dedica a la obra de su amada, en especial a esas *Esencias* que tanto dice admirar. ¿Dónde está esa exaltación de enamorado para la obra que, como poeta, dedica a la amada, la diosa, la reina de su corazón? No aparece por parte alguna. Entonces...

En carta bastante alejada en el tiempo, se tropieza con otro párrafo que parece dar cumplida respuesta a esos asombros. Es la número 17, del mes de Julio de 1930 y los días 25-26 y 28, viernes, sábado y lunes respectivamente, y en ella manifiesta Antonio Machado: «Pienso que yo no tengo derecho a perder tiempo, porque tal vez no me quede mucho para mi obra y debo aprovecharlo. Mi discurso, la comedia, que será la última, UN LIBRO DE POESIAS A MI DIOSA...» (GD/181). *Un libro de poesías a mi diosa...* Pero ¿en qué quedamos? Claro que los dos *Cancioneros a Guiomar* no forman por sí solos un libro, algo que es mucho más ambicioso, pero... Ese libro, naturalmente, nunca se llegó a escribir, a no ser que su original se guardase en el mítico maletín de su éxodo, tal y como presume Pilar de Valderrama. De cualquier forma que sea, no pasa de suposición, y suposición harto arriesgada, ya que a pesar de algunas noticias periodísticas[185], con más gana de sensacionalismo que de otra cosa, el mentado maletín tiene que ser dado absolutamente por

185. Se extendieron tales noticias con motivo de algunas de las intervenciones en el Congreso celebrado en Turín, Febrero 1990, los días 18 a 22, y las tales se trasmiten en sueltos de prensa; así, en el diario *ABC*, los días 20, 21 y 24 de Febrero se repiten las presuntas informaciones en torno al maletín perdido, que está a punto de ser localizado, manifestaciones hechas en alguna ocasión por nombres tan poco proclives a este tipo de informaciones como el Director de la RAE, Víctor García de la Concha, o el diputado socialista Alfonso Guerra. Tales noticias dan motivo para un artículo en el mismo periódico, firmado por Miguel García Posada: *El discurso de la Historia*, el 25-IV-90.

perdido. Todo ello enlaza con lo que escribe en su carta número 29, correspondiente al 6 de Abril de 1931, y que es clara continuación a lo aducido líneas más arriba; las *Canciones* nada tienen que ver con esos posibles versos a Pilar de Valderrama: «Hice bien, Pilar, en no publicar los versos que tenía en Occidente [la Revista]. No son dignos de ti»; lo que descarta a los dos *Cancioneros* guiomarianos como pertenecientes a dicho ciclo. Entonces, ¿cuáles pueden ser, si realmente existen o se escribieron, esos versos?

Todo lo anterior no es más que un eslabón –esencial-, que a pesar de esa misma esencialidad no ha sido tenido en cuenta, como otros ya mencionados, en la cadena de contradicciones y pruebas contrarias a la paternidad que aquí se viene cuestionando. Y no creo que haga falta insistir, pues tanto los dos primeros párrafos trascritos como el último hablan por sí mismos. Las *Canciones a Guiomar* –primera entrega- o las escritas *A la manera de Abel Martín y Juan de Mairena* –segunda entrega- no están compuestas para mayor gloria de su última musa –si es que Pilar de Valderrama puede ser considerada como tal-, físicamente real, sino como consecuencia –de ahí «*a la manera de...*»- de los postulados ideológico-teóricos de su primer apócrifo, aunque también Juan de Mairena bebiera en los mismos. Sobre este punto habrá ocasión de profundizar en la siguiente Parte, y atenderlo con las razones pertinentes al caso. Ahora conviene volver a encontrarse con algunos datos sustanciales contenidos en la correspondencia.

Que Pilar de Valderrama intentó influir en forma, pensamiento e incluso relaciones personales, es algo tan sabido que apenas casi merece detenerse en ello, si no fuera por lo preciso de algunas puntualizaciones a las que nos lleva esta correspondencia, y que con las correcciones aclaratorias de

Depretis, acaban por dar el tono real de la manipulación a que las sometió la poetisa.

En la numerada como 31, correspondiente al 15 de Abril de 1931, esto es, al día inmediatamente después de la proclamación de la República, Machado escribe dando cuenta del suceso: «... y después de tres días de trajín e insomnio por los sucesos políticos...», y Pilar de Valderrama corrige las últimas palabras por *nuevas políticas,* lo que viene a dar un sentido muy distinto a la frase machadiana, ya que *nuevas* no presupone cambios drásticos de carácter nacional, sino más bien decisiones que pueden producirse en un ámbito dirimitorio más limitado, como el congreso, por ejemplo; mientras que *sucesos* implican una proyección externa que puede acoger, y de hecho acoge, a la totalidad nacional. Antonio Machado acertó en la palabra que, con presunción un tanto irresponsable -¿o decididamente buscada?- enmienda la receptora de la carta. Ahora bien, uno no puede por menos que preguntarse el por qué de esa corrección, o enmienda, o cambio –un tanto sutil, es cierto- ya que los hechos son los hechos y por muy en desacuerdo que se estuviese con la naciente República, no se ve posibilidad alguna de ocultarlo. Son pequeños detalles que solo encuentran explicación factible dentro de una estrechez de miras que no deja de llamar poderosamente la atención.

Pero en este mismo contexto abundan tales correcciones, como la de la carta número 33 -2 de Junio de 1932- donde un *nos* de mayor ámbito se trueca en un *me* más particularizado (DG/259), como si al minimizar, centrándola en el mundo más personal de Machado, la desilusión producida por algunos de los actos de la naciente República, estos supusiesen un cambio de posición política por parte del poeta. Y algo de lo dicho parece dar a

entender Pilar de Valderrama cuando escribe, refiriéndose a esas mismas desilusiones:

> También a Antonio le disgustaba el cariz que tomaba la República. El Estatuto de Cataluña le indignaba, como otras muchas cosas, que hicieron que Unamuno las censurara, que Marañón se opusiera y que Ortega y Gasset dijera su famosa frase: -No es esto, no es esto (M/51).

Aparte de tremendamente simplista o infantil, parece aquí que Pilar de Valderrama trata de establecer una cierta reconciliación con Ortega, el cual en aquellos años tan polémicos, no debió ser santo de su devoción precisamente, lo más probable a causa de sus actitudes acatólicas; algo que él siempre trató de dejar muy claro. Y esa actitud, por lo demás tan respetable como cualquier otra si se hubiese mantenido en un plano estrictamente personal, la hace trascender al propio Antonio Machado que, para no disgustarla, llegó a escribir sobre el filósofo que «Ortega tiene indudable talento, pero es, decididamente, un pedante y un cursi. Las dos cosas se dan en él en dosis iguales» (GD/110), dentro de un tono, que se trasluce en bastantes ocasiones, que fluctúa entre la subyugación –*un pedante y un cursi*- y una matizada rebeldía o resistencia a esas contrarias opiniones –*tiene indudable talento*-[186]. De cualquier forma que se vea, no deja de ser lamentable este

186. Resulta curioso, al menos y como tal lo exponemos aquí, la diferente forma de mencionar al filósofo tanto por parte de Pilar de Valderrama –Ortega y Gasset-como por parte de Antonio –Ortega-; algo que indica claramente el nivel de acercamiento de uno y otro al hombre público que era el filósofo.

Machado claudicante –a causa de ese amor tan unilateral- con su amada. No sé...; son detalles que no acaban de comprenderse, tal vez por consistir en minucias que pueden escapar al más observador por atento que esté.

Pero de ser así, con tal intención, tampoco quedan claras esas actuaciones de la poetisa, esas presiones, ya que si pasan desapercibidas de una forma, también pueden en la otra.

Lamentablemente la labor censora no se limita a esas llamadas minucias, sino a cuestiones de mayor calado, como ya hemos podido ver; la carta sobre la boda con Leonor o la apreciación sobre Ortega, o la promovida por la insistencia –suponemos- para que Machado lea una revista abiertamente fascista como *La conquista del Estado* en sus primeros números, maniobra a la que el poeta responde en un tono muy similar al expuesto sobre Ortega: «Leí, por tu consejo, "La conquista del Estado". Es un periodiquillo sin importancia, escrito por unos cuantos jóvenes que no saben lo que quieren ni lo que dicen» (GD/251), y bastaría, si la intención de este trabajo fuese otra, con remitir a lo que sobre esta visión político-fascista expone José Luis Abellán en su *Historia crítica del pensamiento español*[187] para apreciar de forma clara las radicales diferencias que existían entre ambos; todo ello algo muy similar a la confesión –posiblemente curándose en salud- que le hace con motivo de la proclamación de la República: «He aquí la intervención de tu poeta en el nuevo régimen, del cual he de permanecer tan alejado como del viejo» (GD/251), y que parece antecedente de otra frase desaparecida de los textos reconstruidos por Depretis, pero que se recoge, con reproducción facsimilar, en el libro de Concha Espina: «En fin, dejemos la política, la cual, dicho sea de

187. Espasa Calpe, Madrid 1989; Tomo 5/III, pp. 389-392.

paso, no ha de apasionarme nunca, ni monárquica ni republicana» (CE/112 y 179 para el facsímil). ¿Donde ha ido a parar este fragmento? Ni Pilar de Valderrama ni Depretis lo incluyen, y éste apenas da cuenta de su posible pérdida –algo, por otro lado, nada extraño, en tanto traer y llevar, cortar, borrar, pegar o añadir-, aunque en la carta que nos viene ocupando, al final de un párrafo asoma un paréntesis con puntos suspensivos, indicativo de la falta de algo.

Pero Pilar de Valderrama no se contentaba solo con mutilar los escritos; se consideraba autorizada a llamar al orden al buenazo de Antonio Machado, dando muestras muy directas de unos celos -¿podremos llamarlos así, o habrá que atribuir tal actitud a una estrechez de miras morales muy propia de su forma de pensar, abiertamente reaccionaria, sobre lo que debe ser una estricta actitud respecto al sexo que, tengámoslo en cuenta, no existía por parte de Machado?-, sin razón alguna de ser; ya que dada su actitud en lo tocante a la relación entre ambos, dicha reacción carece de lógico asidero ni fundamento para apoyo de la misma. El motivo, un encuentro, ¿fortuito?; no lo parece a tenor de lo que sigue, del poeta con otra mujer. Y sorprendentemente, si nos atenemos a lo que hasta la saciedad repite Pilar de Valderrama, el poeta calla, acepta la reprimenda y humildemente se disculpa:

> De tu preocupación por el encuentro de que te hablé, no, preciosa mía, ni por un momento pienses que hablé con esa mujer, ya que no es nada para mí. ¿Lo fue alguna vez? Mal me conoces si piensas otra cosa. [...] Tu poeta no te miente, no podría hacerlo aunque quisiera. Tampoco tu poeta es capaz de acompañar un amor verdadero, con caprichos de la sensualidad. [...] Yo te agradezco tu

> poquito de rabia, saladita mía, porque es señal que me quieres; pero no la tengas, Pilar (GD/108);

El fragmento, como fácilmente puede apreciarse, es sustancioso; uno de los que no tienen desperdicio. Pero, ¿por qué Pilar de Valderrama tiene ese ataque de rabia –de acuerdo con lo escrito por Machado- o de celos –justificados o no-, si de acuerdo con lo que ella dice y escribe de forma reiterada, casi obsesiva, entre ambos solo existe –y no puede haber otra cosa- nada más que una amistad espiritual? Es necesario retroceder; volver a las *memorias* y de ellas transcribir un párrafo, por lo demás iluminador, y ya mencionado anteriormente:

> Como yo no podía continuar en una situación equívoca con él, le hablé claramente diciéndole que –dadas mis circunstancias- por fidelidad a mis creencias, a mis hijos y a mí misma, no podía ofrecerle más que una amistad sincera, un afecto limpio y espiritual, y que de no ser aceptado así por él, no nos volveríamos a ver. No puedo olvidar la rapidez, el ímpetu con que me contestó: CON TAL DE VERTE, LO QUE SEA (M/45)[188].

Hasta aquí todo se mantiene dentro de la normalidad. Pilar de Valderrama establece unas condiciones –legítimas- y él las acepta. Amistades así, como la que aquí se acaba de exponer, existen y son, por lo general, muy gratificantes. Pero uno no puede por menos que pensar que de ser de ese tipo, una de las partes –cualquiera- no puede exigirle cuentas de ninguna

188. Las mayúsculas son mías.

clase a la otra, aun cuando esa otra se considere en la obligación moral de poner en su conocimiento detalles que muy bien pudiera haber obviado; en tal caso, lo más correcto hubiera sido callar, agradeciendo la sinceridad o, al menos, restar importancia al suceso y pasar sobre él sin más; al actuar de distinta forma –ya sea por simple rabia o rebuscados celos, con justificación o no, repito, estos últimos- ello implica, o al menos deja paso a la suposición, que existe o puede existir por ambas partes, algo más, y que la actitud de esa persona, suscitada por una posible rivalidad que puede interferir en esa relación, atiende a una pauta de afinidad de más íntimas características. Depretis pasa por el suceso sin comentarios que puedan clarificarlo. Porque, ¿quién puede ser esa mujer que parece interponerse? O más bien, ¿qué interpretación darle a dicho suceso, situándose en el lugar de Antonio Machado?

Es José María Moreiro quién descubre la personalidad de la mujer en cuestión y da cuenta de la anécdota que el propio Machado contará –¿o se enteró Pilar de Valderrama por otros medios?- a su vez a la poetisa. La fuente original es el poeta orensano Ángel Lázaro, al que unió una buena amistad propiciada por el teatro, del que ambos eran cultivadores de éxito, con los dos hermanos. Moreiro se pregunta si esa persona podría ser la solicitadora del retrato del poeta en los conocidos sonetos de *Nuevas Canciones*, pero dadas las características de la misma, yo personalmente me inclino por la negación. Pero veamos el relato de lo sucedido:

> A veces cuando llegaba a Madrid desde Segovia, los viernes por la tarde, iba al Universal. Al fondo del café había una discreta salita. Allí se veía con una mujer rubia, Lola Acha, que tenía su «base» en la calle de Tudescos. Ella, en realidad, no sabía a ciencia cierta

> quién era él. El poeta mantenía con gran reserva su personalidad. Debía de sentirse así mucho más a gusto. Hasta que un día alguien llevó un periódico en el que se publicaba una foto de Machado, creo que con motivo del estreno de «La Lola se va a los Puertos» en el Fontalba –estreno posterior a la carta a Guiomar [sic] que comentamos- y esta mujer, creyendo darle una alegría, guardó el periódico y el próximo día que se vieron se lo enseñó. Machado se enfadó mucho y dijo que hubiera sido mejor que las cosas quedasen como antes[189].

Conviene dejar establecidas algunas importantes puntualizaciones; la primera, lo que Moreiro añade por cuenta propia respecto a la fecha de la anécdota, que supone posterior al estreno de *La Lola*. De haber sido realmente así, y aunque no lo fuese, Pilar de Valderrama carecía de derecho alguno, moral o de cualquier otro tipo, para oponerse a esa relación del poeta, salvo –y es muy importante dejarlo bien aclarado- que existiese entre ambos algo más que esa relación de *amistad espiritual* a la que tantas veces se refiere. Y aun así, sería altamente cuestionable el nivel de exigencia. Machado es viudo, y ese tipo de relación era moneda corriente en aquellos años, aun entre

189. JMM: Ob. cit., p. 205; tomada, como él mismo indica, del personal testimonio del mencionado Ángel Lázaro; ver nota 13 de la misma página. También en J. Doménech: Ob. cit., p. 584 y nota 35 de la misma, con interesantes datos sobre el particular. Finalmente, y por no dejar a nadie en el olvido, Alfredo Marquerie, en su obra: *Personajes y personajes. Memorias informales* (Barcelona, 1971; utilizo separata fechada el mismo año, probablemente segoviana, acompañada de otro trabajo de José María Cañas: «Calle de los Desamparados», *Tierra de Conejos*) da cuenta de esta persona y sus encuentros con AM, con un estilo y una fantasía de mal gusto que hacen que dicha aportación no sea en absoluto recomendable ni utilizable.

los casados. Que Pilar de Valderrama estuviese «quemada» por lo ocurrido con su marido años atrás, es lógico; que impusiese a un amigo, por muy espiritual que fuese la amistad, la exigencia de suprimir cualquier contacto con otra persona del sexo opuesto, rebasa el nivel –por muy alto que se lo quiera situar- de comprensión de cualquiera, y menos aún de aceptación humilde de la exigencia. Solo un adorador incondicional como Machado –y ella, en eso, sabía muy bien lo que hacía y esperaba de él- puede aceptar con esa humildad que se trasluce y el consiguiente *arrepentimiento,* esa rabia que más que a ataque de celos se asemeja a la intolerancia que respecto al «*sexto*» mantenía tanto la Iglesia española como el puritanismo protestante por aquellos –y posteriores también, aunque siempre, de acuerdo con el pensar popular, a *cencerros tapados*- años. Todo esto aparece como lamentable en esas relaciones. Uno acepta y comprende que los consejos de Pilar de Valderrama se dirijan a mejorar un poco la imagen del poeta, orientándolo hacia un más atento cuidado de su persona[190], o incluso que pretenda convencerlo de que sus ideas son las buenas y tratar de conducirlo por –como se decía entonces- *el buen camino* de la Iglesia y sus Mandamientos, en un afán de proselitismo bastante común en aquella señoras de las que, paradójicamente, reniega el poeta:

A pesar de la turba milagrera
y sus mastines fieros,
y de esa clerigalla vocinglera

190. En la carta núm. 5, p.89, hay un párrafo muy significativo sobre este punto.

¡corazoncitos de Jesús tan hueros!
creo en tu Dios y en el mío[191].

Puede aceptarse todo ello; incluso encontrarlo correcto y hasta disculparlo, tratando de comprenderlo; en la otra parte, está defender lo contrario o, al menos, razonarlo, si no se tiene ese espíritu proselitista y se es tolerante con los puntos de vista contrarios al suyo. Lo que sí se presenta como inadmisible es esa actuación que se viene comentando por parte de la poetisa que también, paradójicamente, muestra una extraña pasividad –o tal se desprende de esta poca correspondencia en la que hay que apoyarse- frente a determinadas manifestaciones epistolares de muy subido color y que llevan a pesar que si son aceptadas –o no tenidas en cuenta, lo que viene a ser lo mismo, aunque con un cierto matiz- como expresiones de exaltación amorosa, ello inclina a suponer la existencia de una mayor intimidad de la que se desprende –insisto- de las manifestaciones personales de la poetisa. Me estoy refiriendo a lo expresado en cartas especialmente de los primeros años de su relación:

> Perdóname algún desmán del tercer mundo. ¡Bendita invención! (GD/83); El resto del sueño no te lo puedo contar. Es demasiado feliz aun para sueño (GD/118); Perdóname. Seré bueno. [...] Hablaremos

191. AM: «Elogios. Desde mi rincón», CXLIII, en el homenaje a Azorín celebrado en Aranjuez con motivo de la publicación de su libro *Castilla*, en 1915. AM no estuvo presente, pero envió el poema que fue leído por JRJ. Más adelante, al incluirlo en la sección correspondiente de CC, suprimió los versos transcritos, no por cambio de ideas o de rumbo, sino por una muy personal y pudorosa actitud que lo llevaba a no recargar las tintas públicamente. «Yo no me atrevo a decir en público ciertas cosas, por miedo a que se me crea defensor de la barbarie nacional», escribe a Unamuno desde Baeza; OC-II/1534.

> muy formalitos. [...] Es verdad que tu presencia me enloquece; pero yo me pondré la camisa de fuerza (GD/119).

Y la que a mi modo de ver es la más clara en este sentido:

> El domingo te sentí a las doce ¡tan cerca! Y tus ¿sabes? Me quemaban el corazón. ¡Y que fuego tan delicioso viene de ti! Y en ese tercer mundo, ¡qué embriaguez, que locura, que orgía! Después –pero después- salí a echar la carta y a recorrer los lugares que te dije. Y luego volví para soñar contigo toda la noche. No quieras saber... El lunes no fui a clase porque después de tanto soñar, había que dormir algo, ¿Comprendes?

Párrafo que pertenece a la numerada como 5 en ambos, con la peculiaridad de que en Pilar de Valderrama desaparece (M/149) y en Depretis se incluye entre paréntesis cuadrados[192], lo que de acuerdo con su tabla de signos significa párrafo mutilado y recuperado. Da la impresión de que a medida que avanza el tiempo y los impedimentos, el inicial fuego machadiano fuese apagándose lentamente y a aquel ardor primero sucediese la renuncia y el desánimo. Porque no es solo lo que aquella carta manifiesta; toda la correspondencia está salpicada de esas prohibiciones que cercan, de manera un tanto inexorable, al poeta, que en determinado momento parece rebelarse contra ello, escribiendo frase que induce a equívoco y distorsiona la versión blanca que Pilar de Valderrama quiere dar sobre los encuentros en *nuestro rincón.* Ya la hemos citado algo más arriba, pero no está de más

192. Depetris, Giancarlo (ed.): ob. cit., p. 91.

repetirla incidiendo en ese otro aspecto que ahora se toca: «Es verdad que tu presencia me enloquece, pero yo me pondré la camisa de fuerza», insistiendo al final de la misma: «Perdóname. ¿Verdad que volverás a atarme en nuestro rincón?»[193]. Naturalmente, lo escrito no hay que tomarlo al pie de la letra, ya que ese *atarme*, al igual que la *camisa de fuerza* son expresiones que Machado utiliza como manifestaciones de su contención frente a esa angosta moral de su adorada. Nunca cualquier otro tipo de interpretación.

Finalmente, y antes de abandonar el párrafo, conviene detenerse en esa apostilla de Moreiro sobre la fecha en que tuvo lugar lo narrado; ese *estreno posterior a esta carta de Guiomar que comentamos* parece dar a entender que Machado hizo caso omiso del arrebato de su amada y continuó –esta vez también a *cencerros tapados*- relacionándose con la mujer en cuestión a pesar de lo manifestado a Pilar de Valderrama. ¿Rebelión silenciosa a unas imposiciones un tanto arbitrarias o inicio de un cansancio de esas relaciones que desembocaron en ruptura?

Es conveniente insistir en algo ya dicho y repetido; todo lo anterior entra en el terreno de la suposición –lógica, razonada, pero suposición-, ya que dada la obstinación de Pilar de Valderrama en mantener determinadas actitudes a toda costa impide el poder confirmar dichos puntos que, de algún modo, se presentan como lógicos en sus conclusiones y viene a confirmar lo incongruente de tales encuentros clandestinos, porque si entre ambos no existe –obviemos los arrebatos machadianos- otra cosa que una amistad limpia y puramente entre espíritus elevados y afines, ¿a que viene tanto misterio?; y ¿por qué Antonio Machado no podía ser recibido, como

193. DEPETRIS, Giancarlo (ed.): Ob. cit, pp. 118 y 125 respectivamente.

otros intelectuales, en esas tertulias literarias que la poetisa celebraba en su casa?

Pero no todo ha de ser abiertamente negativo en esta relación. Ambos, que en sus encuentros intercambian ideas y comentan lo escrito por cada uno (tema que ya ha sido tocado, dando origen a conclusiones muy concretas sobre la actitud de la poetisa), parecen beneficiarse de tales intercambios; más, naturalmente, ella que él, que por su parte acompaña algunas de sus cartas con composiciones cortas, ya en hoja aparte, ya intercaladas en el texto epistolar, y que no son, en ningún momento, improvisaciones, sino aparentes borradores o coplillas reencontradas entre viejos papeles. De 1919, por ejemplo, y fechados en Baeza, son los apuntes que bajo el título genérico de *Apuntes líricos para una geografía emotiva de España*, incluye en su carta 19, de 4, 6 y 7 de Agosto de 1930, como respuesta a, siguiendo a Concha Espina, *un capricho de su dama que le pide muestras* (CE/63); otras carecen de fecha, por lo que resultan más problemáticas en su datación, como en las agrupadas, en cualquiera de las ediciones últimas de sus poesías, bajo el epígrafe de *Apuntes*, y numeradas como S-XXXVI y sin más referencia que la que proviene de *Sí, soy Guiomar*, de donde se toman. De todas ellas, la III ha sido analizada en anteriores ocasiones como posiblemente de la propia Pilar de Valderrama; la primera, *Belerda tiene un pastor...*, remite de forma inmediata al conjunto anterior, del que forma parte como el VII, y que es separado de dicho conjunto sin saber muy bien por qué, tanto por los que se responsabilizaron de la edición de Losada (OPP) como, siguiendo a estos, Oreste Macrí en la suya (OC), dando así la errónea impresión de que es variante de la que figura en el conjunto baezano. De los dos poemillas que restan, el último

viene a ser como un reproche en verso a esos condicionamientos restrictivos de los que ya se ha hablado:

Porque más vale no ver
fruta madura y dorada
que no se puede coger.

Y aunque aparentemente difícil de situar cronológicamente, el *por qué* inicial, así como su sentido final, lo relaciona muy directamente con el segundo de estos apuntes:

Porque nadie te mirara,
me gustaría que fueras
monjita de Santa Clara.

Y que es fácil asociar por su contenido, y como posible borrador –quizá el primero de ellos- al que en *Campos de Castilla* figura numerado como CX, *En tren*, y su antecedente *Soledades*, dado a conocer con anterioridad en *La Lectura*, y que utilizó como posible potenciador de su declaración a Leonor[194], pues tanto en tono, estilo y forma, ambos poemillas se corresponden con el más extenso, y más concretamente con sus versos 44-46: *Todas las mujeres bellas...* etc.

Otros hay que sí están fechados, o incluso se integran en libro propio de Pilar de Valderrama; tal es el caso de los que escribió para ser incluidos en *Esencias* por expreso deseo de su autora, que de cuando en cuando se

194. Ver carta núm. 6 y p. 100.

dejaba arrastrar por esos coqueteos intelectuales, aflojando la tensión de sus destemplanzas. Son estos:

Ni sé lo que pienso
ni sé lo que digo,
ya que no es mía mi voz
ni es mi pensamiento mío.

El día que no te veo
caminando voy a tientas,
como caminan los ciegos[195].

Poemillas que convendría –no es este el momento oportuno para llevarlo a cabo- analizar con alguna detención, pues dicen bastante más de lo que la intención de Pilar de Valderrama solicitaba. Quédense, pues, en sugerencia posible a la espera de que algún interesado en ello –yo mismo tal vez- lo lleve a cabo.

Pero de todas estas muestras la que, a la luz de la presente indagación, asume una mayor trascendencia, es la que se incluye a modo de despedida, en la carta número 32, correspondiente al 26 de Mayo de 1932:

Adiós Guiomar, tu poeta
piensa en ti. La lejanía
es de limón y violeta.
Verde el campo todavía...

195. OP/138; también carta 6, p. 102 en Depretis.

Llegados a este punto, más de uno respirará aliviado y satisfecho. ¡Al fin, aquí está la prueba definitiva! De forma incontestable, firme, nadie podrá argüir tras esta lectura que Guiomar y Pilar no son la misma persona. Porque esos cuatro versos no tienen vuelta de hoja; de forma indiscutible se trata de una despedida, de un final de carta –ese *adiós...*-; algo que, en buena lógica, está destinado a la receptora de la misiva, a la que llama de forma clara Guiomar. ¿Queda alguna duda al respecto, después de esta lectura?; ¿será posible continuar manteniendo, o defendiendo, el punto de vista contrario?

Pero vayamos por partes y no nos dejemos arrebatar por un entusiasmo no compartido. El párrafo que acoge los versos, o sea, la despedida completa, se escribe en los siguientes términos: «Mi madre está muy mejorada, aunque no bien del todo»; y a continuación, la cuarteta que importa ahora: «¡Cada día que pasa te quiero más! ¿Sabes? No me olvides y visítame en tu maravilloso mundo tercero. Tuyísimo, Antonio.»

Todo un ritual, de lo más tópico, de despedida entre enamorados –ese *tuyísimo,* concepto *ómnibus,* acercándonos al lenguaje de Juan de Mairena, para cualquiera que escriba despedidas con ese carácter-, a lo que hay que añadir esa previa noticia sobre el estado de salud de la madre del poeta; algo que nos podría llevar más lejos en el análisis de esta correspondencia de haber podido disponer de la totalidad de la misma. Ahora bien, no es esta la primera vez –y ya se ha podido comprobar con anterioridad- que Antonio Machado incluye versos en las cartas a su amada; y a la vista de ello no es difícil observar en los que ahora importan unas determinadas diferencias respecto a otros citados.

En primer lugar, tampoco son inéditos ni originales; ya han sido publicados en su momento, formando parte de un contexto mayor, y este es el

aspecto inicial que hay que tener en cuenta. Pero a estos versos, ni inéditos ni originales por no creados para ese determinado momento, se les añade algo, totalmente nuevo, tanto al inicio como al final; ese *Adiós Guiomar* que no figura en el contexto primitivo y unos puntos suspensivos también inexistentes, al término de los mismos. Y se trata de un añadido –o dos- que supone continuidad, tanto en el que abre como al cerrar el envío, dándole en ambos casos una prolongación que, dadas sus propias características, indica, en lo que a la apertura se refiere, la continuidad al trasponer el *Tú* que abre en un *tú* referido de forma explícita a esa Guiomar de la que el poeta se despide, referencia implícita en el contexto mayor; y en los puntos suspensivos finales, un claro indicio de fragmentación, de alusión a poema mayor que, sin embargo, parece darse por perdido o no existente.

Otro punto que conviene no echar en olvido es el referente a la cronología; la titulación III de las *Canciones a Guiomar* se publica, con las otras dos anteriores, en la *Revista de Occidente* de Ortega en 1929, reapareciendo a comienzos de ese año 1932 en la Antología de Gerardo Diego. Tanto en uno como en otro caso el poema figura completo y en su forma original; esto es, no aparece ese *Adiós Guiomar* de la transcripción de la correspondencia; formato que persiste a lo largo de las posteriores publicaciones en su PC, hasta la última que pudo revisar, en 1936, y en las que a continuación han ido apareciendo. Tan solo repite la fórmula de despedida en apunte poético correspondiente a 1935[196], dentro de un contexto diametralmente opuesto al que parece desprenderse de él que ahora nos ocupa.

196. Cap. VIII de *Juan de Mairena,* Espasa Calpe, Madrid, 1936; originalmente en *Diario de Madrid* (3-I-35).

¿Qué lo llevó, pues, a incluir ese fragmento «arreglado» en una de sus cartas a su amor presente? Siento contradecir a los que, exultantes, vieron en dicho fragmento la prueba definitiva de que Guiomar y Pilar fueron, en el pensamiento de Antonio Machado, una misma persona. No hay tal, y basta, aparte todo lo antedicho, también como prueba definitiva lo que escribe en 1930, dos años antes, a su amada en el mes de Julio: «... no tengo derecho a perder el tiempo [...] y debo aprovecharlo. Mi discurso, la comedia, que será la última, un libro de poesías a mi diosa y... colorín colorado. Si esto hiciera me daría por satisfecho (GD/181). Si esto se escribe en la fecha indicada y tal libro de poesías ha desaparecido o no fue compuesto nunca (algo que cuenta con un mayor número de posibilidades, aunque hubiera sido importante su existencia), parece dar por sentado que el conjunto que conforman los dos Cancioneros guiomarianos nada tienen que ver con la intención del poeta respecto a la composición del mencionado libro, y así, la inclusión de ese *Adiós Guiomar* que ahora nos ocupa, pueda significar, quizá, un tardío intento, conjugándolo con un intencionado toque humorístico, de adscribir el poemario a su amada Pilar, sin que ello quiera decir en ningún momento que unifica a ambas en un desdoblamiento del personaje, si bien, teniendo en cuenta ese humorismo –*zumba andaluza* lo llama en determinado momento (JM/XX)- bien pudiera querer representar a la apócrifa frente a un espejo en una operación de distanciamiento del personaje, dando así lugar a lo que podría haber planteado como un equívoco. Pero quizá todo esto sea en exceso complejo para algo tan sencillo como es una despedida epistolar, aunque ésta se encuentre tan cargada de pasión como las que repite una y otra vez en la correspondencia. De cualquier forma, el hecho

de confirmar que debe *un libro de poesía a su diosa,* no hace más que apoyar lo expuesto, que no se corresponde con la intención.

Además, en 1932 ya hay algo que empieza a percibirse en el tono, todavía exaltado, de las cartas; algo que puede considerarse sutil, vago, pero que está ahí, con un peso cada vez más compacto; y es que la relación empieza a adquirir un carácter menos espontáneo, más pensado, y, por lo mismo, menos impulsivo, lo que sin ningún género de dudas indica un principio de distanciamiento, fisura que todavía no es decididamente perceptible, pero que ya empieza a señalarse[197].

197. ¿Se sentía AM poco correspondido en su entrega a Pilar? Desde luego el cansancio es perceptible en las cartas finales, todas ellas finiquitadas en 1932, año en el que algunos sitúan el inicio del final de la relación. De 1931 es el estreno de *La prima Fernanda,* que en escena del Acto III deja traslucir ese cansancio, o desgana al comprender que todas sus esperanzas han empezado a quedarse en nada. Encuentro en ese tercer Acto, e intercalado en diálogo de mayor extensión, un breve apunte que parece corresponderse con la intención del soneto V de *Sonetos* (CLXV) en *Nuevas Canciones*: *Huye del triste amor, amor pacato...*; el apunte al que me refiero dice así: «(Fernanda).- ¿Si alguien nos viera? (Leonardo).- ¿Te importa? (Fernanda).- Mucho. Un amor/ sin locura es cosa fea; / debe ocultarse, o mejor/ acabarse. Hoy me avergüenza. (Leonardo).- ¿Sí? (Fernanda).- Donde termina la/ pasión, la moral empieza.» (Col. Austral, edición de Dámaso Chicharro Chamorro, Madrid, 2005, p. 282; puede consultarse también en la entrega núm. 6 de los manuscritos adquiridos por Unicaja y dados a conocer en una esmerada edición en 10 volúmenes; el párrafo en cuestión –única hoja del manuscrito de la obra que, al parecer, se conserva, se corresponde con folio 1r como final del facsímil, y p. 447 para la trascripción. No es el único ejemplo, ya que a lo largo de la pieza, por parte de la protagonista, viene manifestándose ese cansancio al que aludimos. No es, naturalmente, prueba concluyente, ni tan siquiera circunstancial, pero sí indicativa de ese «desgaste» que se acusa en las cartas últimas y que, a la vista de los condicionantes que se han dado en la relación, no tiene nada de extraño.

Claro que contra esto pueden aducirse las despedidas, permanentemente iguales en apasionamiento enamorado; pero, vuelvo a insistir, son fórmulas estereotipadas que muy poco aportan en su conjunto. Antonio Machado se está despidiendo así desde la primera carta que conocemos hasta la última, que se corresponde con este mismo año de 1932, lo que teniendo en cuenta la carencia de continuidad epistolar hasta el 1935 ruptural, nada viene a indicar que esas mismas despedidas aporten un peso real.

Finalmente, y para cerrar este acercamiento externo al poemilla (más adelante, en la inmediata Tercera Parte, habrá que volver a él en el contexto más adecuado del análisis cancioneril), conviene añadir que muy poco dicen, a favor del interés de Antonio Machado por proporcionarle nuestras de su poesía a la amada, todo el conjunto de pequeños poemas que incluye en la correspondencia, ya que salvo uno o dos de ellos, la mayoría son muestras recogidas aquí y allá de sus viejos papeles, que bien pueden ser copias de algunos ya publicados o intentos poéticos desechados por su escaso interés o por haber sido borradores embrionarios de composiciones de mayor enjundia; algo que, visto desde la perspectiva temporal nuestra, dice muy poco sobre su interés por contentar a la peticionaria y receptora. A mayor abundamiento, puede aportarse como apoyo a lo antedicho, no solo el poema, también la carta que remite a una profesora de la Normal segoviana, enviándoselo, como respuesta a su petición. Escribe Antonio Machado a Concha Alfaya en el año 1929, 3 de Marzo:

> Srta. Doña Concha Alfaya: Querida amiga: Perdóneme que tanto le haya hecho esperar los versos que tuvo la bondad de pedirme. [...] Deseaba mandarle algo inédito y he estado buscando entre

> mis papeles hasta dar con esos cantares. Nada valen, pero, al fin no están publicados y eso avala algo la insignificancia autógrafo[198].

El poemilla, o los *cantares* –tres en total, que, no obstante, tienen un débil hilo común- tienen bastante más calidad que lo remitido en su momento a Pilar de Valderrama, algo que es válido en apoyo de lo aquí sustentado, a lo que hay que añadir esa significativa *insignificancia* con la que califica esos propios intentos. Todo esto dice muy poco a favor de ese ardiente amor hacia la Valderrama, a la que, al menos en la correspondencia, no independiza de esos otros intentos de favorecer peticiones de autógrafos poéticos. Conviene no olvidar que el propio Antonio Machado califica estos borradores –lo que en realidad son- como *virutas de mi carpintería*, aunque no lleguen a ser, en realidad, *buenas para el cesto de mis papeles*[199].

Quede aquí lo anterior, porque tratar de adelantar de forma sucinta planteamientos que tendrán su cumplido desarrollo en el lugar que les corresponde, no conseguiría otra cosa que enturbiar lo ya bastante enturbiado de por sí. No obstante, conviene avanzar otra posibilidad; la de que el poeta haya traído a colación ese *Adiós Guiomar* sin otra intención que la de buscar un cierto y justificable arreglo al fragmento, dándolo así como cierre de la

198. Cobos, Pablo: *Un poema inédito*, en la sección «Con Machado» de su obra *Juicios y figuras*, «ancos», Madrid, 1969, pp. 281-293.

199. Carta a Pedro Chico desde Segovia el 3 de Noviembre de 1921. En J. Doménech: Ob. cit., pp. 466-468. Dada a conocer por H. Carpintero en *AM en su época feliz de Soria, Celtiberia*, núm. 24, Julio-Diciembre 1962, pp. 223-249, con reproducción facsimilar en las láminas VIII-XI; habla de ellas y las denomina –repitiendo al poeta- como *virutas* el propio Pedro Chico en entrevista publicada en la *Revista de Soria*, número dedicado a Leonor (Año X, núm. 30, del segundo trimestre de 1976), sin paginar. Y por supuesto en OC-II/1622-23.

misiva; inserción que, por otra parte, apenas guarda relación directa con un adiós de cierre epistolar, salvo por el añadido. Sería entonces la única ocasión en que ambos nombres se encontrasen unidos, lo que en modo alguno es un aval para justificar una fe de bautismo. Más bien encaja dentro de esa otra característica ya mencionada que es el humor, tan poco estudiado aún, si es que por el momento prescindimos –lo que conviene que así sea- de esa otra interpretación, posiblemente más honda y convincente, y a la que habrá que volver, como queda dicho, en su momento.

Alcanzado ya el final de esta incursión por el mundo, ¡tan conflictivo!, de Pilar de Valderrama, hora es ya de dejar sentadas las conclusiones definitivas en torno a persona y personaje, dejando las deducciones que se derivan de la colección de cartas para un inmediato apartado último.

No es –insisto y repito- Guiomar. Nada tiene que ver con ella, careciendo absolutamente de base documental alguna en la que apoyarse, ya que la correspondencia cruzada entre ambos nada indica a favor de dicha adjudicación y sí mucho en su contra como demostrativa de las intenciones de la poetisa.

No hay que insistir de nuevo en la manipulación censora de esta correspondencia; manipulación que no tiene una clara razón de ser y que solo puede resultar válida para mostrar el lado negativo de Pilar de Valderrama, a la que sí es preciso hacer responsable de una falta de honestidad y rectitud por lo que hace a las relaciones *espirituales* entre ella y Antonio Machado. Traigo de nuevo a colación lo manifestado por Cobos, que es lo que, en conclusión, pensamos todos respecto al comportamiento de esa pretendida musa y a su maniobra de desbancamiento de la verdadera, esto es, Leonor, la niña-esposa, permanente en el corazón del poeta.

Dice Cobos:

> ... es claro que en estas Canciones no se canta a la damita madrileña con la que Machado jugó al amor unos cuantos años. [...] Esta presencia nos obliga a suponer que fue la interesada quien entregó las cartas a Concha Espina y quien impuso la condición del «amor blanco». Que esta premura publicitaria no puede tener otra intencionalidad que el sueño desmedido e ilegítimo de encarnación de la Laura o Beatriz de nuestro poeta gigante. Que la pasión amorosa se desorbita; las cartas significan mucho menos de lo que se pretende. [...] De esta manera la presencia de un tú duro y concreto en las Canciones a Guiomar no tiene otra significación que la afirmativa del amor existente, siendo Guiomar la idealización del anhelo erótico de Martín, Mairena y Machado[200].

Entonces, si esto es así, ¿quién es Guiomar, realmente?

Hay que esperar, todavía, al análisis detallado de los dos poemarios a Guiomar para poder dar cumplida respuesta a la pregunta, porque antes es importante clarificar el fondo real que tanto para el poeta como para Pilar de Valderrama se desprende del conjunto de las cartas.

200. Cobos, Pablo de A.: *Humor y pensamiento de AM en sus apócrifos* (2ª ed.), Ínsula, Madrid, 1972, p. 105. También en *Humorismo de AM en sus apócrifos*, «ancos», Madrid, 1970, pp. 105-106. Son libros distintos, aunque tanto el título como las referencias a la paginación pueden inducir a engaño.

5.5. Conclusiones que se desprenden de su lectura

Se ha hablado bastante del descuido personal de Antonio. Él mismo, en su retrato Campos de Castilla (1907-1917)[201] dice: «Ya conocéis mi torpe aliño indumentario». Pero ello tiene una clarísima explicación. La vida suya transcurrió entre pensiones modestas de varios puntos de España y sólo de vez en cuando con su familia en Madrid. Se comprende que una patrona de pensión como la de Segovia -¡calle de los Desamparados!- le atendiera en cuanto a comida y habitación, pero no en el cuidado de sus ropas. Cuando venía a Madrid –lo hacía dos días por semana- habitaba en casa de un hermano casado que vivía con sus hijos y con la madre del poeta. Es comprensible que esta señora –ya de edad- y la cuñada, tuvieran más que suficiente con ocuparse de la casa y no les quedara tiempo de hacerlo con las ropas de Antonio (M/89-90).

Pilar de Valderrama olvida -¡y ya es olvidar!- que el poema *Retrato*, en el que figura el verso mencionado, se corresponde con el año 1908[202], cuando aún podía sentir preocupación por su aliño indumentario, no tan torpe por entonces; su hermano José lo reconoce así en sus recuerdos, y aunque la mención se retrotrae a los años de adolescencia y primera juventud, muy bien puede trasladarse a su estancia soriana y su conocimiento de Leonor:

201. Posiblemente por errata, falta la partícula «*de*» entre «retrato» y el título del libro, ya que se hace difícil aceptar, a pesar de todo, que PV confundiese título general de la obra con el particular de la composición que la abre.

202. Se publica por vez primero en *El Liberal* el 1 de Febrero de dicho año, y pasa en el siguiente período a integrarse como poema introductoria en el segundo de sus libros definitivos: CC.

«Forma parte de su leyenda que no se preocupaba ni poco ni mucho de su vestimenta», y en otro lugar de la obrita: «... por su afición a ser actor vestía de punta en blanco, como era habitual en el gremio»[203]. Y aunque el propio Antonio lo reconoce, humildemente, ante el reproche que, por escrito o de palabra, le hace Pilar en un determinado momento:

> De mi indumentaria cuidaré también, aunque requiere algunos días. Soy tan apático para ocuparme de esas cosas y, además, me gasto en libros lo que otros emplean en indumentos. Pero, de ningún modo consentiré desagradar a mi diosa. Además, un académico, no puede ya ser demasiado a Adán. Y sobre todo, tú mandas, saladita mía. Discúlpame un poco, sin embargo (GD/89).

Lo que de aquí se deriva resulta bastante sustancioso y, en cierto modo, proporciona la clave más personal e íntima de esas relaciones. Pero, como en todo, conviene proceder con cuidado sumo, dado que la cita no resulta única y podría multiplicarse sin abandonar esas *memorias* ni la correspondencia. Pero hay que ceñirse y por ello, no resulta conveniente la acumulación de citas.

Atengámonos, en primer lugar, a lo escrito por Pilar de Valderrama, cita de la que ya se ha establecido el primer inciso; pero, naturalmente, hay más. ¿Qué grado de conocimiento tenía Pilar de Valderrama de la familia de *su poeta*? Lo que escribe resulta, como casi siempre, de lo más impreciso –*habitaba en casa de un hermano casado*-, y esto puede deberse, o bien a que el propio Machado no le comunicó en ningún momento su dirección en Madrid

203. JM: ob. cit. (2ª ed.), pp. 28 y 73 respectivamente.

–General Arrando, 4-1° dcha.- o a ella le tenía sin cuidado como y donde vivía: si lo primero, más es indicativo de que determinadas apreciaciones lo llevaron a defender su propia intimidad, evitando la posible presencia –por hipotética que pudiera parecerle- de Pilar en la casa y frente a su familia, cuando a él no se le daba la menor oportunidad no ya de personarse en las tertulias literarias, sino también de pasear, como cualquier viandante, por delante del palacete de Rosales. Si la segunda, ¡para qué insistir en lo tan repetido ya! Tampoco conoce el nombre del *hermano casado*, ni el de su mujer y cambia el sexo de sus sobrinas. Finalmente, y como colofón a tanto disparate continuado, o a tanta ignorancia asumida, la acusación, pues no se trata de otra cosa, tanto a la dueña de la pensión segoviana como a la madre y cuñada –Matea Monedero- del poeta. ¡Claro que como iba a reaccionar, respecto a tales labores, una señora del paseo de Rosales con servicio todo el día! y que muy posiblemente no le había planchado ni una sola vez una camisa a su marido.

Por lo que respecta a lo expresado por José Machado, con el que convivió en la misma casa durante sus estancias en Madrid para acabar, finalmente, asentándose de forma definitiva tras su traslado a la capital, es muy importante la calificación como *leyenda* lo del *torpe aliño indumentario*; leyenda que fue cultivada por el propio Antonio Machado y mantenida repetidamente por sus contemporáneos –y coetáneos- (basta leer lo que en más de una ocasión se dice en las anotaciones de Juan Guerrero Ruiz, en donde las exageraciones respecto a este punto alcanzan un punto difícilmente superable), así como por toda suerte de comentaristas. Pero creo que hay que estar de acuerdo con el hermano de Antonio; era descuidado, apático en el vestir, pero no -¡nunca!- desaseado. Y José Machado lo expresa muy claramente:

> Y como él decía: Yo no visto bien, porque no puedo. Y no pudiendo ir completamente con todo nuevo y de la mejor calidad, prefiero no darle demasiada importancia. Porque siempre me pasará aquello de que: «ahora que tengo chaleco, me falta la americana»[204].

Y volvemos a lo mismo; si se trataba de simple abandono apático, pero nunca desaseo, algo que implica abandono, suciedad y falta del más elemental sentido del aseo, ¿a que viene el decirle o dejarle de decir que tiene que ocuparse de su imagen? Ahora es muy posible que el aspecto externo de alguien influya en su entorno tanto positivamente como por la vertiente contraria, sea persona conocida o no; pero en aquellos años en los que la bohemia todavía mantenía -¡y defendía!- sus últimos cuarteles como si de una declaración de principios se tratase, ya fuese por pura necesidad --caso de Pedro Luis de Gálvez- o por *pose* estético-literaria –caso de Emilio Carrere- y el hombre de letras se distinguía –de acuerdo con una cierta apreciación entre las gentes de orden- tanto por su atuendo y excentricidades como por su obra (no olvidemos el paraguas rojo o el monóculo de Azorín ni el clergyman de Unamuno), nada tiene de particular esa dejadez indumentaria de Antonio Machado. Aunque como él mismo reconoce, ciertas actitudes o costumbres, ya no encajan en todo un académico. ¿Hay algo de burla en eso último? Puede.

Hay algo de tópico en esto del *torpe aliño*, debido a que ha venido repitiéndose biografía tras biografía, estudio tras estudio, pero por eso mismo habrá que plantearse luchar contra el estereotipo, reencontrando a

204. JM: ob. cit. (2ª ed.), p. 28.

un Antonio Machado que sin ser un dandy, al estilo de su hermano Manuel, tampoco cayó, como algunos parecen querer dar a entender, en el extremo abandono.

Pero sigamos con las citas, ya que con lo anterior, hemos alcanzado la última de ellas; la que corresponde al propio Antonio Machado y que, como las otras, tampoco tiene desperdicio.

Machado se disculpa ante su diosa, posiblemente tras una intemperancia de ella a la vista de su indumento. Y se disculpa humillándose, aunque en la frase final se apunte un poco de rebeldía frente a ella; trata de evitar una próxima *reprimenda* dando largas a la cuestión *–aunque requiere algunos días-*; ¿Por qué? ¿Es que estaba hecho un Adán, como popularmente se dice, o tenía la ropa tan destrozada que requería adquirir ropa nueva para un uso inmediato? Y finalmente, en nombre de qué exigía Pilar de Valderrama un cambio de imagen, más acorde, desde luego, con su mundo que con el de Machado. Antonio esquiva, o al menos eso trata, la cuestión, como ya hemos podido ver en alguna otra ocasión en la que la inquisitoria de Pilar se hacer más exigente, sin razón alguna para tal exigencia. La carta de donde se transcribe tiene fecha 23-24 de Enero de 1929[205], cuando apenas llevaban un año de... ¿de qué?; ¿de relaciones?; ¿de qué tipo? Tal y como ella lo presenta, dignamente epistolares y espirituales; un amor blanco sin connotación alguna con intimidades fuera de lugar. Un simple cambio de espíritus, más o menos puros, aun a pesar de que él se rebelaba, no siempre, a aquellas imposiciones.

205. GD: ob. cit., p. 89.

Ya sabemos en qué consistieron estas y cómo Machado las aceptó a pies juntillas; pero ese aceptar, ¿implicaba cambiar su imagen, romper con sus creencias, aceptar imposiciones y exigencias impuestas a cambio de nada? Porque, y aquí encontramos el eje sobre el que girar, a medida que uno lee y ahonda en la lectura, se torna más extraña e incomprensible la relación entre ambos. Una impone; el otro acepta; una exige; el otro se disculpa; una se crece; el otro se humilla. Todo esto es fácil de detectar a lo largo de la lectura de las cartas; incluso de lo que Pilar de Valderrama expresa en sus *memorias*.

Y alcanzado este punto, resulta inevitable el preguntarse como alguien como Antonio Machado pudo llegar a situación tal con persona nada indicada para lo que él era y representaba. Porque en uno y otra lo que impera no es la unidad, la igualdad de criterios, el común destino presentido y requerido. Si se establece un cuadro de contradicciones, éste va a resultar mayor que el posible de afinidades entre ambos. Por parte de Antonio contamos con valores todavía hoy vigentes y desde luego con posiciones diametralmente opuestas a las de Pilar de Valderrama; donde por parte de ella no existe nada más allá de los dictados de la Iglesia, en él pervive un escepticismo religioso y filosófico que todo lo cuestiona y pone en duda; donde hay un pensamiento político ultraconservador, abiertamente inclinado hacia el doctrinarismo falangista, los fascismos y la secular y desprestigiada unión de Trono y Altar, un absoluto convencimiento en los valores democráticos, la legitimidad gubernamental y la dignidad mantenida a costa de cualquier sacrificio individual. Lo dice en la coplilla XLIII de aquellos días:

¡Qué difícil es
cuando todo baja,
no bajar también!

Y en el campo de la cultura la sima se torna más profunda; ella no pasa de ser una poetisa sin nombre, poco conocida, salvo por los más allegados a su entorno y posiblemente algunos advenedizos de esos que siempre se arriman a la mejor sombra. No es necesario volver a hablar de sus libros y de la intención de éstos, pero lo que resulta del todo inexplicable es la ceguedad de Antonio Machado frente a los mismos. Solo un enamoramiento ciego puede conseguir tales milagros y ese enamoramiento es el que sigue resultando incomprensible a la vista de toda la documentación de que hoy se dispone.

No sé, quizá resulte un poco duro el emitir un juicio como el que puede encerrar una relación amo/esclavo en un nivel asexuado total[206]. Porque la realidad es que él se humilla, pide perdón, o lo finge, y acepta las intemperancias e imposiciones de ella sin rechistar. Y ella, ¿a qué obedece su aproximación al poeta?; ¿Qué buscaba realmente en él? No es difícil la respuesta si se tienen en cuenta las cartas, lo que Machado hace en su favor dentro del mundillo tanto teatral como editorial y esa lejanía que se va imponiendo a la vista de los fracasos en sus intentonas de conseguirle estreno o que la crítica resulta más benévola con ella. A toda costa, Pilar de Valderrama quiere entrar en

206. Lo señalado no pasa de ser una sugerencia para posibles estudiosos de esta relación que ha sido calificada por muchos de *extraña* y que, sin duda alguna, *chirría*, pues a todas luces desprende de sí misma lo contrario a *naturalidad*. No tiene, pues, nada de anormal que tanto él como ella, aunque por distintas razones en cada uno, comenzasen a sentir el cansancio de la misma; él por la convicción de no llegar a ninguna parte, cuando tanto había esperando de ella; por parte de ella, la desilusión de que tampoco había alcanzado el fin propuesto, aun a pesar de tener como intermediario al poeta, por lo que terminó dejándolo a un lado, como algo ya inservible, buscando en la situación política la disculpa que mejor podía valer sin llegar a herir.

ese mundo, saborear las mieles del triunfo poético y teatral y no mantenerse en él como una adherida a la que se admite en determinados momentos y círculos; nada más. Una importante dama de la burguesía alta madrileña, considerada entre las gentes de buenas costumbres, católica y monárquica, que entretiene sus ocios cultivando una poesía lastrada de todos los convencionalismos que la rodean y arropan.

Por el contrario, Antonio Machado tiene un prestigio que se ha ido labrando a lo largo de años y a través de unos libros de alto valor poético, pasando a ser entre el mundillo literario, el otro valor importante junto con Juan Ramón Jiménez. Él no tiene nada que ganar, mientras que en el caso de Pilar de Valderrama es todo lo contrario; ella sí tiene mucho que ganar. Todo esto continua siendo un misterio, y lo sigue siendo por deseo voluntario de la propia Pilar de Valderrama, que a pesar de sus repetidas manifestaciones de claridad para la extraña relación, nunca aportó, ni dejó que aportaran, ningún dato documental que manifestase lo contrario a lo que aquí se está exponiendo.

Es muy duro, lo sé pero insisto en ello, decir lo que aquí se ha dicho, pero mis convicciones son esas, aunque no exista aportación documental alguna que lo transforme de mera hipótesis, amparada tan solo en la duda, en realidad contundente.

Y no sigo; hay que dejarlo aquí, sin llegar a conclusión alguna, salvo la suposición más o menos especulativa sobre ese posible enfoque al que uno llega tras la lectura detenida, crítica y en la medida de lo posible, neutra, de las cartas machadianas.

Para aportaciones de mayor peso, que valgan de apoyo a lo expuesto, queda solo la lectura e interpretación de las *Canciones a Guiomar*, así como la concepción de las mismas, y finalmente, el último de los escollos con los que puede uno tropezarse: la libre interpretación del soneto numero V de los de guerra; ese que empieza: *De mar a mar...*

Tercera Parte

Una nueva lectura de las Canciones a Guiomar

Una nueva lectura de las Canciones a Guiomar

Reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar.
Otras Canciones a Guiomar-I

¿Rompe en sus turbios espejos
amor la devanadera
de sus crepúsculos viejos?
CLXXIII

Se ha llegado al fondo del problema. Guiomar y su Cancionero son la conclusión de todo el proceso que se ha estado llevando a cabo desde aquella lejana –eso parece ahora- y casi independiente Primera Parte.

Y dado que en ello estamos conviene dejar sentado que ambas fracciones –la amada apócrifa y el grupo poemático a ella dedicado- pudieran parecer independientes, pero no lo son en ningún momento ni bajo cualquier punto de vista. Si, en realidad, se contase con más datos sobre Guiomar, como por lo que respecta al resto de los apócrifos –fechas de nacimiento y muerte, algún acontecer de su vida; quizá alguna nota sobre su carácter-, es posible que pudiera haberse delimitado la persona –el personaje- proyectándolo sobre la obra que inspira, pero de ella nada, ni muy poco, absolutamente nada se sabe; de forma un tanto excepcional tan solo aquello que pueda inferirse de la noticia –harto vaga por otra parte- en torno a los esponsales

de Abel Martín, aunque sí, a través de los poemas, podría aventurarse alguna hipótesis que, como todas, forzosamente ha de quedar en el terreno de las mismas.

Lamentablemente se han manejado bastantes hipótesis, por carencia documental para avalar algunas, por arriesgadas, interpretaciones sugeridas por los escritos machadianos. Pienso que son suficientes; que la realidad tiene que imponerse y si ésta no está perfectamente documentada, recurrir a la interpretación que proporcionan los poemas. Porque éstos sí son en realidad una fuente documental, siempre que sepa uno entenderlos correctamente. Pero, ¿cómo se entienden de forma correcta?

Naturalmente, existen tantas interpretaciones, tantos comentarios, como intérpretes y comentaristas haya; cada uno aporta sus propias ideas y sobre ellas traza su exposición. Indudablemente, lo anterior se presta a un cierto número de posibles errores de análisis que cualquiera que se precie de conocer la obra machadiana ha de rehuir por decencia simplemente. La exégesis ha de ajustarse al poema en sí y a lo que aporte al conocimiento de la vida y pensar del autor. Puede uno equivocarse, pero noblemente. Nunca pretender decir aquello que en realidad no se quiso decir, siempre y cuando se tengan en cuenta todas las coordenadas anteriores.

Por eso, cuando una falsedad resulta tan flagrante como la que aquí se pone de manifiesto, mantenida a lo largo de tanto tiempo y de una forma tan ostentosa como la injerencia de la falsa Guiomar y, lo que resulta de mayor gravedad, cuando tanta crítica la ha aceptado a pies juntillas sin parar mientes en su fondo real, la réplica a la misma ha de ser amplia, metódica y concienzuda. De ahí la dilación expositiva a la que responden las partes anteriores. Era preciso antes desvelar la figura y las actuaciones

de su promotora, a fin de restarle la credibilidad –indebida- que se le había otorgado, más motivada por una situación buscada y lograda a causa de la persistencia de un misterio creado a su alrededor que por otra razón, y una vez conseguido, o al menos intentado esto, el siguiente planteamiento –aquí en primer lugar- exigía un método de esclarecimiento sobre el que sustentar la idea en desarrollo, con la finalidad de llegar al punto en el que ahora nos encontramos, con una claridad de intenciones que no permita, ni albergue, la menor bruma que enturbie el intento. Y en ello estamos. Frente a Guiomar y los poemas que el amor de Martín –por más cercano- y la intención de Antonio Machado –por, quizá, algo más lejana- le escribieron en clave; en esa clave que, de forma inmediata, se va a abordar y que, aprovechando la misma se intentó dirigir de forma intencionada.

Eso –pienso, creo y espero- ya no es posible. Lo contrario es lo que a lo largo de todas estas páginas precedentes se ha pretendido. Pero hay que concluir con ello. Porque, ¿qué son, en realidad, esas Canciones a Guiomar que tanto nos preocupan? Confieso –paladinamente lo hago- que la sugerencia aportada por José Cano Ballesta en su antología *Poesía española reciente (1980-2000)*[1] respecto a lo que él –y otros- denomina poesía de la experiencia me ha dado qué pensar, tiempo después de concluido el trabajo. Importa sobre esto dejar constancia de que el hecho de la denominación sea efectuado a posteriori, no supone aprovechamiento de una teoría que en tiempos de Machado no contaba con carta de existencia; se trata, simplemente, de

1. CANO BALLESTA, José: *Poesía española reciente (1980-2000)*, Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2001, pp. 41-47.

establecer una escala de prioridades y valores donde Antonio Machado aparece como un pionero de esa poesía de ultimísima hora.

Y no es necesario recurrir a un pretérito teórico para aducir lo anterior. Siempre y en todo momento existió esa poesía de la experiencia sin, naturalmente, ese aire de compromiso poético consciente y que ahora parece ser un campo predominante en las modas más actuales. No existe ningún mediterráneo que descubrir y, si ya Antonio Machado en estas *Canciones a Guiomar* lo hacía, otros antes que él también manifestaron la misma intención; que ahora forme escuela o agrupación no es señal de nada. La poesía es algo vivo que está ahí, y por mucho que quiera encasillársela, siempre vence la imposibilidad de hacerlo. Pero esto no obsta para que las escuelas proliferen y las modas se impongan. Porque sería conveniente resaltar el valor de determinados poetas –Machado entre ellos; no el único- que desde siempre han aportado obra a esa poesía de la experiencia; que si no existe ya ningún mediterráneo por descubrir, tampoco hay nada nuevo bajo el sol.

Pero de todos modos, y a efectos de dejar constancia de determinadas prioridades, no está de más –y resulta importante el tenerlo en cuenta- dejar constancia de que Antonio Machado ya cultivaba tal experimentación; y más en las dos entregas del Cancionero *guiomariano,* como más detalladamente se va a comprobar en las páginas que siguen.

1. Apéndice de Apéndice. La colección poética Los Complementarios, de Abel Martín

> Y en la cosa nunca vista
> de tus ojos me he buscado;
> en el ver con que me miras.
> CA-III

De un Cancionero Apócrifo de Abel Martín es un curioso cuaderno –dada su extensión es preferible denominarlo así- que se sitúa como apéndice de las Poesías Completas machadianas y que, a su vez, se amplía con otro apéndice al mismo. Apéndice poético que viene a justificar la inclusión de algunas composiciones, entre las glosas filosóficas, de otro apócrifo que responde al mismo nombre del poeta real: Antonio Machado. Pero en él no deja de llamar la atención el que junto a poemas, cancioncillas o simples borradores de un marcado carácter filosófico –véanse, si no, esos tercetos tan intencionadamente cogitativos con los que se abre, de acuerdo con lo que el glosador manifiesta, la colección poética, los sonetos eróticos escritos, naturalmente, con otra intención que la más visible, o el dedicado *Al Gran Cero*, y tantos otros-, figuren esas *Canciones a Guiomar*, que pueden considerarse como un impagable conjunto amatorio; esto es, canciones y poemas de amor dedicados, como en casi todas las ocasiones en las que se escriben, a alguien a quien se recuerda. Y llaman la atención porque su mismo carácter rompe el que tiene, o parece tener, el libro de Martín como conjunto. Es más; prácticamente al final se le añade otro grupo que bajo la misma titulación, se amplía con un epígrafe: (*A la manera de Abel Martín* y *Juan de Mairena*), lo que parece querer decir que esas últimas ya no son del

autor bajo cuyo nombre se acogen. Entonces, ¿de quién pueden ser, pues tampoco figuran como adjudicadas al discípulo? El epígrafe continúa –aun ahora- siendo un misterio, ya que Juan de Mairena en una glosa a las mismas, que figura como coda a estos comentarios, las da por auténticas de su maestro. ¿Querrá esto decir que Martín, en un intento de inventarse a su vez apócrifos, se inventó a sí mismo?

Antonio Machado a veces –es mi opinión- se pierde en ese mismo *borroso laberinto de espejos* en el que tanto gusta moverse. Y esa puede ser la razón de las aparentes contradicciones que se encuentran a lo largo del quehacer de su obra, y que, por otra parte, no pasan de ser meras distracciones que poco o nada han de decirnos a quienes lo frecuentamos, so pena de pretender sacar consecuencias de donde posiblemente no las hay.

Lo importante en este caso es la realidad del título. Ese *Los Complementarios* que luego se ha hecho extensible a una parte del quehacer propio machadiano que no estaba, como es sabido, destinado a su publicación. Pero este *Los Complementarios*, escrito con el encabezamiento en mayúsculas, para distinguirlo del otro, como realmente debe ser y que seguimos, es claramente obra del propio Martín; su colección poética en la que deja, en versos mejores o peores (no es Martín poeta de altos vuelos, sino muy lastrado de ideas, lo que repercute negativamente, no siempre por fortuna, en este particular quehacer) lo que más ampliamente expone en su obra filosófica. A este acervo personal hay que añadir algunas composiciones no suyas, pero sí de su discípulo Mairena, que completan la imagen que de él se pretende dar; así, la titulada «Siesta», con epígrafe *En memoria de Abel Martín*, o la CLXXV (*Muerte de Abel Martín*), cerrándose el todo con las aludidas Canciones a Guiomar, que ponen un fin magnífico a la recopilación.

Dejando estos aspectos externos –pero no por ello menos importantes-, y quizá buscando un cierto amparo disculpatorio en eso de *A la manera de...*, conviene ahondar un poco más en el sentido real de este Apéndice de Apéndice. Ya sabemos que en ocasiones la intención de Antonio Machado resulta un tanto retorcida, gustoso como es de moverse entre meandros –*Vueltas y revueltas, eses y más eses*- de su propio pensar, lo que obliga a dar rodeos que, en ocasiones, pueden parecer gratuitos, pero que en realidad no lo son.

¿Qué pretende realmente Antonio Machado, envolviendo en tanto misterio este personal quehacer? ¿Por qué añade confusión a la ya existente?

Machado quiere dotar a su apócrifo de una existencia biográfica que no acertó a darle cumplidamente; pero *Los Complementarios* forma parte de ese proceso creativo y, por ello lógicamente, cuenta con una explicación. Que no es totalmente sencilla, pero tampoco encierra en sí un exceso de cripticismo.

Miguel de Unamuno da a conocer en 1924 --lo que indica que el conjunto fue escrito con una cierta anterioridad- un libro poético un tanto inusual, en el que a su vez recrea uno de sus varios –también- apócrifos; éste también poeta: Rafael. Hablo de *Teresa*, ese libro que, aparentemente, se despega del conjunto de la poesía unamuniana. Teresa es la protagonista de una historia de amor; algo también un tanto insólito en Unamuno. Y está explicada con toda suerte de detalles, no solo en el prólogo que antepone a los poemas, sino también en las notas que lo cierran, en las que pretende concederles una independencia autoral que le dé determinados visos de realidad. El libro, por la fecha, es anterior, no ya a *De un Cancionero* apócrifo, publicado en *Revista de Occidente* en 1926, sino también a *Nuevas Canciones*, del mismo 1924. Pero hay más; las *Canciones a Guiomar*, que cierran el total del *Cancio*nero,

aparecen también en *Revista de Occidente*; en 1929 la primera entrega y en 1936 la segunda, ya en PC-4, la última edición revisada por Antonio Machado. ¿Quiere esto decir algo? ¿Tal vez Antonio Machado, aparte otras causas más profundas, sintió que aquella *Teresa* de su admirado don Miguel, le removía las intenciones y le daba, de alguna manera, soluciones a su intento de recuperación de la imagen de Leonor? Es muy posible que así fuese y que cuando publicaba la primera parte de su *Cancionero* todavía no tuviese del todo clara su forma definitiva, no en cuanto a ideas, sino respecto a su redacción y exposición. Si se acepta esta premisa, Guiomar es, en cierto modo, deudora de esa *Teresa* unamuniana, aunque ambas resulten diferentes en su forma, que no en su fondo. Ambas recuerdan, y pretenden eternizar, la figura amada ya desaparecida, aunque en Guiomar esto se resuelva de forma distinta, pues ella está en tiempo presente, o tan inmediato a su desaparición que no le ha dado ocasión de ser pasado todavía.

Yo pregunté: ¿Qué me ofreces?

Conmigo vienes, Guiomar;

Hoy te escribo en mi celda de viajero,

Te abanicarás...

Te pintaré solitaria....

La utilización de esa segunda persona le da un carácter de presente, al que hay que añadir la expresión coloquial que el «tú» aporta y siempre suele acompañar al momento.

Contrariamente, Unamuno sitúa las rimas de *Teresa* en el pasado, no ya los propios poemas, que rememoran, sino desde el mismo principio, en la Introducción explicadora del por qué -aparente- del libro:

> Hará cosa de un año y medio recibí de una pequeña villa, cuyo nombre, fiel a una promesa, que estimo sagrada, no he de revelar, una carta de un muchacho herido de mal de amor y de muerte de amor[2].

Nada de esto hay en Antonio Machado. El canto amoroso a Guiomar no se rodea de ningún aspecto más o menos novelesco, ni tan siquiera indicativo de una posibilidad biográfica. Como ya se ha dicho, Guiomar aparece de forma abrupta, sin más, pero como conclusión de algo; ese algo que es la inquietud martineana por la búsqueda del Otro, transformada en poesía. Son dos direcciones distintas, divergentes, a pesar de contar con un arranque común; o, quizá mejor, una incitación de Unamuno sobre Machado. Porque *Teresa* sí tiene base sobre la que sustentar una posible investigación sobre personajes y lugar que el receptor del poemario nos vela, al igual que Cervantes la patria de Don Quijote.

Por eso *Los Complementarios* resulta tan confuso a primera vista; y con él todo el *Cancionero*, pero no es ahora el caso de dilucidar esos aparentes misterios, que de forma más o menos eficaz, ya han tenido su lugar en páginas anteriores. Importa más insistir en la figura de Guiomar, porque ella es la que realmente interesa ahora, tanto como realidad posible y materia poemática, como por creación, un tanto fantasmal de una Leonor revivificada en el anhelo del poeta.

2. UNAMUNO, Miguel: «Presentación» en *Poesía Completa* (2), Alianza Tres, Alianza Editorial, Madrid. 1987, p. 113.

2. El fantasma y la realidad de *Guiomar*. Búsqueda por el mundo de la memoria

Solo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.
LXI

Todo lo expuesto en los apartados anteriores, continúa manteniendo un cierto carácter problemático; no en su totalidad, pero sí todavía en algunas de sus derivaciones, a causa de una apreciación razonable: Guiomar, la Guiomar de la que estas páginas se vienen ocupando, continúa incógnita, guarda avara y celosamente su última razón de ser; en una palabra, no ha desvelado su misterio de forma completa.

Porque si se atiende a unas últimas razones, de inmediato se descubre que muchas de las interrogantes que uno puede hacerse, todavía no tienen una respuesta clara, definitiva y pertinente. Por ejemplo: ¿Cómo se llega a esa corporeidad, aparentemente física, de Guiomar, y qué queda en ella, o qué conserva o recibe, de esa hipoteca afectiva que es, en realidad, la memoria de Leonor? ¿Qué proceso inicial lleva a Machado a su creación y cómo puede aquel desarrollarse?

Porque se ha afirmado aquí, y se insiste en el epígrafe, que Guiomar es, conjuntamente, una fantasía y una realidad. ¿Cómo pueden aunarse ambos conceptos, tan disímiles?

Preguntas complejas exigen, a su vez, respuestas complejas que traten de acercar claridades que vayan desvaneciendo, de una vez por todas, las sombras que las rodean, dificultándolas.

Guiomar –y en esto se está totalmente de acuerdo- es una fantasía; una creación de la mente machadiana puesta en pie por otra de sus creaciones: Abel Martín, de lo que resulta una doble fantasía -apócrifo de apócrifo- que, sin embargo, deviene concepto real, tal y como es concebida por el idealismo de nuestro poeta. Porque quiere ser realidad; persona –no fantasma- que está ahí, como objeto de amor y, por ello, de pasión e inquietud. Uno, naturalmente, no se enamora de una fantasía, de algo totalmente inaprensible, que solo vaga por el mundo de los sueños, o se acomoda –para centrarnos en el universo machadiano- en esas secretas galerías que lo entrecruzan. Para él esas galerías -¡tan suyas; tan queridas!- tienen su mundo particular, entrañable y vivo. ¿De dónde, si no?

Y era el demonio de mi sueño, el ángel
más hermoso. Brillaban
como aceros los ojos victoriosos,
y las sangrientas llamas
de su antorcha alumbraron
la honda cripta del alma.
-¿Vendrás conmigo? –No, jamás; las tumbas
y los muertos me espantan.
Pero la férrea mano
mi diestra atenazaba.
-Vendrás conmigo... Y avancé en mi sueño
cegado por la roja luminaria.

Y en la cripta sentí sonar cadenas
y rebullir de fieras enjauladas.
LXIII

Y

Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la buena voz, la voz querida.
Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...
Llegó a mi corazón una caricia.
-Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura,
y el palpitar suave de la mano amiga.
LXIV

El mundo de Antonio Machado, especialmente el anterior a *Campos de Castilla*, es un mundo transitado por los sueños, y más que por estos, por esas sensaciones ambiguas que se mueven entre aquellos y la vigilia. Son mundos semirreales.

Pero Machado, el poeta, evoluciona, y pasa de ese modernismo vigente en su juventud como movimiento contestatario y vanguardista –la estética solo representaba su sello más superficial-, así como de la marcada influencia simbolista francesa, a esa otra visión, ávida de realidad, de pleno sol y de contornos absolutamente nítidos, en su obra intermedia, y a ese otro sentir, un tanto mediático, que se acoge a *Nuevas Canciones* y que viene a ser una síntesis de los dos anteriores. Y es aquí, en un punto tan alejado de las

inquietudes modernistas, como su obra de 1924, en donde enlaza de nuevo con el recuerdo de aquel pasado.

Es Ricardo Gullón –uno de sus más inteligentes críticos- quien elabora la definición de esas íntimas galerías, tomando como ejemplo de las mismas los dos poemas transcritos más arriba; «la galería no es recinto de pesadilla, sino espacio donde habitan "blancas sombras" fugitivas. El poeta tiene una intuición más penetrante y, desde luego, más misteriosa», para añadir, a continuación de los poemas mencionados:

> En las dos composiciones se refiere Machado a un orden mismo de irrealidades, y la forma escogida es en ambos casos idéntica; una imagen total que incluye alternadamente (en el segundo ejemplo, con impresionante síntesis) la sugerencia de una marcha hacia la cripta del alma; los recuerdos y esperanzas; la respuesta del poeta, que habla directamente, y el final en que va caminando por la galería secreta hacia la resonante sima. Diríase construidas en torno a una experiencia remota, en torno a un núcleo sumergido en las nieblas de la memoria colectiva y allí sin cesar operante. Sensaciones, estados de ánimo, vivencias –o quizá, no más, reminiscencias de sueños- vibran sordamente sin que la complejidad perturbe el hechizo, porque el poeta supo concentrarse en la visión y recrear una atmósfera en donde cada elemento contribuye desde su propio nivel a enriquecer el símbolo[3].

3. GULLÓN, Ricardo: *Las secretas galerías de AM, Cuadernos Taurus*, Taurus, Madrid, 1958, pp. 42-43.

Y todo esto en esa época tan cercana al modernismo y a sus maestros, Rubén Darío a la cabeza, y a lo que el mismo representa. Gullón lo certifica, aunque sea el propio Machado quien asegure que siempre estuvo lejos de él: «Yo también admiraba al autor de *Prosas Profanas* [...] Pero yo pretendí –y reparad que no me jacto de éxito, sino de propósitos- seguir camino bien distinto» (OC-II/1593)-, lo que, como fácilmente se deduce, no responde a la verdad. No es, desde luego, el primer caso, ni será el último, en el que el autor es sorprendido en delito de contradicción; es algo consecuente con su evolución y, por tanto, asumible. Que Antonio Machado bebió hasta la saciedad en las fuentes modernistas es aserto que no admite réplica; que evolucionó, intentando alejarse de la escuela, tampoco; y que al final, como consecuencia inevitable, asimiló todas esas posibilidades evolutivas, en la que pasa por ser poéticamente su última etapa, es aseveración de una certeza sin posible cuestionamiento[4].

De acuerdo con todo lo expuesto, puede afirmarse ya, sin el menor asomo dubitativo, que la figura de Guiomar es, en efecto, no una fantasía nacida sin más, sino una de esas criaturas que deambulan –o deambulaban- por esas secretas galerías desde siempre –aunque todavía carezca de nombre que la defina- y que, por determinados aspectos no resulta difícil asociar a aquella mano amiga de la segunda de sus composiciones. ¿Premonición? Quizá. Algo de esto ya se ha dicho con anterioridad, por lo que no es gratuito el volver a

4. Ello es así, aunque con posterioridad continuase produciendo algunos poemas –no muchos, ni tampoco lamentablemente, muy importantes- que no son más que la coda final condicionada por circunstancias externas, que le cortan el libre vuelo, aunque consiga algunos tan logrados como la elegía a la muerte de García Lorca.

incidir en ello. El poeta cuenta con resortes emocionales que no son los del común, y con ellos juega una y otra vez, a fin de hacer llegar a los otros su mensaje, transido de incorporeidades.

Contamos ya, pues, con la realidad de Guiomar, realidad que trasciende su propio fantasma. Pero Guiomar, en este caso, todavía no es Leonor; no puede serlo, a pesar de que ya está ahí, un tanto agazapada y a la espera. Porque cuando Machado escribe estos poemas, Leonor aún no ha aparecido en su horizonte, y él todavía se define como *un pobre modernista del año tres* (OC-II/1609)[5]. El detalle tiene su importancia, ya que el modernismo –como escuela, como movimiento- influye en él más de lo que él mismo aprecia y acepta. También se liberó -o al menos lo intentó- del simbolismo inicial, y a pesar de su intención, continuó arrastrando su huella hasta el propio Soneto V de los de guerra, como se podrá comprobar cuando me ocupe del mismo. Por eso no hay que hacer excesivo caso de las afirmaciones que son producto de un instante, y aunque teñidas de sinceridad, no son por completo verdades aceptadas.

¿Cómo, entonces –y aquí se retoman las interrogantes iniciales- esa innominada figura de las galerías se transforma, tanto en Guiomar, como en la proyección de Leonor?

Hay que volver al principio y hacer afirmación de olvido como uno de los elementos base de su teoría –adjudicada, no lo olvidemos, a la figura de

5. No importa la cronología real en este caso. El escrito en el que se establece tan definición personal, aunque se corresponde con 1920, remite a aquellos años en que escribe los poemas que formaron SGO.

Abel Martín, con todo lo que eso conlleva- del Eros. Porque para Antonio Machado el olvido del objeto de amor es tremendamente necesario para que se produzca su posterior recuerdo y recuperación. Pero, ¿cómo es posible recordar aquello que se ha olvidado, que se ha borrado de los mecanismos de la memoria? O dicho de otra forma, sin olvido no hay recuerdo, porque no puede recordarse lo que permanece vivo y presente en nosotros, dado que el recuerdo siempre lo será de algo pretérito que manteníamos arrinconado. Aparentemente, otra contradicción; pero, como todas en Antonio Machado, también esta tiene su explicación, por esos otros derroteros que no son los poéticos.

Pero caminemos pausadamente. En 1904, y en la revista *Alma Española,* publica Antonio Machado el siguiente poema, nunca recogido en libro, bajo el título -¡tan temprano!- de *Galerías*:

Yo he visto mi alma en sueños...
En el eterno espacio
donde los mundos giran,
un astro loco, un raudo
cometa con los rojos
cabellos incendiados...
Yo he visto mi alma en sueños...
cual río plateado,
de rizas ondas lentas
que fluyen dormitando...
Yo he visto mi alma en sueños...
Como un estrecho y largo
corredor tenebroso,

de fondo iluminado...
Acaso mi alma tenga
risueña luz de campo,
y sus aromas lleguen
de allá, del fondo claro...
Yo he visto mi alma en sueños...
Era un desierto llano
y un árbol seco y roto
hacia el camino blanco.
S-XX

Llama la atención, enormemente, la similitud que existe entre este temprano poema, desechado posteriormente por el propio Machado, y ese otro, en su recta final, titulado *Recuerdos de sueños, fiebre y duermivela*, en el que el mundo onírico, recreado a través de unas notas bastante anteriores en torno a un sueño, recobra todo su sentir y su palpitar real. No es sacar conclusiones de forma gratuita, o el buscar razones donde estas no existen, La similitud salta a la vista entre aquel y alguno de los pasajes de éste.

El poema vuelve a ser acogido, ya en 1919, por la revista vanguardista *Grecia*, portavoz temprana de la tendencia ultraísta, lo que resulta muy significativo en lo que respecta al poema mismo, que podría, en cierto modo, calificarse de vanguardia pura; algo que, sin embargo, está totalmente alejado del mundo poético de Antonio Machado.

Pero no son estos aspectos externos los que realmente interesan, aunque tampoco deben ser desechados sin más; incluso la apuntada similitud

entre éste y el otro poema tiene aquí interés para el comentario[6]. Importan algunas de las connotaciones fantásticas que aporta, y muy especialmente, ese final en que se compara el alma con un paisaje yermo, gris, con solo un accidente muerto, ese árbol seco, de ramas desnudas, recortado sobre el fondo del horizonte, que parece iniciar una senda incógnita.

De la memoria solo vale
el don preclaro de evocar los sueños
LXXXIV

En este caso concreto ésta se ha quedado vacía de ensoñaciones y recuerdos. Está surcada, tan solo, por el olvido más absoluto. Y éste, el olvido, es un punto de máxima importancia en ese devenir que significa la búsqueda de una Leonor fantasmal, que culmina en ese otro fantasma que es Guiomar, sobre el que se volverá en su momento, algo más adelante.

Ahora importa, en especial, ese mundo yermo del sueño, ese *corredor tenebroso/ de fondo iluminado*, que enlaza con aquel otro corredor, o galería en la que se siente *rebullir de fieras enjauladas*, y ese otro mundo extraño de *Recuerdos*...: «En la desnuda tierra...», o ese callejear de pasadilla de su capitulación XII. Es todo un mundo inédito, tanto por lo que concierne al propio Antonio Machado, como por las tendencias modernistas y de vanguardia que conviven en él. Ni los llamados *poetas malditos* lo comparten; ellos refle-

6. Aunque conviene subrayar que es una lástima que el más agudo interprete de *Recuerdos*..., Luis Rosales, haya pasado por alto este poema que es, no cabe duda, un claro antecedente del otro.

jan la parte deleznable de su mundo real, pero sin ahondar, sin llegar a ese aspecto profundo y misterioso al que se acerca Machado, y que viene a ser una prueba más de su sorprendente originalidad. Como antecedente, hay que mencionar la revolución que supuso el Romanticismo, reacción obligada contra el frío racionalismo académico del XVIII; estos poetas, aunque solo haya sido de una forma un tanto superficial, sí se acercan a él; recuérdese ese descenso a los infiernos del Félix de Montemar espronceda no, o la recreación del mundo de ultratumba que tantea Zorrilla en su *Don Juan Tenorio.* Huellas que, con toda posibilidad perduran, tras grabarse durante una sesión de lectura, en el inconsciente machadiano, con una mayor permanencia que cualquiera otra más externa.

Y este paisaje, estas galerías y los sueños locos que en ellas se suceden, son temas sobre los que insiste una y otra vez en *Soledades, Galerías y otros poemas*, aunque desarrolle casi siempre aspectos más amables de los mismos que los antes aducidos; temas que quedan interrumpidos al acceder a la realidad ambiental de *Campos de Castilla,* pero que en el último de sus libros, ese *Nuevas Canciones* tan mal entendido siempre –se ha llegado a decir que no es más que un cajón de sastre, donde todo tenía cabida- y que conduce directamente hacia el complejo *De un Cancionero apócrifo* y la propia Guiomar, vuelve a acoger. Una evolución tan clara que apenas existe motivo disculpable para exponerla; lo que ya no es tan explícito es la búsqueda de unas huellas que elementos coetáneos, anteriores y ajenos a su temática literario-poética, han ido depositando aquí y allá, encauzados por su propio entusiasmo. A veces son huellas apenas perceptibles; en otras ocasiones, influencias tan alejadas de su mundo que cuesta trabajo el aceptarlas; en las menos, indiscernibles recuerdos de olvidadas lecturas de adolescencia y

poco –o nada- en consonancia con todo él. Es recordable la moceril de Julio Verne, punto en el que ya se ha incidido, muy extendida y popular entre la juventud de su época, y de la que puede decirse que resultó intensa y aprovechada, amparándonos en una sola mención -¡una sola!- en una de las comunes obras teatrales, que demuestra a las claras que el moceril interés sentido por ese autor no cayó nunca en saco roto[7].

Pero importa ahora más otra huella hasta ahora inédita y que, por lo insólita, quizá nunca se ha asociado al pensar, o al desenvolvimiento de ese pensar, de Antonio Machado. Me estoy refiriendo a su conexión con el entonces considerado como menor o marginal relato fantástico, lindante las más de las veces con el género gótico.

7. Es en *La prima Fernanda*, Acto II, Escena I, y por boca del personaje de Aurora, que dice:

> Y el aire que se respira...
> ¿Te acuerdas de Una ciudad
> oxigenada, la antigua
> novela de Julio Verne?
> Una cosa parecida...

La confirmación está en que la novela citada no es, precisamente, una de las más populares y conocidas de este autor. Antonio Machado, y con él todos sus hermanos, tuvieron que leerlo totalmente en aquella colección de *Viajes Extraordinarios,* traducidos por don Manuel Aranda y Sanjuán. Corroboración de lo que aquí se dice, en MPF: *Vida...*; pp. 28-29. Para la obra teatral mencionada, ver número 260 de la Colec. Austral, que contiene además de la mencionada, *La Duquesa de Benamejí* y *Juan de Mañara*, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1944, segunda edición. Ahora, en la misma colección renovada, existe edición crítica, a cargo de Dámaso Chicharo Chamorro, Madrid, 2006.

Puede considerarse como una *boutade* la afirmación anterior; como la intención extravagante de acercar mundos disímiles y tan en contraposición que resulta imposible esa conexión de la que se habla. Pudiera ser, pero no lo es, en realidad. Personalmente, siempre me han dejado un tanto perplejo, no ya ese mundo onírico de sus galerías, que sí tiene puntos de contacto con el citado, sino dos versos de su largo romance *La tierra de Alvargonzález*, que en ningún momento sugiere enlace alguno con dicho género gótico; dos versos pertenecientes a su última capitulación: *Los asesinos*, en el fragmento IV que cierran, y que suponen la quintaesencia de un buen cúmulo de lecturas anteriores lindantes con el género. Permítaseme la cita de la totalidad del fragmento, con la finalidad de que dichos versos cobren toda su fuerza de terror telúrico; algo que, separados del contexto, perderían en parte.

Cuando la tarde caía,
entre las vetustas hayas
y los pinos centenarios,
un rojo sol se filtraba.
Era un paisaje de bosque
y peñas aborrascadas;
aquí bocas que bostezan
o monstruos de fieras garras;
allí una informe joroba,
allá una grotesca panza,
torvos hocicos de fieras
y dentaduras melladas,
rocas y rocas, troncos
y troncos, ramas y ramas.

En el hondón del barranco
la noche, el miedo y el agua[8].

Nunca se ha llegado, con un lenguaje sencillo, y vulgar de puro sencillo, a causar una sensación de temblor misterioso como en estos dos versos. Y no es el terror, como género, proclive a la poesía.

Pero no era, en realidad, en estos dos versos donde pretendía detenerme; sirvan, eso sí, como introducción intencional, a lo que sigue; sí hacerlo en otro aspecto mas conectado al personaje Guiomar, y que puede ser la respuesta a alguna de aquellas preguntas planteadas con anterioridad.

Fue leyendo la reseña crítica a una edición francesa de cuentos fantásticos de Thepofile Gautier cuando se me aclaró el cómo del proceso hacia la creación de Guiomar, y más, al leer en dicha reseña, la frase de uno de los personajes: «No estamos verdaderamente muertas mientras

8. Por lo que respecta a ésta, no hay que olvidar la influencia paterna en su búsqueda de las raíces de determinados miedos y costumbres. Existe en AMA un trabajo que bajo el título: *El juego del aro,* expone en sus primeras líneas algo tan relacionado con el tema que nos ocupa, como lo siguiente:

> ... embebecido en las reflexiones en las que me sumerge siempre el averiguar el porqué del sentimiento, de la emoción de alegría y de sorpresa que experimentan los niños a la vista del agua, emoción que, sin saber la causa, se me antoja análoga a la que debieron sentir los hombres primitivos cuando contemplaron el agua por vez primera. OC-II; p. 1761.

Hay que tener en cuenta, y conviene no olvidar, ese *por vez primera,* que nos asocia de inmediato a su misterio.

somos amadas[9]». Lector asiduo de este tipo de relatos, no resultó difícil encontrar el que la reseña mencionaba, en una vieja antología con *Las mejores historias insólitas. Una antología del horror y del misterio,* publicada por Editorial Bruguera en su colección Libro Amigo, en el lejano año de 1964, y en ella la narración correspondiente. En ésta, la traducción difiere algo de la transcrita, como podrá comprobarse en su momento, pero la sustancia del cuento no cambia en absoluto.

Como apoyo teórico a la afirmación, es preciso contar de nuevo con Ricardo Gullón y su importante estudio *Direcciones del Modernismo,* en su segunda y más completa edición[10]; en especial los capítulos *Eros y Thanatos en el Modernismo* y *Variaciones del delirio,* siendo, al fin propuesto, de mayor utilidad el primero de ellos.

Porque lo importante es la conexión que tales temas pueden tener con Machado y su personaje, como elementos básicos potenciadores del mismo. ¿Leyó Antonio Machado a Gautier?, ¿cuándo?, ¿dónde?

La respuesta, por ambigua, no es fácil. Siempre se pisa terreno movedizo al tratar de reconstruir las lecturas de cualquier personaje importante, sobre todo si no quedan huellas de su biblioteca o si el mismo no aporta datos en memorias o apuntes dispersos o hay que ir entresacando de su correspondencia. Así, lo apuntado sobre Julio Verne. Anticipado esto, hay que añadir

9. Dicha reseña, firmada por Luis Antonio de Villena, se publicó en el suplemento *El Cultural,* el día 13-X-99, entonces todavía perteneciente al diario *La Razón.*

10. GULLÓN, Ricardo: *Direcciones del Modernismo,* Alianza Universidad, Madrid, 1990; las páginas que nos importan son las que van desde la 155 a 205. La primera edición del libro, bastante más reducida en enfoques, en Editorial Gredos, Colección *Campo Abierto,* Madrid, 1963.

que sí, que lo más probable es que lo hubiera leído y de forma directa, esto es, en francés, pues aparte narrador, Gautier es también poeta, contándose entre los iniciadores del parnasianismo; y en esto, tanto Antonio como Manuel tenían verdadero interés, contando con un acceso muy directo a estas obras y autores durante sus estancias en París. Y establecido este conocimiento, ¿por qué no ampliarlo a la prosa, y en ésta, a la narración?

Conviene apuntar también que el género llamado gótico no era desconocido –aunque no sabemos si justamente apreciado- por Antonio Machado. Aunque de un modo u otro está siempre unido a los cultivadores polivalentes, que lo mismo producen para dicho género como para la poesía –caso Gautier, caso Poe-, que habría sido el primer contacto con ellos. Machado, como otros muchos de aquellos años, admira al Poe poeta, e incluso llega a conocerlo a fondo al tener en cuenta también sus exposiciones teóricas; seguramente lo leyó en francés, a través de Baudelaire, aunque tampoco se debe descartar una posterior lectura en inglés. Todo esto no quita el que también conociese sus cuentos y novelas y que incluso sintiese algún ligero escalofrío durante su lectura.

Lo anterior abona suficientemente la influencia de tales lecturas en un período más o menos bohemio del poeta. Y muy posiblemente al leer –con toda seguridad- el relato *Arria Marcela* de Gautier, la frase transcrita anteriormente: «No estamos verdaderamente muertas mientras somos amadas», se le quedase en cualquier recoveco de la memoria, recordándola con posterioridad. La idea expresada, además, y de acuerdo con Gullón, cuenta con conexiones más ilustres, como Goethe, lo que supondría un ascenso en la apreciación del contenido del relato.

En efecto, la frase se encuentra incrustada en un contexto mayor, que potencia de forma importante esa tendencia de Machado por el rescate de la amada muerta. Y no hay por que rechazar la expresión, pues responde a *su* realidad.

Escribe Gautier, por boca de Arria Marcela, la protagonista:

> ... y cuando tu pensamiento se ha lanzado ardientemente hacia mí, mi alma lo ha sentido en este mundo donde floto invisible para las miradas groseras; la creencia hace al dios, y el amor hace a la mujer. Realmente, está muerta cuando ya no es amada; tu deseo me ha devuelto la vida, la poderosa evocación de tu corazón ha suprimido las distancias que nos separaban[11].

¿No es esto, en realidad, lo que busca Antonio Machado; lo que pretende desarrollar y conseguir, para su reencuentro con Leonor? Aquí está, expresado de una forma muy directa, e inserto en inusuales –para él- aspectos narrativos lo que, con toda posibilidad y con un mayor detenimiento, ha pretendido desarrollar a lo largo de la prosa del *Cancionero*, como basamento esencial para dicha recuperación.

Pero hay más; Gullón insiste en que estos aspectos de la literatura gótica son muy propios del Modernismo al entrar en él unas tendencias entreveradas de exotismo y decadentismo. No es, naturalmente, el momento de detenerme en ello –el crítico citado lo explica muy bien-, pero sí de hacer

11. GAUTIER: Arria Marcela: Las mejores histórias insólitas, Bruguera, Barcelona, 1964 , p.159.

hincapié en tales aspectos para tratar de centrar el quehacer de Machado dentro de tales corrientes. Y aquí volvemos a tropezarnos con esa raíz erótica que tanto agrada a los modernistas, dado su carácter –culturalmente hablando- de vulneración de lo establecido, y que se manifiesta una y otra vez en esos relatos en los que la amada muerta es recuperada a través de unas transgresiones morales –y este punto es muy a tener en cuenta por lo que respecta a Machado- que rozan en todo momento la exaltación del eros.

Fácil el deslizamiento, Machado lo rehuye. Él se queda con ese otro aspecto más teórico, que apunta a lo metafísico en el camino de búsqueda. Vuelve a ser Gautier el que aporta ese transfondo:

> ... nada muere, todo sigue existiendo; ninguna fuerza puede aniquilar lo que fue alguna vez. Toda acción, toda palabra, toda forma, todo pensamiento caído en el océano universal de las cosas, produce círculos que van ensanchándose hasta los confines de la eternidad. La figura material no desaparece más que para las miradas vulgares, y los espectros que se desprenden pueblan el infinito. París [sic] sigue raptando a Helena en una región desconocida del espacio. La galera de Cleopatra hincha sus velas de seda sobre el azul de un Cyndo ideal. Algunos espíritus apasionados y poderosos, han podido llevar junto a si a siglos transcurridos en apariencia, y hacer revivir personajes muertos para todos[12].

12. GAUTIER: Ob, cit., pp. 159-160.

Lo mismo en el estudio de Gullón[13], quien amplía la relación de autores hasta el propio Poe, al hacer de su deliciosa

> Annabel Lee, el arquetipo del que han derivado tantas figuras de amantes inmortalizadas por la muerte; el arquetipo de la muchacha encantadora que, de seguir viviendo, pudo perder su encanto en el desgaste cotidiano, en el deterioro inevitable de la vida; muerta, es invulnerable a toda erosión, eviterna en una belleza que nada podrá alterar[14].

Algo que es muy posible que fuese el acicate último de Antonio Machado, al imprimirse en él el recuerdo de Leonor y que, también, está muy en consonancia, tal y como el propio Gullón insiste, con uno de los mejores relatos del norteamericano, en donde esta recuperación se pone, muy palpablemente, de manifiesto: *Ligeia*. Generalizando un poco, y como pequeño homenaje al tantas veces mencionado Theofile Gautier, que titula parecidamente otro de sus relatos, ya más cercanos a la tendencia gótica por su subrayado hacia la vertiente del vampirismo, podemos denominar a este proceso –en el que tantas conexiones se apuntan- como de las *muertes enamoradas*, accediendo a través de dicha expresión a lo más íntimo del propio Machado.

Pero es conveniente matizar; y ni Antonio Machado trata de recrear una atmósfera de terror para envolver en ella a su amada, ni los modernistas

13. GULLÓN, Ricardo: Ob. cit., p. 160.
14. GULLÓN, Ricardo: Ob. cit., p. 167.

caen, tampoco de forma abierta, en los aspectos góticos de esas narraciones. Todo en ellos –Machado incluido- está sabiamente alquitarado, quintaesenciado, amparándose en gotas sabiamente dispuestas, que apenas pasan de sugerencias, sin nunca recrearse en los aspectos macabros, eróticos o malsanos que dichas orientaciones les brindan.

Antonio Machado recrea, o pasa por el tamiz, aquellos recuerdos que, sin saber muy bien cómo, reverdecen en él cuando, a la búsqueda de posibles soluciones a su esperanza, repasa viejas sugerencias que estaban –o creía él que estaban- olvidadas.

Pero su camino es otro bien distinto; este que se acaba de desarrollar, solo es una posible vereda a través de aceptables influencias. Sugeridora, interesante; en momentos, incluso, apasionante; pero que no pasa de eso; de camino sugeridor que señala autores y lecturas posibles como cimiento –solo cimiento- de lo que él mismo trazará más adelante.

¿Y Guiomar? ¿Qué papel juega en todo este avatar la amada de Martín y cómo llega a ese puesto de inspiradora, que se condensa en esos últimos poemas del Apéndice que los discípulos pusieron como cierre a sus glosas filosóficas? ¿Es quizá un consecuente de *Annabel Lee* de Poe? Dice así una de las partes del poema:

> Más, vence nuestro amor; vence al de muchos
> más grandes que ella fue, que nunca fui,
> más sabios que ella fue, que nunca fui;
> y ni próceres Ángeles del cielo
> ni demonios que el mar prospere en sí,

separarán jamás mi alma del alma
de la radiante Annabel Lee[15].

Es la radiante asunción de algo inmarcesible que siempre permanecerá igual, a pesar de años y siglos. Un arquetipo que muy bien pudo servir como punto de partida en la intención machadiana. Pero lo que Machado pretende es la conservación, el mantenimiento de la imagen, de forma permanente y plena, en comunión total con ella y, de esa forma, salvarse conjuntamente.

Y esta salvación, tras los prolegómenos que suponen los aspectos teóricos y cimentadores del intento, están en los poemas; en la asunción total que Machado, en nombre quizá de Abel Martín, y no, desde luego, a la inversa, revive en esa Guiomar que no es otra que unas Leonor quintaesenciada. Y si todavía no se aprecia así, adéntrese uno en esa parte del *Cancionero* y lea con calma, uno a uno, los poemas, hasta alcanzar la comunión permanente que entre ambos anhelos –el activo de Antonio Machado; el pasivo de Leonor-Guiomar- levantan los mismos.

Hay que dejar, pues, la envoltura a la que se acoge, para enfrentarse con ella solitariamente, y tratar de descubrir todo su secreto.

15. POE, Edgar A.: *Annabel Lee*, estrofa quinta. Transcribo por la traducción de Carlos Obligado: *Los poemas de Edgar Poe*, Austral/Espasa-Calpe Argentina, 1942, p. 72, por considerarla, de las tres consultadas (Río Nuevo, Barcelona, 1974, pp. 74-77; Hiperión, Madrid, 2000, pp. 262-265; ambas bilingües), la más cercana al misterio poético que transmite.

3. EL PRIMER CICLO: *CANCIONES A GUIOMAR*

Nosotros exprimimos
la penumbra de un sueño en nuestro vaso...
y algo que es tierra en nuestra carne, siente
la humedad del jardín como un halago.
XXVIII

Alcanzado este punto, hora es de detenernos en él. Se trata de la motivación principal, a la que nos ha ido conduciendo todo lo anterior: Guiomar y sus poemas. Aquí están, propicios a la lectura demorada, interesada, un tanto crítica, que piden los planteamientos previos. Porque estos poemas –el conjunto total, acogedor de los dos ciclos que lo componen-, una vez liberados de las adherencias interesadamente interpuestas y que han arrastrado tanto tiempo, son muestrarios diáfanos de lo que siempre han sido y han querido ser, tanto en el inmediato rimar de Abel Martín, como en el mediato de Antonio Machado.

Su propia importancia se manifiesta ya en la Primera Parte, teórica, del *Cancionero,* cuando en sus páginas finales se abordan las inquietudes de Abel Martín y sus proyecciones personales en las composiciones que se intercalan con su prosa, para desembocar en estas *Canciones* guiomarianas. Ellas son la culminación de un proceso lento, demasiado largo tal vez, y que debería haber sido siempre claro, luminoso, pero que debido a interesadas injerencias durante mucho –demasiado- tiempo, se ha mantenido emborronado y turbio.

Pero los poemas –y es algo que se va a comprobar de inmediato- manifiestan lo que manifiestan y ninguna otra cosa; ahí están, como realidades incuestionables en las que la figura, inmarchitable, de Leonor resalta en esa envoltura de Guiomar que ha sido su rescate del olvido.

3.1. Su inserción en el *corpus* filosófico de Abel Martín

No he de volver sobre lo mismo; lo que se pide en el epígrafe no es más que un aspecto externo, o puramente adicional, de todo lo que con anterioridad se ha ido planteando.

Porque Abel Martín –y bajo un determinado punto de vista puede tomarse como una insistencia- es poeta y filósofo; un filósofo de más enjundia que la concedida a Antonio Machado, y un poeta de menor calado que él. Esta es la distinción entre ambos; distinción que conviene dejar muy señalada, a fin e poder distinguir desde ahora quién es quién en esta cuestión.

Machado (Antonio) es, primordialmente poeta; después –digámoslo así- aprendiz de filósofo. Martín, por el contrario, es filósofo en primer lugar –ahí están sus obras, densas, voluminosas, según sus propios discípulos, que lo acreditan como tal-, y filósofo importante, aunque mal reconocido; después, y posiblemente como escape a sus planteamientos, poeta. Es, por tanto, un poeta menor, de acuerdo con clasificación determinada por la Preceptiva. ¿Menor, pregunto yo? ¿Por qué? Quizá por no estar a la altura de Antonio Machado; por ser, conscientemente buscado, un epígono de esa poesía decimonónica que buscaba el real Antonio Machado, como contraposición más acorde con la tradición, para enfrentar con la que se cultivaba en los años del *Cancionero*. Que fue una experimentación o intento fallido, es cosa sabida por todos, ya que el último de esos representantes se quedó nonato como tal poeta.

Naturalmente, Martín no podía superar su época; y su discípulo Mairena se murió, muy posiblemente, antes de tiempo. El experimento se le fue de las manos y Machado se quedó vacío de sí mismo en ese intento de

superación –para él- del real devenir poético. Fue otra especie de desafío al tiempo, que fracasó.

Pero, naturalmente, no es este el caso que ahora nos preocupa; hay en Martín bastante más que ese futuro fracaso al que él no asiste por su óbito; tampoco por parte de Juan de Mairena puede decirse que asista al mismo. Son personajes plenos, y como tales, con su importancia en su tiempo.

Por eso resulta un tanto gratuito calificar a Martín de poeta menor; quizá –sí- supeditado a ese otro quehacer que para él es más importante y siempre condicionado por él: la filosofía. De ahí la falta de vuelo de algunas de sus composiciones, aunque en determinados momentos esa carencia más parece causada por la propia fragmentación de un poema que por sí misma; es muy posible que así sea, ya que en determinados momentos la fragmentación, el aislamiento de algunos versos, se hace ostensible para cualquier lector de las glosas a su pensar. Por eso, cuando ultimada la glosa, se adentra uno en el Apéndice poético, Martín recobra una altura que solo frena, en ocasiones, la excesiva cargazón filosófica de muy determinados poemas. Y aun así, lo alcanzado supera esa clasificación de *menor*. Por ejemplo, el exigente Juan Ramón Jiménez no duda en calificar como uno de los más hermosos poemas de aquel, las *Últimas lamentaciones de Abel Martín*[16], lo que induce a rectificar aquella primera clasificación. Pero desde luego, no llega Martín a sentirse a la altura de su creador Antonio Machado. ¿Por qué? Se tiene que aceptar el juego de los apócrifos; y en él pone Machado un cuidado exquisito en que queden muy claras las diferencias entre una y otra poesía; la suya y la de sus

16. GULLÓN, R.: *Conversaciones con JRJ*, Diálogos Taurus, Taurus, Madrid, 1958, p. 49.

criaturas; unas –la propia- ya está juzgada y valorada; la otra, la de todos los poetas que pudieron –pero no lo fueron- existir, tiene que ser radicalmente distinta, aunque a fin de cuentas provenga de la misma pluma.

Y las *Canciones a Guiomar* lo son; tienen todas ellas un tono diferente, que no es usual en el Machado de su propia obra. Una diferencia buscada con intención de que la misma se note, pero como alta poesía en todo momento. Y además, y ese ha de ser el motivo principal de su inclusión por parte del antólogo, como conclusiones poéticas a su personal filosofía; consecuencia real de aquella *esencial heterogeneidad* que representan los otros al situarse como oponentes del *yo* que busca salidas y soluciones a su inquietud transformada en *tirón erótico*.

Guiomar es la realización plena de todo ese deambular ideal por los caminos de la otredad; el recuerdo hecho vida de la amada que se fue y dejó de ser en el mundo que se pretende real. Y por eso los poemas dejan su huella de ese otro pasado apócrifo que acaba por confundirse con el más real del poeta creador.

Y todo ello conjuntado con el resto del Cancionero, formando un todo inseparable y trabado, muy en la línea del resto de la obra machadiana, que no tiene fugas anecdóticas ni vertientes líricas de baratura conceptual.

3.2 Comentarios a sus divisiones poemáticas: I, II, III

Finalmente, aquí están, uno a uno, los poemas de este primer ciclo de Guiomar; aquellos que sí pertenecen a Abel Martín; y para su mejor entendimiento, conviene que hablen ellos por sí mismos[17].

I

No sabía
si era un limón amarillo
lo que tu mano tenía,
o el hilo de un claro día,
Guiomar, en dorado ovillo.
Tu boca me sonreía.
Yo pregunté: ¿Qué me ofreces?
¿Tiempo en fruto, que tu mano
eligió entre madureces
de tu huerta?
¿Tiempo vano
de una bella tarde yerta?
¿Dorada ausencia encantada?
¿Copia en el agua dormida?
¿De monte en monte, encendida
la alborada

17. Como se hizo anteriormente con los sonetos eróticos, se transcribe primeramente el poema correspondiente, anteponiéndolo a sus comentarios.

verdadera?
¿Rompe en sus turbios espejos
amor la devanadera
de sus crepúsculos viejos?

Tiempo. Algo tan esencial en el decir y el pensar de Antonio Machado, que marca ya sus primeras inquietudes: *ya nuestra vida es tiempo,* hasta culminar en derivaciones referentes al transcurrir temporal: Se canta lo que se pierde, sin que por ello ceda un ápice de su perentoriedad.

Y el bello poemita que analizamos –o vamos a intentar hacerlo- es un claro referente a todo eso que se ha perdido, inexorable, en el transcurrir de la vida. ¿Por qué vamos a cantar eso que tenemos frente a nosotros. Que no es aún experiencia sino presente actuante y, por lo mismo, imposible todavía de clasificación?

Todo en él es una mirada nostálgica hacia atrás. ¿Por qué, sino, esa *tarde yerta* que es bella y quizá melancólica? ¿Cuáles pueden ser los *crepúsculos viejos* que encantan al cantor? ¿Y por qué los recuerda y conserva grabados en su memoria?

Antonio Machado sabe muy bien lo que está diciendo y quién es el referente de estas nostalgias; pero como en todos los casos, la memoria resulta difuminada, vaga y tenue, lo que puede conducir al nostálgico rememorante por caminos, sino engañosos, al menos traslúcidos.

Y así, Antonio Machado aplica al poemita esa actitud dubitativa del que lo compone, al no saber a ciencia cierta que es lo que Guiomar le ofrece, tentadora, –*tu boca me sonreía*- para que se haga cargo de ello. Quizá la llave que abra los misterios. Un acierto en el poema es el uso del modo verbal; es lo que Alarcos Llorach llama un *copretérito,* y que define como «no el logro

o establecimiento del "saber" –y el tener y el sonreír añadimos-, sino que se postula su existencia sin más en el período de la perspectiva del pretérito[18]»; esto es, algo que aun alojado en un pasado se mantiene indefinido, vago, un tanto incierto sobre el cómo y el cuándo. Esto es importante –todo en Machado lo es- a la hora de acceder a la cronología poemática, ya que los sueños, las recordaciones, permanecen en esa zona onírica en la que el tiempo concreto acaba por diluirse, perdiendo sus líneas precisas de tiempo y espacio, aunque dentro de esas mismas imprecisiones Machado aporta referencias muy concretas, claves para la comprensión de lo que quiere decir, pues al tratarse de puntos referenciales que remiten a otro tiempo más real que el onírico, tienden a mantenerlas, también, dentro de esos mundos de ensoñación a los que tan inclinado se siente. Tal es el caso de la primera estrofa, en la que el referente, a pesar de su particular indeterminación, resulta más concreto que otros.

No sabía
si era un limón amarillo
lo que tu mano tenía,
o el hilo de un claro día,
Guiomar, en dorado ovillo.

Los referentes quedan claros; algo, un limón amarillo o un ovillo dorado, que Guiomar mantiene en su mano y que tiende al receptor como un

18. ALARCOS LLORACH, Emilio: *Gramática de la Lengua Española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1994, p. 162.

presente que él no ve claramente definido. Y caben dos preguntas; ¿Por qué ese presente? Y una segunda que, posiblemente, guarde en sí misma más relevancia: ¿Qué es lo que Guiomar ofrece? Porque Antonio Machado no obra, sin más, por sí mismo. No es espontáneo, sino que proviene de una larga tradición que es recibida como herencia espiritual. Sabido es que tanto él como su hermano Manuel recibieron muy directa influencia –aunque sea más acusada en el caso de Manuel, no es nada despreciable en el de Antonio- de su padre, el folklorista Demófilo (Antonio Machado y Álvarez); y éste, en uno de sus primeros trabajos de investigación sobre el tema folklórico[19], incluye la siguiente copla:

Yo tiré un limón por alto
por ver si coloreaba;
subió verde y bajó verde,
mi pena se redoblaba.

Aclarando a continuación que

> ...represéntase en esta copla una esperanza amorosa que el poeta intenta realizar (que coloree); más en vano (subió verde y bajó verde); de aquí que se aumente su pena (el temor de que no se

19. MACHADO ÁLVAREZ, Antonio: *Apuntes para un artículo literario, Revista de Literatura, filosofía y ciencias*, Universidad de Sevilla. Se trata de un conjunto de nueve artículos aparecidos entre Septiembre de 1869 y Enero de 1871, recuperados por Ediciones Demófilo, bajo el título de *Primeros escritos flamencos*, colección *Memoria del Sur*, Córdoba, 1981, que es la que aquí se utiliza.

realice su esperanza), al ver frustrada su tentativa (tirar el limón por alto)[20].

La esperanza amorosa –amplía en nota- se simboliza en el limón verde –atención al color- y para justificar tal simbología se apoya en tres canciones populares, de las que, a nuestro intento, es la segunda de ellas la más importante:

De tu ventana a la mía
me tiraste un limón;
el limón me dio en el pecho
y el agrio en el corazón.

Entre ambas coplas existen matices; en la primera es el cantor de la misma quien realiza el hecho de arrojar el limón, si bien lo hace al vacío –aquel sube y baja tan solo-, mientras que en la segunda lo recibe de alguien que se lo arroja, lastimándolo; pero en ambas, el resultado viene a ser el mismo; la esperanza depositada en la fruta –o en su color- falla; en la primera porque aquella no madura; en la segunda, porque al arrojarlo, posiblemente con violencia, lastima en lo más íntimo. Y es en este punto donde radican las diferencias con su progenitor. Al que describe poéticamente la escena –¿Abel Martín, o uno de los dos Antonio Machado?-, la otra parte –Guiomar,

20. MACHADO ÁLVAREZ, Antonio: Ob. cit., p. 18 y nota 8 de la misma. Ahora también en la estimable edición de sus *Obras Completas,* llevada a cabo por Enrique Baltanás en tres tomos; p. 24 del primero de ellos. Diputación de Sevilla, Área de Cultura, Biblioteca de Autores sevillanos, Sevilla, diciembre 2006.

ya en este caso- le entrega, no le arroja ni la lanza al aire, una fruta que ya no es verde, sino que está madura y que fue elegida entre otras madureces huertanas. Esto indica lo contrario de lo que Demófilo señala; en su caso se pierde la esperanza por no haber fraguado ese amor que se quedó en naciente; en el del hijo, ese amor ya está consagrado o, al menos, en su plenitud, por lo que apenas si existe ya dolor en los posibles fallos que pueda presentar. Ni sentimiento agridulce en la intimidad del receptor, pues el amor ya no es esperanza ni fracaso inicial, ya que todo el proceso previo se ha cumplido. ¿Qué es, pues? Ese aparente limón no representa en ningún momento lo que la tradición popular quiere que represente. Y aquí sí radica la confusión; pues a partir de este punto, el propio Machado empieza a obrar por cuenta propia, liberándose o abandonando la tradición recibida o quintaesenciada por él. Por lo pronto el limón desaparece y va a ser sustituido por algo que también es amarillo pero que resulta ser un ovillo, y en el que asoma la punta de un hilo, un tanto tentadora e incitante a la devanación de ese ovillo. Y vuelve el lector inquisitivo a preguntarse: ¿qué operación es esa de devanar?

Pero antes de proceder a la devanación del ovillo o madeja hay que dejar constancia de un valor, también simbólico, del limón que hasta el momento no se ha tenido en cuenta. En las coplillas anteriores el limón representa el ir y venir del amor o, mejor, del juego amoroso; este último sentido enlaza con la otra simbología de la fruta, que en algunos casos adquiere un matiz erótico, tal y como señala Amelina Correa Ramón en su trabajo: *AM en el*

ámbito del modernismo andaluz[21], lo que añade un nuevo matiz, no solo a las coplillas mencionadas, sino también a esta estrofa primera, pues aunque el limón –potencialidad amorosa- llegue a transformarse en un ovillo dorado –desarrollo de la historia amorosa- posiblemente a causa del crepúsculo y las sombras que crea, el soterrado erotismo que se desprende de todo el conjunto se acusa más y de una manera muy precisa, pues no hay que olvidar que Guiomar entrega ese algo tendiéndolo tentadora con una sonrisa, que posiblemente sea una incitación para recoger lo ofrecido.

El momento resulta, de alguna forma, tenso y excitante a causa del entorno que parece rodear el acto; una hora crepuscular; un jardín medio en sombras (o quizá un campo alejado de lo urbano); una mujer que sonríe, tiende algo y espera. ¿Qué? ¿Qué espera o qué llamada hace a ese Otro que se sitúa frente a ella? Hay un recuerdo que arrastra la imagen del limón que acaba por devenir ovillo de color amarillo. Un ovillo que hay que devanar, ya que lo que esta Guiomar un tanto tentadora, le ofrece la punta del mismo para que pueda ir desenvolviéndolo con suavidad.

Deteniéndonos un tanto en la imaginería onírica como en el valor simbólico de dichas imágenes, puede deducirse que lo que el poeta quiere decir es que, en un momento determinado de su vida alguien le ofreció –le tendió o le facilitó- el placer erótico de la unión al tiempo que el dicho momento se

21. Ponencia del Curso Internacional *Hoy es siempre todavía*, celebrado en Córdoba entre el 7 y el 11 de Noviembre de 2006, y recogido en libro bajo el mismo título por su coordinador Jordi Doménech bajo el patrocinio del Ayuntamiento cordobés y editado por Renacimiento a finales de dicho año. La mención que nos ocupa se encuentra en la p.129, nota 107 de dicho trabajo.

presentaba como el comienzo de una nueva existencia desconocida, o al menos inquietante y seductora que había que ir desenvolviendo día a día, en un futuro que, a todas luces, se presentaba como halagüeño; de ahí el color amarillo (dorado) del ovillo de la vida.

Y así, no es difícil encontrarse en ese mismo instante en que el ovillo se le presenta. Por lo pronto, como en los versos anteriores, estos también están plenos de sugerencias que no brotan, tampoco, por sí solas. No es nueva la imagen del ovillo en el poeta; ya está en *Soledades, Galerías y otros poemas*, y en poemas muy concretos: en el XXXVIII como símbolo-imagen del transcurrir del tiempo a pesar de la muerte; en los LXIX y LXX, como insinuación, perfilándose con bastante mayor claridad en el LXXXII, y quedando expuesto con absoluta nitidez en el CLXI-lxiv, ya en *Nuevas Canciones*:

¿Conoces los invisibles
hiladores de los sueños?
Son dos: la verde esperanza
y el torvo miedo.
Apuesta tienen de quién
hile más y más ligero,
ella, su copo dorado,
él, su copo negro.
Con el hilo que nos dan
tejemos, cuando tejemos.

Es en este cantar –atendiendo a la definición del propio Machado- donde se encuentran referencias directas entre éste y el primero del *Cancionero*, pues se cuenta ya con un *hilo dorado* en el último y ese *copo dorado* en aquel,

mientras que el hilo proveniente de cada uno de estos copos nos vale a los mortales para tejer algo que está perfectamente claro lo que es: el hilo de la vida. Ahora bien, ¿es ese hilo el que tiende Guiomar del *dorado ovillo* que tiene en la mano y ofrece, tentadora? ¿Es que es Guiomar ese hada buena dueña del *copo dorado*? Y de ser así, ¿qué significación tiene entonces esta apertura en el *Cancionero*?

El poeta –las cosas claras; Abel Martín, pues estos poemas figuran en su colección *Los Complementarios*- compone un poema introductorio a lo que posiblemente pretendía ser un cancionero de mayor amplitud que, por razones desconocidas, no llegó a totalizarse; y en ese poema prologal hace referencia a hechos ocurridos en otro tiempo, que parecen indicar que van a ser un repaso a la historia de amor suscitada entre él y esa Guiomar que, por vez primera, nos es presentada. Y así empiezan a estar claras esas otras insinuaciones que abarcan la práctica totalidad del poema. La *tarde yerta* es referencia clarísima a alguna tarde –o varias-del pasado, detenidas ahora en el tiempo del recuerdo; inmóviles, estáticas, pero aún bellas; recuerdos gratos que el tiempo amenaza con borrar pero que se resisten a ello, lo mismo que esa *dorada ausencia encantada* o la *Copia en el agua dormida*; todo ello nos transporta a otro tiempo en el que los recuerdos eran absoluto tiempo presente, para retornar ese hilo de la vida –*copo dorado, hilo de un claro día*- que el poeta todavía pregunta:

¿Rompe sus turbios espejos
amor la devanadera
de sus crepúsculos viejos?

¡Bonita palabra, devanadera! Así, el poeta ha tomado el hilo que se le ofrece y empieza, o intenta empezar, a devanar ese *dorado ovillo* que al ir pasando y repasando por sus manos amenaza con romper –como así fue, en efecto- aquellos *crepúsculos viejos* –atardeceres y amaneceres de otro tiempo mejor- reflejados en los *turbios espejos* de la memoria. Toda una síntesis acumulativa de recordaciones que, de inmediato, traen a su tiempo presente –el del poeta- la vieja, y fallida, historia de amor.

Porque la cronología también juega su papel y si tenemos en cuenta que es en 1929 cuando el transcriptor y recopilador –en este caso concreto nuestro Antonio Machado real- publica este escaso poemario que, puede aventurarse, no resultó mas extenso por la prematura muerte –cincuenta y ocho años de vida (1840-1898)- del filósofo-poeta, acaba de establecer conocimiento con Pilar de Valderrama, y nada de lo que este primer poema infiltra como hechos reales del pasado ha podido tener lugar; entonces ¿quién es esa Guiomar a la que Martín hace protagonista de su inconcluso poemario?

Hay que volver al Martín teórico, porque esas *Canciones a Guiomar* no forman grupo aparte o independiente, sino que figuran incluidas en la totalidad poética del *Cancionero Apócrifo*; y en última instancia no son más que ilustración poética de parte –posiblemente la más personal- de las teorías erótico-filosóficas que expone en sus tratados Abel Martín, en un intento de acercar tales planteamientos –transformándolos en una especie de travesura minerval- a un mayor círculo de lectores posibles, con la pretensión de que esas ideas resulten más asequibles y cercanas que a través de la árida prosa filosófica. Todo esto nos conduce de nuevo a la ironía machadiana, esa que Cobos define como zumba andaluza y que Celestino Fernández de la Vega califica como *tránsito de la lírica al humor*, analizándolo a través de una de las

coplas que –doble vertiente en lo buscado- no es de Machado ni de Martín, sino de Juan de Mairena:

> Pensando que no veía
> porque Dios no le miraba,
> dijo Abel cuando moría:
> Se acabó lo que se daba.

> Tenemos aquí[22] el secreto del humorismo encerrado en una cuarteta. Un esfuerzo por no abandonarse al dolor, a la tristeza de la muerte, por quitarle importancia, por trivializarla. Después de una preparación solemne, con la espera del lector de una gran frase, la negación cómica de una frase trivial. Un dolor economizado, atenuado por el contraste. ; Más, después de todo, si bien se piensa, el final de la cuarteta no es una trivialidad, sino una verdad honda y triste; la muerte es cosa sencilla y cotidiana, por lo pronto consiste en eso, en que se acaba lo que se da. Por una cara, la muerte es algo triste y tremendo, pero si la miramos con serenidad, por el revés, nuestro miedo es risible y conviene esquivarlo con alegría, aunque sea haciendo de tripas corazón, de forma sarcástica. Esa, por lo menos, es la receta, o terapéutica humorística, que Machado supo aplicar en este y otros muchos casos.

Éste se hace presente en la prosa abelmartineana, cuando confiesa que

22. FERNÁNDEZ DE LA VEGA, César: *O segredo do humor, Galaxia, Vigo, 1963*, p. 99. La traducción es mía.

> ...son sus rimas, tan sencillas en apariencia y tan claras que [...] hasta las señoras de su tiempo creían comprenderlas mejor que él mismo las comprendía. (OC-I/676).

Evitemos divagaciones, pues conviene tornar de nuevo al poema, ya que descartada totalmente Pilar de Valderrama como su posible inspiradora, importa plantearse de nuevo a quién envuelve esta Guiomar que ofrece ese determinado algo al poeta y, sobre todo, qué es, o que pretende decir, ese *algo* ofrecido.

Aunque se ha repetido hasta la saciedad, importa el volver a decirlo; Leonor está al fondo del poema, pero no es ella quien ofrece –eso está claro; es Guiomar-, pero sí lo que se ofrece, pues tanto si resulta ser el limón –en un momento habrá que volver sobre ese símbolo- o si es esa *bella tarde yerta*, en ella está el recuerdo, la imagen de la niña-esposa, conservada como una fotografía, inmóvil y clavada allí.

Ella es la *dorada ausencia encantada*; la *copia en el agua dormida* -¡qué hermosa imagen para un reflejo, una mirada, en la superficie fluente del Duero, en el delicioso paseo hacia San Saturio, por sus márgenes!- o, finalmente, esa *alborada verdadera*, cuando el poeta nace definitivamente al amor. O, para acabar, el amor que rompe ese ir y venir –devanadera- en crepúsculos sin sentido por la espera, ya transformada en gozo presente. (Y aquí hay que añadir otra nota diferencial respecto a Pilar de Valderrama, ya que en su caso concreto no existió el tormento de la espera esperanzada, pues se trató más bien de un deslumbramiento súbito y, de acuerdo con lo que ella misma aclara en sus *memorias*, rápidamente puso término a la ilusión de Machado, dejando claro que se trataba tan solo de una amistad puramente espiritual; no hay, pues, rememoraciones ni oníricas ni de ningún

otro tipo que potencien su asociación a la figura de Guiomar). Sí, ahí está Leonor, presente como una imagen perenne que hay que conservar, porque es necesaria esa conservación, ya que es el objeto de la vida del poeta.

Pero si en esta segunda parte del poema la impone claramente la figura recordada de Leonor, ¿dónde está en las dos primeras estrofas? ¿Qué sentido, respecto a ella, tiene el limón, ya maduro, que le ofrece Guiomar al poeta?

Volvamos –es necesario- al padre de Antonio Machado, a ese segundo Antonio Machado con su Álvarez diferenciador –como el primero aportaba su Núñez dispar- (Demófilo), que interpreta así la copla antes mencionada, que acompaña la consiguiente nota explicativa:

> De tu ventana a la mía
> Me tiraste un limón;
> El limón me dio en el pecho
> Y el agrio (a) en el corazón.

> (a) ¡Bellísima copla! La vista de lo agrio con lo dulce, aquí lo finito en lo infinito, como condición esencial del amor, es una percepción de mucho mérito, en nuestro sentir. Fíjese el lector, y comprenderá hasta qué punto realza la composición el renglón subrayado (se refiere al último, con la llamada (a) de atención), y cuán inflexible es su lógica, si la interpretación que hacemos de él es la verdadera; no hay amor sin pena[23].

23. Ver notas 19 y 20, y página 19 de la publicación citada.

¿Cabe mayor claridad de exposición? No hay amor sin pena; de nuevo Leonor está cerca, pues, como se ha apuntado más arriba, en el caso cercano e inmediato de Pilar de Valderrama no puede, todavía, existir pena –al menos en el sentido que aquí se le está confiriendo- dado que la esperanza acaba por abrirse en el corazón de Antonio Machado. Que después no haya sido así, es algo que todavía quedaba lejos en esos momentos, y más aun de este ciclo primero de Guiomar.

II

En un jardín te he soñado,
alto, Guiomar, sobre el río,
jardín de un tiempo cerrado
con verjas de hierro frío.
Un ave insólita canta
en el almez[24], dulcemente,
junto al agua viva y santa,
toda sed y toda fuente.
En ese jardín que inventan
dos corazones al par,
se funden y complementan
nuestras horas. Los racimos

24. Palabra inusual en Antonio Machado. De cuando en cuando gusta de utilizar este tipo de palabras, como si con ellas pretendiese, no epatar, que es algo impensable en él, pero sí atraer la atención del lector de poesía, obligándole a utilizar el diccionario. Aquí se trata de un árbol que produce un fruto llamado almeza, derivada del árabe *meis* (ver J. Corominas: *Breve diccionario etimológico*, Gredos, Madrid, 1990, p. 43 y DRAE.

de un sueño –juntos estamos-
en limpia copa exprimimos,
y en doble cuento olvidamos.
(Uno: mujer y varón,
aunque gacela y león,
llegan juntos a beber.
El otro: No puede ser
amor de tanta fortuna:
dos soledades en una,
ni aun de varón y mujer).

Este segundo poema es, en realidad, un entrecruzamiento de recuerdos pasados por el tamiz del sueño; no la memorización de un sueño. La referencia a El Espino resulta clarísima, ya en el mismo arranque del poema: *jardín alto*, referencia que se repite en diversas ocasiones en la poesía machadiana:

En una tarde azul
sube al Espino...
¡*Alta* paramera
donde corre el Duero niño,
tierra donde está su tierra!
... Hacia el *alto* Espino
bajo las estrellas.
Solo suena el río
al fondo del valle.
Bajo el *alto* Espino.

A lo anterior, hay que añadir las alusiones contenidas en los siguientes versos: *jardín a un tiempo cerrado* por esas *verjas de hierro frío*. No hay por qué

insistir en lo evidente. Un tiempo cerrado indica un tiempo inmóvil, detenido, esto es, muerto, sino para quien lo padece (que ha perdido con ello el concepto y sentido del tiempo), sí para quien es testigo de ello; y esas *verjas de hierro frío,* han de hacer, forzosamente, alusión a las cancelas metálicas que cierran el lugar, con la humedad fría procedente del río que discurre a sus pies. Pero de inmediato surge una objeción. La palabra *jardín* como indicadora del lugar mortuorio –cementerio- parece poco o nada apropiada. Insisto en lo dicho al principio; se trata de visiones oníricas que, naturalmente, no responden a realidad alguna. Son reconstrucciones de momentos que se mezclan entre sí. De ahí lo de *jardín,* asociado al recuerdo de Leonor (S-XXVIII), a la que en algún momento recuerda como flor –*la flor más dulce de la tierra*- permanente en El Espino. ¿Y no es, acaso, el jardín el lugar mas apropiado para una flor? Por otra parte, se trata de una asociación perfectamente coherente, si se atiene uno a la idealización de la anécdota leonorina.

Los cuatro versos que siguen son menos claros, pero sí complementarios, que ayudan a la comprensión de los primeros. Hay un agua santa –el Duero-, que parece adquirir esa cualidad al bordear El Espino, que es, ¡bellísima imagen!, *toda sed y toda fuente*; sed de deseo, de angustia que no se apaga, por la muerte de Leonor, y fuente, manadero de esa misma sed que empieza a ser continua e interminable.

Todo esto conduce a la segunda parte del poema; tal vez la más compleja, ya que en ella comienza a exponerse –poéticamente, claro- la teoría del Eros martineano, llevado al mundo soñado de Guiomar. Entre verso y verso anda, ¡cómo no!, la sombra de Leonor, que no es eludida en ningún momento ni lo va a ser nunca.

No creo conveniente el reiterar aquí lo expuesto con anterioridad, pero sí creo necesario hacer hincapié en que esta parte del poema viene a ser

una glosa del soneto que, titulado *Primaveral,* supone el primer paso en la mencionada exposición. Lo que allí se señala respecto al despertar del amor es totalmente válido y trasplantable a esta segunda parte del poema que, sin embargo, amplía su intención al condensar, en especial en su último fragmento, el resto de lo que los sonetos quieren decir. Es por ello un alarde de síntesis, al resumir lo que de otra forma el poeta desarrolla en cuatro sonetos. Conviene, no obstante, la detención en unos versos que, por su alto simbolismo erótico, piden comentario extenso. Me refiero a los numerados como 13-15 del poema:

... los racimos
De un sueño –juntos estamos-
En limpia copa exprimimos...

Tienen estos dos versos y medio una temperatura erótica muy poco usual en Antonio Machado, quizá por su propia condensación, pues es más alta que la desarrollada en el ya comentado soneto *Rosa de Fuego*. Por fuerza, el alto contenido erótico de estos versos, retrotrae al lector a la figura de la niña-esposa. Me explico. El sueño es el anhelo conseguido tras la tentación, ayudada por la sonrisa del primer poema, en la realización de una tensión erótica que siempre acompaña a todo enamoramiento; de ahí ese *juntos estamos* que indica la consecución del logro –y hasta ahora no ha aflorado el erotismo, pero late subyacente-; ya no existen cortapisas, obstáculos y la pareja ha logrado reunirse para vivir felizmente su intimidad. No importa –en el caso del poema- el cómo; solo el logro. Pero hay más, si se continúa la lectura. Ese estar juntos lo exprimen ambos –lo apuran, lo gozan- en limpia copa. Y ¿qué puede ser y significar esa *limpia copa*? No hay duda alguna al respecto; la pureza de Leonor, entregada como clara ofrenda matrimonial,

que asociada de inmediato a la palabra copa, alumbra poéticamente el acto de mayor fuerza erótico-amorosa.

Pero vayamos por partes. Los amantes se *juntan* –ya de por sí este verbo es sumamente expresivo- una vez salvadas las dificultades que lo impedían. No importa cuáles fueran ni cuál el proceso para esa unión entre ambos. Y en su sueño, la ilusión alcanzada de estar unidos como final de una larga esperanza, se unen y exprimen los racimos de ese sueño –la cópula entre ambos- en una *limpia copa*, que es receptora de la condensación resultante; ese exprimir los racimos[25]. ¿Y qué puede ser, o significar, esa *limpia copa* en la culmina el sacrificio o el goce, pues de ambas formas puede exponerse el hecho? Copa es aquí sinónimo de *vaso* o *cáliz*, ya que cualquiera de estas expresiones es válida –y usual, diríamos también, literariamente hablando- como clarísima referencia al órgano reproductivo femenino.

La concisión de Machado es todo un prodigio de versificación –un tanto aséptica, si se quiere- de un acto que ha dado pie a múltiples descripciones, las más rayanas en directa pornografía, del acto de las nupcias, o de esa primera noche en la que una larga tradición quiere ver el sacrificio sexual por excelencia. Los versos, sobre los que han pasado casi siempre de largo los comentaristas, piden una especial atención, tanto por sí mismos como por lo que sugieren, dan a entender y en realidad contienen de recuerdo real para el propio Antonio Machado.

25. Hay aquí un eco de la primera de las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, en la última de sus escenas, al aludirse protagonista, don Juan Manuel Montenegro, en diálogo con su bufón don Galán, a la entrega, mejor sacrificio, de Sabelita a la lujuria del hidalgo: «Morderé esta noche el racimo». *Cara de Plata*, edición crítica de Antón Risco en *Clásicos Castellanos*, Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 213 y nota 22 de la misma.

En *Poesía femenina en los Cancioneros*[26], antología de estos a cargo de Miguel Ángel Pérez Priego, se incluye un mote o emblema[27] latino, perteneciente a una anónima dama, posiblemente de la Corte de Juan II de Castilla, que con seguridad es una de las más antiguas referencias a esa *copa* o *cáliz* simbólico., fiel transcripción de las palabras evangélicas: *Transeat a*

26. PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed): Poesía femenina en los Cancioneros, Castalia, Instituto de la Mujer, Biblioteca de Escritoras, Madrid, 1990.

27. Sobre estos, su definición y detalle: «Sentencia breve, llamada también "divisa", que llevaban los caballeros en las justas o torneos. El gusto de posteriores épocas los tomó de las Sagradas Escrituras y de máximas filosóficas, inventado no pocas la fantasía de los poetas al servicio de generosos mecenas» (Enciclopedia Espasa, tomo 36, p. 1344); también, Francisco Rico, en su magistral edición del Quijote, y en su nota 41 de la p. 191, correspondiente al tomo I, escribe que «los emblemas se componían normalmente de una "empresa", dibujo simbólico o indicial- y de una letra, lema o "mote" que aludía a la empresa, para completar la imagen, a veces enigmáticamente» (*Quijote*, Cap. XVIII, Crítica, Barcelona, 1998).

El caso que aquí se apunta está en relación directa con el llamado *amor cortés*, tan propio de la cortesanía del *quatrocento*, extendido a prácticamente toda la cristiandad de la Baja Edad Media (ver: *El otoño de la Edad Media*, de Johan Huizinga, Alianza Universidad, Madrid, 1998); el prologuista y antólogo del libro mencionado en la nota anterior, escribe a su vez, generalizando el tema: «Una de las combinaciones artísticas más armoniosas y espectaculares fueron sin duda las llamadas "invenciones". Conjugaban estas la representación de un motivo plástico y visual, que recibía el nombre de "devisa" y consistía normalmente en un adorno o dibujo que la dama o el caballero traían en el vestido o en la armadura, con la de otro motivo puramente literario –el "mote" o "letra"-, consistente a su vez en una breve sentencia que venía a completar o ilustrar, si bien de una manera un tanto oblicua o ingeniosa, lo representado en la "devisa". Tales "invenciones" hubieron de ser además muy del gusto de la época, que no dudó en concederles pleno valor y categoría literarias, hasta el punto de que el magnífico catador de poesía que fue Hernando del Castillo, no pudo menos que dedicar toda una sección independiente, al recopilar hacia 1511 su famoso Cancionero General, a aquellas "invenciones" y "letras" de justadores»; pp. 14-15.

me cálix iste[28], con su correspondiente glosa por el poeta de turno. Este *cálix* encierra toda la característica de un atrevimiento extremo –al ser un *mote* galante que roza, si no entra abiertamente en ella, la blasfemia- hace referencia de forma muy clara a determinada parte de la anatomía femenina, y de forma inmediata se asocia a esa *limpia copa*; de ahí a la alusión carnal –*juntos estamos*- y a la más directa –*racimos* (...) *exprimimos*- apenas hay un paso; y todo ello nos conduce, y no puede ser de otra manera, a la que fue noche de bodas, de Antonio y Leonor.

Pero naturalmente no vamos a entrar en ello; no es el caso. Simplemente confirmar que no cabe otra alusión, indirecta o no, que la que se acaba de exponer. Podría concluirse aquí el apunte, pero puestos ya a acumular referencias, existe otra más cercana al propio Machado, la que sí pudo tener presente a la hora de redactar dichos versos, encontrando en ella la mejor solución para lo que pretendía decir; algo bastante inusual en él. No se pretende afirmar que, en efecto, haya sido referente indudable, aunque sí quizá inconsciente. Me refiero a unos versos del *Tenorio* zorrillesco, tan caro al poeta:

28. Mat. 26.39; Mar. 14.376; Luc. 22.42; ob. cit., pp. 65-66. Al *mote* sigue la glosa, de un poeta apenas conocido llamado Soria y la pertinente explicación del antólogo, que matiza: «trascendiendo su sentido aparente-del deseo de la dama de ser liberada del sufrimiento de su pasión amorosa- «K. Whinnon (*La poesía amatoria canzoneril en la época de los Reyes Católicos,* Universidad de Durban, 1981) ha sugerido que puede encerrar un atrevido sentido erótico, una insinuación de la dama portadora del "cáliz" de "que quizá esté dispuesta ya a sacrificar su virginidad».

¡Oh, Hermosa flor, cuyo cáliz
al rocío aún no se ha abierto,
a trasplantarte va al huerto
de sus amores Don Juan![29]

No trasciende el fragmento los límites de una hipótesis con casi la certeza de indemostrable, pero de cualquier forma supone un más claro antecedente posible que el anterior, a ese extremado erotismo en los versos que se cometan, y que puede ampliarse a otro anterior en el tiempo, pero quizá más explícito, recogido por José Maria Alín, en su edición del *Cancionero Tradicional* (Clásicos Castalia, Madrid, 1991, p 219 y coplilla 272 de la misma) que dice:

El abad cayó de la puente
supitamente.
El abad cayó en un pozo
muerto de gozo.
(Cancionero de Ana Yáñez)

29. Acto II, Escena IX; Biblioteca Clásica, Crítica, Barcelona, 1993; el comentarista y editor, Luis Fernández Cifuentes, no incide en atención a este fragmento, de alusión clarísima y que también tiene sus connotaciones eróticas en torno al cáliz. Tampoco contienen alusión a dichos aspectos otras ediciones consultadas, tanto la muy estimable de Cátedra, preparada por Aniano Peña (Letras Hispánicas, Madrid, 1994), como la más literaria de *Temas de España* (Taurus, Madrid, 1983) a cargo de F. García Pavón que la abre con un prólogo escaso y a todas luces más literario que crítico.

Para concluir añadiendo entre paréntesis: («aquí "pozo" está por el cáliz o la copa de otros ejemplos»)[30].

Y no podemos cerrar este comentario, sin aludir al último verso del terceto, enormemente sugerente también: *Exprimimos,* que da sobrado juego al enlazar los anteriores con los que completan el poema:

...exprimimos
y el doble cuento olvidamos.
(Uno: Mujer y varón,
aunque gacela y león,
llegan juntos a beber.
El otro: No puede ser
amor de tanta fortuna:
dos soledades en una,
ni aun de varón y mujer).

30. Tanto anteriores como posteriores, se encuentran referencias similares en numerosas muestras poéticas, desde el griego Arquíloco (*Los dados de Eros*, Hiparión, Madrid, 2001, p. 61), pasando por *El Cantar de los Cantares* (traducción atribuida a Fray Luis de León, *Poesía Completa*, edic. de José Manuel Blécua, Gredos, Madrid, 1990, pp. 56-80), hasta los más modernos como Delmira Agustini (*Poesías Completas*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 233), Vicente Aleixandre (*Sombra del Paraíso*, Clásicos Castalia, Madrid, 1976, pp. 193-142, verso 62), o José Ángel Valente (*Graal*, en *Mandarla*; *Obra poética-2/material Memoria (1977-1992*; Alianza Literaria, Madrid, 1999, p. 77); amén del enorme aparato de erudición que aporta Rafael Alarcón Sierra en su *Entre el Modernismo y la modernidad. La poesía de MM*, Diputación de Sevilla, 1999, pp. 163-165 y sus correspondientes notas, cargadas de citas y transcripciones poéticas.

En donde el doble cuento está perfectamente claro. Esa llegada a beber supone la anunciación de una vida en común, aunque existan claras diferencias –se supone que más allá de las puramente físicas- entre ambos (esa magnífica imagen diferenciadora: gacela y león, donde se aúnan la gracia y la fuerza; posiblemente tópicas, pero comunes acepciones en la época), mientras que la segunda parte de la estrofa parece referirse a la ruptura de esa felicidad anunciada y a la imposibilidad de que la misma perdure: No puede ser/ amor de tanta fortuna, lo que de nuevo acerca la figura soñada de Leonor a los poemas, pues a él se asocia otra última estrofa con carácter independiente del anterior conjunto, al distanciarse del mismo por una línea de asteriscos:

Por ti la mar ensaya olas y espumas,
y el iris, sobre el monte, otros colores,
y el faisán de la aurora canto y plumas,
y el buho de Minerva ojos mayores.
Por ti, ¡Oh, Guiomar!...

En ella se encuentra una de las más meridianas alusiones a Leonor, en ese primer verso tan sugerente. *Por ti la mar ensaya olas y espumas*, que, indudablemente, ha de referirse al largo viaje de novios –casi todo el verano- vivido en Fuenterrabía; alusión que se desarrolla más cumplidamente en la primera de las capitulaciones del segundo bloque o ciclo del *Cancionero*. A él habrá que remitirse.

El resto de los versos no pasa de un juego poético, de gran altura, aunque puede establecerse alguna conexión con los anteriores en el segundo, pero esto es algo común en Antonio Machado, aunque guarde, bastante desvaídas,

determinadas alusiones, más a las prosas de Abel Martín que a otros aspectos ese *búho de Minerva,* que ensaya tener *ojos mayores,* en un afán de mayor comprensión en las cosas que lo rodean es, con mucho, la más definida de todas.

Corrigiendo precipitaciones, y tras este atento examen del poema, es preciso reiterar esa pregunta que parece estar en boca de todos, impaciente por formularse y más impaciente aun por encontrar la respuesta precisa. ¿Qué tiene que ver con todo esto Pilar de Valderrama? Nada. La respuesta no puede ser otra. En primer lugar, por la cronología, ya que el único viaje confirmado por la poetisa, a Hendaya, es, de acuerdo con la fecha dada, de 1931, y estos poemas se publican en 1929, como ya se ha dicho. Entonces, la alusión marinera no puede ser, en ningún momento, referida a Valderrama; ¿a quién, pues? La indicación es terminante, ya se ha dicho.

Por otra parte, todas las referencias a un *jardín de tiempo cerrado,* ese mutuo jardín que *inventan,* no apunta a localizaciones más o menos concretas, como podría haber sido el de la Moncloa, que ella menciona en uno de sus poemas de *Esencias* y donde, al parecer, se reunían en época propicia, ya que ni ha muerto ni, por lo tanto, levanta con esa ausencia el retrato de la amada imposible. De nuevo –y así será en los siguientes también- el tiempo y el «tempo» del poema se vuelven contra ella, y ni la mar ensaya continuado quehacer para sus pies desnudos, tanto como el iris cambia la coloración del paisaje según sean los ojos que lo contemplan.

Por si fuera poco, conviene atender a su propio testimonio, ya que bien se encarga ella de dejar suficientemente claro que aquellas insinuaciones no pasaban de meras fantasías. ¡Faltaría más! Así que, volviendo a poner las cosas en su lugar, es preciso insistir de nuevo en que Pilar de Valderrama

fue una posibilidad fallida que muy pronto había de empezar a hacer agua, a pesar y en contra del propio deseo de Machado, que trata de agarrarse desesperadamente a lo que él considera como una oportunidad -¡la última, con toda seguridad!- más de aquello que lleva intentando hace tiempo y siempre -¡sombra de Leonor, vigilante y enamorada!- concluye en frustración. Pero no volvamos sobre aspectos ya analizados solo insistir, y pienso que nunca será suficiente la insistencia, en que Pilar de Valderrama vio solo en él la posibilidad de romper su personal anonimato; algo que presentía –y ahí están algunos de sus poemas- y contra lo que se rebelaba. La idea, ya apuntada en su momento por algún que otro crítico contrario a ella está –ahora- clara y nítidamente desarrollada por el poeta Ángel González en su libro ya mencionado sobre Antonio Machado[31].

III

Tu poeta
piensa en ti. La lejanía
es de limón y violeta,
verde el campo todavía.
Conmigo vienes, Guiomar;
nos sorbe la serranía.
De encinar en encinar
se va fatigando el día.
El tren devora y devora

31. GONZÁLEZ, Ángel: Ob. cit., pp. 79-83.

día y riel. La retama
pasa en sombra; se desdora
el oro del Guadarrama.
Porque una diosa y su amante
huyen juntos, jadeante,
los sigue la luna llena.
El tren resuena y se esconde
detrás de un monte gigante.
Campos yermos, cielo alto.
Tras los montes de granito
y otros montes de basalto,
ya es la mar y el infinito.
Juntos vamos; libres somos.
Aunque el Dios, como en el cuento
fiero rey, cabalgue a lomos
del mejor corcel del viento,
aunque nos jure, violento,
su venganza,
aunque ensille el pensamiento,
libre amor, nadie lo alcanza.

El poema no se cierra aquí; como en el anterior, continúa en una segunda parte, que se distancia por la repetida línea de asteriscos de la transcrita, y que, si bien aparenta separarse –tanto por estructura como por contenido- de la primera, en realidad es una continuación de la misma, como se verá en su momento, en el que pasaremos a transcribirla, al igual que hicimos con la capitulación anterior.

El primer fragmento trata de un viaje en tren, y aunque en él se encuentran algunas notas que pueden inducir a equívoco –el apelativo *diosa* es, posiblemente, el de mayor peso, así como los versos que componen la última estrofa-, nada hay, tras un análisis demorado del conjunto, que lleve a la asociación de Guiomar con Pilar de Valderrama.

Se abre el poema con una evocación expuesta de forma muy directa: «Tu poeta piensa en ti», resaltando el primer verso –Tu poeta- del resto, por un sangrado demasiado llamativo para que pase desapercibido, desde que estas composiciones fueron incluidas en la edición cuarta de sus *Poesías Completas*, aparecidas en enero de 1936. Esta apertura, naturalmente, no presupone pretérito o, incluso, que ese piensa en ti no responda a algo de cercana inmediatez. Pero lo que indica distanciamiento, aquello que retrotrae a un tiempo ya pasado, es el motivo mismo de la evocación, vista, no obstante, en tiempo presente. Porque la pregunta nos asalta de forma perentoria; ¿por qué piensa en ella?; ¿qué motiva ese pensar? La respuesta es inmediata: *Conmigo vienes, Guiomar*, y la alusión al viaje; al ir, no al caminar lento del paseo: nos sorbe la serranía. Y, en seguida, tres versos después, la mención al tren despeja la incógnita; se trata de un viaje, pero, ¿de qué viaje?; y con más precisión: ¿hacia dónde? Ambas cuestiones son básicas y contienen una de las claves del poema, si se consigue contestarlas adecuadamente.

Es, y en eso no existe duda alguna, un viaje muy especial con la amada –y ya veremos por qué-, a la que el poeta llama *diosa*. Esta palabra –se ha adelantado- resulta terriblemente equívoca, dado que es el apelativo más reiterado que él utiliza en su correspondencia con Pilar de Valderrama. Claro que hay que tener cuidado, y no fiarse en absoluto de las afirmaciones de algunos exegetas que, con tal de llevar el agua a su molino (o más

extrañamente, al molino de Valderrama, que es realmente lo que ella se propuso) aportan afirmaciones sin asidero alguno; tales las de José Luis Cano, que no duda en colmar estos poemas con dicho apelativo: «mi diosa» –a veces «diosa mía»- y «tu poeta», que usa Machado en «casi todas» las *Canciones a Guiomar*[32], cuando la primera se utiliza tan solo una vez, en este poema precisamente, y la segunda en tres ocasiones; en este mismo poema dos veces, y la tercera en la copla numerada como V del siguiente ciclo. Cuando en realidad son once las composiciones –dos que se dividen en otros tantos fragmentos que se podrían considerar independientes, aunque no lo son en realidad- las que componen el total del *Cancionero a Guiomar,* no responde esa cantidad a la afirmación de que casi todas acogen tales expresiones. De esto es fácilmente deducible que más bien hay parquedad en el empleo de dichas acepciones; y que dicha parquedad es la nota que resta, y no, como algunos hubieran deseado, que añade.

Desde luego Antonio Machado nunca aplica dicha acepción cuando se refiere a Leonor (únicamente en el soneto I de los de guerra, escribe su origen clásico de *dea,* refiriéndose con ella, tanto a la estación climática (*La Primavera* se titula dicho soneto), como al recuerdo de su esposa, a la que también denomina niña inmortal, en clarísima alusión conjunta al revivir tanto de la tierra como el amorosamente ilusionado de Leonor. Pero ésta es otra cuestión que aquí no tiene cabida.

32. El entrecomillado es mío. La frase en JLC: «Las cartas de M a G», *Poesía española del siglo XX*, Guadarrama, Madrid, 1960, p. 119.

Lo que sí la tiene es la escasez aludida en la utilización de la palabra, totalmente inusitada en la poesía machadiana[33].Y aquí sí puede plantearse una pregunta nueva: ¿por qué no denomina así a Guiomar, que es más que una recreación de Leonor y, por lo mismo, adquiere características diferentes a las que tuvo ella? Sin aportar una afirmación rotunda, que de ninguna manera puede ofrecerse, es muy posible que se trate de un intento de diferenciación, de distanciamiento –Antonio Machado nunca hacía nada sin haberlo pensado antes largo tiempo-, entre lo que Guiomar representa, o pretende representar, y lo que fue y continuará siendo Leonor.

De cualquier forma, la utilización de la palabra *diosa* –sobre la que nos venimos centrando- en esta ocasión no es indicativo de nada. El abuso –es la expresión exacta- que hace de la misma en la correspondencia con Pilar de Valderrama, solo lleva a considerar que su continua repetición puede haberse producido por puro mimetismo a la hora de redactar. O no; pero tampoco resulta válido como apoyo a la opinión contraria. Dejémoslo aquí, pues especulación tan larga para detalle tan nimio no conduce a parte alguna.

Conviene, pues, retroceder a las preguntas iniciales y volver, con ellas, al viaje en sí, dejando a un lado ya, esa acepción tan ficticiamente cuestionable.

El poema recuerda un viaje, indudablemente con Leonor; sin olvidar que él mismo está poetizando oníricamente; esto es, traspasado por retazos de sueños que, permanentemente, distorsionan, no ya la realidad, sino el recuerdo, de por sí ya trascendido, ese *viajar en compañía* que tanto echa de

33. Y que, por lo mismo, marca un deliberado contraste con su uso excesivo en las cartas a PV. Todo un motivo indicador de la distancia entre éstas y los poemas.

menos el poeta. ¿Cuál?, porque indudablemente el sueño, al buscar referente, se centra en alguno, seleccionando.

Que se sepa, con Leonor, *hacia* Madrid, son tres los viajes: dos seguros y uno probable. Los seguros son los realizados desde el Norte; el primero a su regreso de la larga –casi tres meses- luna de miel en Fuenterrabía, a donde llegaron de forma totalmente inesperada al no poder acceder a Barcelona donde realmente pensaban dirigirse, a causa de la tristemente célebre Semana Trágica; se dirigían hacia Soria, pero para que Leonor conociese la capital y al resto de la familia machadiana, hicieron un alto en la ciudad, antes de reintegrarse a los deberes docentes; el segundo, no tan feliz en circunstancias como el anterior, a su regreso de París, con Leonor enferma, acogiéndola en la casa familiar en un necesario descanso para reponer sus fuerzas antes de su regreso a Soria. Ambos están documentados perfectamente y no existe duda sobre ellos. Sobre el que sí puede existir, es sobre el que se admite como probable, ya que sobre el mismo no se cuenta con documentación que lo confirme. Me refiero al que el matrimonio pudo hacer a Sevilla con motivo de la boda de Manuel Machado. Insisto, es probable que se efectuase, pero al no contar por el momento con avales que lo confirmen, mejor es mantenerlo en la media luz de lo probable. Entonces, de los tres que se señalan, ¿cuál?

Desechado, por las razones antedichas, el último de ellos, la duda se plantea entre los otros dos. Personalmente me inclino por el que motiva su regreso desde París, con Leonor enferma y Antonio angustiado, porque aunque existe en el poema un verso, el 21, con una referencia al mar que podría servir para datar las fechas correspondientes al primero, dado que regresaban de la costa cantábrica, dicha mención no queda lo suficientemente clara; por

el contrario, existen muchas más de carácter confirmativo respecto a ese segundo. Y no hay que olvidar que la recreación es lejana en el tiempo, por lo que los pormenores pueden, muy bien, haberse enredado entre ellos.

Pero antes de proseguir, es conveniente detenerse un tanto en lo que es –siempre para Machado- un sueño; ese narrar, o contar nocturno, que se evade, generalmente, durante la vigilia. Se cuenta para ello con algunas referencias propias: la primera está en LC, en nota que incorpora verso y prosa:

Proverbios y cantares

I

Entre el vivir y el soñar
hay una tercera cosa:
adivínala.

II

Adivina lo que quiero
decir con lo que te digo.
Te doy la madeja,
saca tú el ovillo.

Cuando el sueño nos pone en trance de recordar, acuden a nuestra mente hechos que se componen con gran coherencia en forma de recuerdos, a veces se recuerdan otros sueños (Baeza, abril 1914; p. 10v).

Otra, también de indudable interés, se toma de esa original obra de teatro que es *Las Adelfas*:

en la rueca

de nuestro soñar se hilan
copos de la vida entera.
Acto I, escena III.

Naturalmente, en esta obra hay más referencias, pero que no hacen al caso concreto que ahora atendemos; más, naturalmente, a la novedad que suponía entonces el psicoanálisis freudiano[34].

Volviendo al asunto, en primer lugar está el *hacia* dónde va ese tren del poema. Lógicamente, si el viaje se corresponde –en el recuerdo soñado- con el segundo de los antes señalados, ese tren se dirige a Madrid; y existe una razón de peso: en los tres o cuatro poemas que a viajes se refieren en *Nuevas Canciones* –y este *Cancionero* es más o menos coetáneo del libro- estos –los viajes- siempre se realizan hacia la capital, nunca desde ella.

El tren avanza hacia la noche, adentrándose en túneles por el Guadarrama; *nos sorbe la serranía*, dice el verso 6, y sorber es lo contrario de *expeler o expulsar*, lo que sí convendría en el caso contrario, si el viaje se efectuase en dirección centrípeta, pues conviene recordar que para Machado Madrid es siempre –salvo en su etapa soriana- el centro-eje de su vivir; y más desde que la cercanía de Segovia –que es donde escribe estas composiciones- le

34. Punto este que desarrollo en mi anterior acercamiento al poeta, *La vocación...*; pp. 92-99. También la *Introducción* de Dámaso Chicharro Chamorro en su edición crítica de la pieza; Colec. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1992, pp. 9-37. Y en *Abel Martín*, un interesante trabajo de Enrique Baltanás: «Más diálogo y menos psicoanálisis: *Las Adelfas* (1928), de Manuel y Antonio Machado»; **www.abelmartin.com**, en el que cuestiona el protagonismo y la influencia de Freud a favor de otros valores más teatrales. Y por lo que respecta a las referencias de *hilo, ovillo* y *copo*, hay que atenerse a lo dicho sobre ello en el primer poema.

permite acercarse a la vida familiar y literaria los fines de semana o la mayor parte de ellos.

La *serranía* mencionada no es otra que la del Guadarrama, como bien se encarga de indicarlo el verso 12; además, a mayor abundamiento, el poeta menciona la retama que *pasa en sombra*, esto es, cuando la dudosa luz del crepúsculo vespertino difumina los contornos, citada también en otras ocasiones, muy concretamente en *Flor de verbasco*, poema XI de la capitulación –muy larga- CLXIV, de esas *Nuevas Canciones*. Ayudan las referencias paisajísticas de la sierra; referencias que, si se lee atentamente, van quedando atrás, como ese *mar* supuestamente referencial –por lo que se refiere al primero de los viajes señalados- que se encuentra *tras* y no *frente a*, como debiera haber sido si el viaje se efectuase *desde*, y que por otra parte, bien puede ser una nota nostálgica del viaje anterior.

Pero es conveniente situarse en el punto de vista del poeta, que está escribiendo sobre algo soñado; algo recordado de época pretérita, lo que hace que esas propias recordaciones resulten algo nebulosas y, por lo mismo, un tanto confusas. Se trata de un tren vespertino, el que Antonio Machado utiliza para sus desplazamientos desde Segovia los sábados por la tarde. Este puede ser el Rápido, con salida a las 19.10 y llegada a Madrid a las 21.10, o un Ligero que sale a las 17.40 y llega a la capital a las 20.54.

Decididamente, hay que inclinarse por el segundo, dada las horas de salida y llegada, aunque puede contarse con un dato de mayor importancia que decide la elección sin atisbo de duda. El tren llamado Ligero cuenta con las clásicas –y hoy olvidadas- tres clases, mientras que el Rápido, solo con dos de ellas; y sabido es que el poeta viajaba siempre sobre *la madera/ de mi vagón de tercera*, lo que torna improbable la utilización del primeramente

citado, salvo en situaciones muy especiales-con toda posibilidad el viaje de novios entre estas[35]-. A dicho tren el poeta lo ha bautizado como *tren de las Euménides*, en alusión a las profesoras de la escuela Normal –posiblemente poco agraciadas-, que lo utilizaban a la misma hora que él. Es Cobos quien facilita la información sobre tales viajes, confirmando que Machado se dirigía a la estación desde su tertulia cafeteril, lo que apoya la hora de salida desde Segovia[36].

Pero han de ser los versos los que continúen apoyando la confirmación de que el viaje es *hacia* y no *desde*. Dada la hora de salida del tren y la de llegada a la capital, se da por sabido que el viaje se desarrolla a lo largo de la tarde y principio de la noche; algo que apoya la conocida anécdota de su bloqueo en determinada ocasión invernal por la nieve a lo largo de toda la noche, hasta que a la siguiente mañana se presentó el tren de rescate. Contamos también con dos versos indudables que señalan dicho tiempo: *De encinar en encinar/ se va fatigando el día*, añadiendo a continuación otros tres versos más precisos: *El tren devora y devora/ día y riel*; el día se fatiga en su crepúsculo vespertino, y el tren devora día, mientras éste se acaba; no cuando nace. Y más, ya que la noche llega durante el viaje: *los sigue la luna llena*.

35. Tomo los datos aquí expuestos de una guía correspondiente al verano de 1926, descriptiva, de la Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España. Tarifas de verano de 1926, Precio:1 Pta., 50. Me fue proporcionada esta información, mediante fotocopia de dicha guía por Gonzalo Garcival, a quien agradezco no solo la remisión, sino también el tiempo que ocupó en su búsqueda.

36. COBOS, Pablo: *AM en Segovia. Vida y obra*, Ínsula, Madrid, 1973, p. 86.

Pero todo esto, forzosamente, conlleva otra pregunta: ¿Por qué ha de ser el viaje segoviano, y no otro cualquiera, el que referencia el poema? La respuesta, sino contundente, sí al menos es razonada. Por su cercanía real. Pero si esto resultase insuficiente, puede añadirse que las arribadas a Madrid, al menos desde el Norte, tenían lugar, sino de madrugada, en las primeras horas de la mañana, lo que para la interpretación del poema viene a ser lo mismo.

Con estas premisas no resulta difícil establecer la correspondiente comparación con otras composiciones, todas ellas pertenecientes a esa época, ya que las incluidas en *Campos de Castilla* se corresponden con otro marco geográfico. Las que aquí importan son las numeradas como XI, de la colección CLXIV *-Flor de verbasco-* y la X de la CLXVIII *–Iris de la noche-*; en ambas se cuenta con una referencia común situacional respecto a la hora en que se sitúa la composición, y anecdótica por lo que indica en alusión a una mariposa que aparece en albores de nocturnidad, fugitiva y sugerentes en ambas composiciones. Este detalle es más que suficiente para situar el viaje *hacia* y no *desde,* como ya habíamos avanzado.

Pero hay que continuar, ya que queda todavía el pormenorizado análisis que pide la parte final del poema; esos versos enigmáticos en los que un dios vengativo persigue a los amantes viajeros, y en donde se introduce esa palabra, *diosa,* tan equívoca. La interpretación que aquí se sostiene sí se adecúa perfectamente a ese segundo viaje de retorno desde París.

El fragmento dice así:

> Porque una diosa y su amante
> huyen juntos, jadeante,
> los sigue la luna llena.

[...]
Juntos vamos; libres somos.
Aunque el Dios, como en el cuento
fiero rey, cabalgue a lomos
del mejor corcel del viento,
aunque nos jure, violento,
su venganza,
aunque ensille el pensamiento,
libre amor, nadie lo alcanza.

¿De qué huyen? ¿Por qué son perseguidos? De haberse referido a un hipotético viaje con Pilar de Valderrama –lo que nunca tuvo lugar, pues no existió ocasión en la que viajasen juntos- la interpretación de tales versos sería demasiado fácil, al tiempo que contradictoria. Dado que Pilar era casada, el dios vengativo tenía, por fuerza, que ser el marido ultrajado que intentase lavar su honor en la pareja infiel. Todo un drama calderoniano en unos pocos versos. Pero dado que la poetisa reside en Madrid, el viaje tendría que efectuarse desde y no hacia, como ha quedado suficientemente demostrado; por otra parte, una fuga era tan imposible en el esquema mental de la poetisa, que resulta inviable del todo; aunque, naturalmente, aquí no se encuentra uno en el punto de vista suyo, sino en el de Machado que, por soñar, puede soñar cualquier cosa. Pero esta anécdota no concuerda con su carácter ni con todo lo anterior, por lo que conviene dejarla descartada, ya que él nunca expone tal sueño a su amada, como hace en otras diferentes ocasiones y cartas. Claro que las perdidas eran más que las conservadas y esa posible narración, puesta en forma epistolar, pudo haberse encontrado

en alguna de las arrojadas al fuego. Pero eso, en el fondo, no es más que otra especulación sin consistencia.

Mayor la tienen los personajes de ese último fragmento del poema. Ese Dios –con mayúscula; no se eche en saco roto el matiz, aunque se anteponga un «el» que miniminiza y acota la acepción- no puede ser otro que el Destino. Machado, ya se sabe, no es creyente a lo católico, por lo que esa enfatización –la utilización de la mayúscula- no puede responder a ese Dios de la clerecía de su tiempo; por el contrario, el Destino sí es algo más creíble para él. Y el Destino, en este caso concreto, solo puede ser uno: la fatal enfermedad de Leonor, como un castigo -¿por qué?- que pende sobre su felicidad apenas empezada.

Pero tampoco hay que olvidar que no es realmente Leonor quien viaja en ese tren, sino Guiomar; como es apreciable, la ensoñación enreda aquí sus diversos hilos, aunque lo que se escribe poéticamente está en función de quien pudo haber sido la compañera, para siempre, de Abel Martín. Y en él, el deseo soterrado por el tiempo y la filosofía, habría sido llevar a buen término aquellos anunciados esponsales que, por la razón que fuese, no llegaron a tomar cuerpo. La complementareidad se hace patente, aunque cabe añadirle un poco de novelería a la historia del apócrifo, pero eso supondría volver a hipótesis sin sentido. En el caso de Martín, por alguna razón desconocida, el destino conjunto se quedó en proyecto, en esperanza inconclusa que más adelante el deseo personal y la desesperación intentan transformar en una búsqueda del *tú* que finaliza en esa Guiomar perseguida por un destino inesquivable. ¿Cuál?

En su intento de explicación, el juego de espejos que es en realidad el *De un Cancionero apócrifo*, amenaza con quebrársele a Machado, como se le

han quebrado ya –en la ficción apócrifa- a Abel Martín al no poder evitar la persecución por la fuga –un tanto romántica- de los amantes: él y Guiomar. ¿Posible trasunto de la real enfermedad de Leonor? Sin duda, pues toda la lucha de Machado durante la larga y agónica enfermedad de su mujer, no fue otra cosa que un intento de huida de la malsana realidad mezclada con el enfermizo deseo de prolongar, más allá de la muerte física, la unión de ambos. ¿Por qué, sino, ese afán de acompañarla en el tránsito o, incluso, de adelantarse a él?[37]

Harto complejo el esquema, por acumulación de imágenes en una galería de espejos que tiende al infinito, para poder aceptarlo sin explicaciones que resulten convincentes.

Pero no conviene lamentarse antes de tiempo. Contamos aún con esa segunda parte que si, aparentemente, se presenta como ajena a la primera, no lo es tanto, al igual que ocurrió con la anterior capitulación. Y en ella está la respuesta a lo que el viaje y ese Dios vengativo pretenden insinuar:

Hoy te escribo en mi celda de viajero,
a la hora de una cita imaginaria.
Rompe el iris al aire el aguacero,
y al monte su tristeza planetaria.
Sol y campanas en la vieja torre.
¡Oh, tarde viva y quieta,

37. Hago referencia a lo que MPF cuenta en su biografía, y que repiten la mayoría de los restantes biógrafos, sobre los diversos intentos de contagiarse del mal de Leonor. Ver en la cit. ob. la p. 86.

que opuso al «phanta rhey» su «nada corre»,
tarde niña que amaba tu poeta!
¡Y día adolescente
-ojos claros y músculos morenos-
cuando pensaste a Amor, junto a la fuente,
besar tus labios y apresar tus senos!
Todo a esta luz se transparenta;
todo es el hoy de ayer, el Todavía
que en sus maduras horas
el tiempo canta y cuenta,
se funde una sola melodía,
que es un coro d tardes y de auroras.
A ti, Guiomar, esta nostalgia mía.

Tanto el poeta como Guiomar alcanzan su destino, ya haya sido a través de la anécdota narrada o a través del camino reflexivo de la filosofía; una filosofía que tiene mucho de esperanza en un posible «más allá» laico, aunque lastrado de adherencias fideístas.

Aquí el poeta parece alejarse de Guiomar; esta no es más que la receptora de una confesión que queda fuera de ella misma; *A ti, Guiomar, esta nostalgia mía*, como si ella fuese tan solo la confidente de un amor pasado –nunca, en ningún caso, presente- que fue, pero que por voluntad del enamorado continúa siendo: *Todo es el hoy de ayer, el Todavía*, que nos conduce directamente al más corto de sus poemas, que vuelve a cobrar plena actualidad: *Hoy es siempre Todavía*, porque el poeta consigue detener su tiempo –esa *tarde viva y quieta*- oponiendo al *phanta rhey* heraclitano ese otro contrapuesto *nada corre*, que renueva de forma bastante viva aquella tarde *niña*, en la que

los escarceos amorosos –*besar tus labios y apresar tus senos*- eran la alborada de un futuro que, lamentablemente, quedo en *cita imaginaria*, joven, adolescente, cuando las esperanzas son un reflejo de un amor vivo que se estrena y no de otro amor, este otoñal y que nunca será niño.

De todo ello se desprende que esa huida hacia delante presentida en el primero de los fragmentos, para escapar de lo inevitable, la venganza del Destino por no soportar ese pequeño mundo feliz que formaban él y Leonor (o Abel Martín y Guiomar en la narración paralela y apócrifa) ha sido vencida por la ataraxia lograda a través de la razón más irrazonable y de la esperanza permanente. Lo que el propio Machado esperaba, vanamente en el entonces del lejano ayer, cuando la enfermedad de Leonor avanzaba hacia su conclusión:

> Mi corazón espera
> también, hacia la luz y hacia la vida,
> otro milagro de la primavera.
> CXV

Como conclusión a lo expuesto, antes de entrar en otra anotación que más es añadido que otra cosa, conviene resumir el contenido del poema, reduciéndolo a sus líneas reales: Machado y Leonor regresan de París; ella –como se sabe- enferma y él angustiado por su estado. La tal enfermedad, entonces terrible y prácticamente incurable, puede tomarse, y de hecho así se hace, como un irracional castigo -¿por qué?, y ¿de quién?-a la felicidad extremada de ambos. Se trata de una situación que carece de explicación lógica y que conduce hacia lo irremediable; poéticamente todo es posible y los tópicos, en ocasiones, conllevan una cierta carga de novedad; por otra

parte, en los sueños, la interpretación –como el propio Machado apunta años después de los sucesos reales- tienen una coherencia lógica que se pierde en la vigilia, y que no son otra cosa que formas que el subconsciente toma para explicar actos que rechaza y que trata de ocultar:

> Cuando el sueño nos pone en trance de recordar, acuden a nuestra mente hechos que se componen con gran coherencia en forma de recuerdos, a veces se recuerdan otros sueños (LC/10v).

Pero el deseo es más fuerte que nada, y si a él se le une el Amor –con mayúscula-, su poder es prácticamente invencible. Aquella frase de Arria Marcela en el relato de Gautier: «No estamos verdaderamente muertas, mientras somos amadas», y que viene a ser el sustrato que asienta la teoría en la que se apoya Machado para esa lucha, golpea con fuerza al poeta y le hace resurgir de su marasmo inicial. Finalmente, vuelto a la serenidad, la imagen que amenazaba pérdida se recupera y todo retorna, sino al cauce primitivo, sí a la resignación y al mantenimiento del recuerdo como único escape posible unido a la esperanza. Pero ha sido un largo camino, difícil y plagado de escollos, muchos de los cuales amontonaba el propio Machado en aquellos vanos intentos de vencer una soledad que lo ahogaba.

Y aquí sí se ve muy claramente, en especial en esa conclusión que es la segunda parte del poema, la dependencia de estos –y con ellos, lógicamente, la figura de Guiomar- tienen de los apuntes filosóficos que los preceden en *De un Cancionero apócrifo*; son –repetimos- las sustentaciones poéticas a aquellos planteamientos, dado que tanto Martín como Machado, aparte filósofos, son, sustancialmente, poetas.

Y como punto final, antes de pasar al siguiente ciclo poemático, hay que detenerse unos instantes en algo que ya se apuntó en la Parte anterior, y que viene a incidir en el tema que ocupa la misma.

Me estoy refiriendo a la cita y transcripción de la primera estrofa del presente poema, con el añadido de un *Adiós, Guiomar*, que se introduce en una de las cartas a Pilar de Valderrama, y que posiblemente venga a ser una de las sustentaciones de la manipulación aludida.

La transcripción, con el añadido, queda así:

Adiós, Guiomar, tu poeta
Piensa en ti. La lejanía
Es de limón y violeta,
Verde el campo todavía...

Añadiendo aun en prosa: *Cada día te quiero más. ¿Sabes?*[38]

Indudablemente, tales versos inclina a la asociación de las dos figuras y así lo quiso ver Pilar de Valderrama que buscó, probablemente, apoyo inicial en esta transcripción para levantar el tinglado de la impostura, aunque de forma un tanto inexplicable lo eluda explícitamente.

Confieso que es uno de los escollos que más retuvo mi atención y que actuó como freno en el desarrollo del trabajo; el otro, como se verá en su momento, se corresponde con el soneto V de los de guerra, cuyo estudio

38. Carta número 32 en la ordenación de Depretis; 13 en PV.

ocupa todo el capítulo final, aunque solo sea por mantener la cronología un tanto ordenada.

¿Por qué Antonio Machado copia estos versos con ese añadido que supone –lo es en realidad- una despedida, y una despedida a Pilar de Valderrama?

La carta es de 1932; los versos, exceptuando ese inicio añadido, de 1929 o anteriores, aunque no se sepa con exactitud cuanto, ya que lamentablemente se desconocen las fechas de composición. Quiere esto decir que Antonio Machado, cuando los escribió, y como se está demostrando, no pensaba en Pilar de Valderrama como destinataria de los mismos; lo que lleva a suponer que el intercalado de éstos en la carta, obedece más a un capricho, como son en realidad esas otras intercalaciones poéticas que acompañan a otras cartas, que a necesidad espontánea de dejar manifiesto un deseo de adjudicación; y el humor -¡tan propio-! llevaría al poeta a añadir ese Adiós, Guiomar, que tan conflictivo nos resulta ahora.

Esa es la solución más fácil y espontánea, pero es que en realidad no cabe otra.

No quisiera, de todos modos, concluir esta nota sin traer a colación alguna confirmación de lo aquí mantenido. Pueden ser estas provenientes de dos textos; uno, el primero, de autor y crítico tan primerizo como Ramón de Zubiría, uno de los primeros que estudió a Machado en su conjunto y que supo atender, en tan lejana fecha como es 1959, lucidamente los problemas que acarreaba la posición adoptada por Pilar de Valderrama; y así escribe:

> ... la Guiomar del poema, siendo, en ese caso, no la mujer de carne y hueso que un día conociera, sino esa otra Guiomar, «creación

> apasionada», que el poeta se forjara con el recuerdo de su olvido, y que, por ser eso, «creación apasionada» ya no se puede olvidar. La Guiomar real sigue allí, es cierto, remotísima y subyacente; pero en realidad es tan exigua que, a última hora podría el poeta –habla Machado- «pretender licenciar a la memoria», es decir, desprenderse totalmente de los recuerdos que existan de su pasado en relación con la amada real, y pensar que todo «ha sido imaginado por el sentir»[39].

Por su parte, el tantas veces mencionado Pablo de A. Cobos, adopta una posición todavía más tajante al preguntarse, refiriéndose a la poetisa: «¿por qué ha de ser Guiomar en las Canciones si no lo fue nunca en las cartas?[40]».

Como punto final a esta indagación, hay que añadir que tanto en la edición de 1932 como en la de 1934 de la Antología de Gerardo Diego, el poema se transcribe sin ese añadido; algo que subraya la relevancia del poema en su forma original y reduce dicho añadido a una mera anécdota caprichosa, al ser cronológicamente estas inclusiones del poema, posteriores a la fecha de la carta (26-V-32), a lo que habría que añadir el contenido del apartado 5 de este mismo capítulo, para completar y confirmar los planteamientos que ahora se exponen.

39. ZUBIRÍA, Ramón de: *La poesía de AM*, Gredos, Madrid, 1959, p. 132.
40. COBOS, Pablo: Ob. cit. en nota 32, p. 98.

Lo creo suficiente, porque aunque fuese muy intencionada la motivación de Machado al copiar y añadir ese *Adiós, Guiomar*, nada dice esto en apoyo de Pilar de Valderrama, al acumularse en su contra un sin fin de aseveraciones perfectamente documentadas y razonadas. Porque aun estando de acuerdo con la idea de Eugenio d´Ors, a quien el poeta dedica un correctísimo soneto de corte clásico, de que hay que elevar la anécdota a categoría, algunas de ellas no pueden, ni podrán nunca, tomar ese vuelo[41] .

41. Remito al capítulo final de esta parte.

4. SEGUNDO CICLO: *OTRAS CANCIONES A GUIOMAR*

Te abanicarás
Con un madrigal que diga:
En amor, el olvido pone la sal.
CLXXVIV-iv

Es radicalmente distinto, en forma y en fondo, del anterior, ya que combina composiciones muy cortas –tercetos y cuartetas- al tiempo que amplía las capitulaciones hasta un total de ocho, sobre las tres que integraban –aun divididas dos de ellas- el anterior; del conjunto se desprenden, por temática prácticamente ajena, las dos finales, que también difieren de las precedentes en su forma.

Se trata, pues, de un conjunto heterogéneo, muy diferente del primero y que parece pretender lo contrario –negación- de lo que en aquel se intentaba -afirmación, recreación-. ¿Por qué?

La respuesta posible, y aceptable, puede encontrarse en lo que a continuación se expone.

4.1. Planteamiento inicial: ¿Son o no son: *A la manera de...*?

En efecto, lo primero que se le plantea al lector es la autoría de las mismas. ¿De quién son, en realidad, estas cancioncillas y esos poemas finales que parecen negarlo todo? Porque tras la capitulación –CLXXIV- y el título: *Otras Canciones a Guiomar*, hay un epígrafe entre paréntesis que puede plantear serias dudas sobre su autor: (*A la manera de Abel Martín y Juan de Mairena*). Esto quiere decir que ni uno ni otro –maestro y discípulo- son los autores de dichas Canciones. ¿Quién, pues, puede serlo?

Con anterioridad se ha mencionado un nombre -otro- coincidente con el auténtico creador de los apócrifos; un Antonio Machado, nacido también en Sevilla y en el mismo año -1875- que el real; que fue profesor en «casi» todos los mismos institutos y que muere en fecha non precisada en Huesca; éste puede muy bien haber sido el glosador de la doctrina de su maestro. Además, es autor de algunos poemas como el soneto que comienza: *Huye del triste amor...*, que también se encuentra integrado en la obra del Antonio Machado real –el V de la serie CLXV, Sonetos- con variantes formales que no invalidan su sentido. Con estos antecedentes, ¿puede este Antonio Machado ser el autor, también, de este segundo ciclo guiomariano? La contestación ha de ser, por fuerza, afirmativa, pues no existe ningún otro poeta cercano al que pueda adjudicársele la autoría, ya que el único del que podría echarse mano –y sería una especulación muy arriesgada- habría de ser el nonato Pedro de Zúñiga, que por su misma característica queda fuera de todo intento razonable.

El por qué de tal adjudicación no es difícil de deducir. Ateniéndonos a la fecha en la que este segundo ciclo se publica -1936 y en la última de las ediciones de *Poesías Completas* revisadas por el propio Antonio Machado, así como la integración de algunas de ellas en *Juan de Mairena* –entrega de 3-I-35 en el *Diario de Madrid*- es fácil inferir que se trata de composiciones anteriores a 1935; incluso, como enseguida se verá, anteriores a la tercera edición de sus poesías, esto es, 1933. Esto lo sabemos por el propio Antonio Machado, que en una nota fechada el 12 de Octubre de 1934, escribe:

> Canciones a Guiomar.// Cancioneros apócrifos (Martín y Mairena)// Otros poemas// Contiene algunas composiciones no incluidas, por olvido, en la tercera edición de Poesías completas (1933). Las escritas con posterioridad a esta fecha llevan el signo %. Unas y otras pueden ser incluidas en la cuarta edición, probablemente póstuma, si llega a publicarse.

Sigue la fecha indicada y la firma del poeta. Esta nota, que se acoge a un posible cuaderno, del que tan solo se conservan tres hojas y la portada, que dice: «Inédito// (Versos)// Antonio Machado// 1934// Madrid»[42], nos lleva a fecha más cercana al comienzo del decenio que cualquier otra suposición;

42. MACHADO, Antonio: *Los papeles de AM*, tomo I, Fundación Fernán González, Burgos, 2004, pp. 317-326, que cierra la contraportada, en la que se puede leer, impreso e invertido: Papelería. Objetos de escritorio// Vda. De Juan M. Salazar// Luchana, 7. Teléfono 30407, Madrid; todo indica que se trata, no de un cuaderno en el sentido lato de esta palabra, sino de un conjunto de hojas agrupadas un tanto caprichosamente.

de todas estas fechas se extrae la conclusión de que no están escritas con el pensamiento puesto en Pilar de Valderrama, con la que todavía se encontraba en óptimas relaciones, algo que ya se deducía de la inclusión de parte de este conjunto en el artículo mencionado, correspondiente al posterior capitulo VIII de su *Juan de Mairena*. Todo esto arroja claridad suficiente para que no pueda ser puesta en duda la orientación que aquí tratamos de demostrar.

Descartada, por imposible, la autoría de Pedro de Zúñiga, y fallecidos tanto Martín como Mairena, uno en las postrimerías del XIX y Mairena en los inicios del XX, nos queda ese Antonio Machado apócrifo, fallecido también, pero en fecha sin precisar, lo que facilita la atribución al mismo de la autoría de dicho ciclo; ahora bien, esta atribución plantea de inmediato un interrogante; ¿por qué esta, aparente en principio, contradicción respecto al ciclo anterior, sí de Abel Martín? Esto supone una cierta traición al espíritu del maestro o, cuando menos, una corrección a algunos de sus postulados; algo que el propio Mairena, que le había salido bastante respondón, no se atrevió a hacer. Es más, cuando Mairena comenta algunos versos de su maestro, no se sale de la doctrina desarrollada por él, y acierta a explicarlos partiendo de un punto que apenas se toca –solo muy de pasada- en las glosas del *Cancionero*: el olvido como recurso o motor de la recuperación de la amada, sobre lo que habrá que volver de forma casi inmediata. Por el contrario, estas nuevas composiciones *A la manera de...* parecen contradecir a las originales de Abel Martín, que levanta, dándole cuerpo, la imagen de la amada, recreándola con convicción total. Por eso chocan estos últimos poemas, en parte de los cuales, así como de otros nuevos, se apoya Juan de

Mairena para sus comentarios, que también plantean problemas parecidos a los que ahora se tratan[43].

Pero conviene detenerse en los poemillas, repasándolos una y otra vez, para poder descubrir que la contradicción no existe en realidad, pues lo que el poeta expone en verdad no está en oposición a lo que Martín indica; es más, estos vienen en confirmación de los anteriores, aunque parezcan engendrar lo contrario (lo que se verá detalladamente en el tercero de estos apartados). Pero indudablemente todo esto crea una confusión que podría haberse evitado; confusión que, de alguna manera, se acrecienta si se extrapola la autoría del apócrifo al Antonio Machado real[44].

43. Lo anterior viene a confirmar lo aquí sostenido; Guiomar no es –insisto, aun a fuer de resultar repetitivo- PV, y todo lo expuesto en el texto viene a confirmarlo. Si estos poemas se escriben en los primeros años del tercer decenio del siglo, no se corresponden en ningún momento con la *musa*, dado que la relación entre ella y el poeta se encontraba en sus años más plenos y aún no habían surgido los escollos posteriores que darían al traste con la relación.

44. Algo de esto tuvo que ver PV cuando los tuvo en sus manos, dado que a través de CE lo manifiesta de una forma muy clara: «Tuvo la desgarradora tristeza de leer esas últimas Canciones que intentaron negarla, que amargan y duelen, acusan y gimen con la negra pesadumbre del desengaño y del amor (CE/71). ¿Así las interpretó PV? Desde luego, tuvo tiempo sobrado de leerlas, pues el artículo que las contiene apareció el 3 de Enero del año de la fuga a Portugal. Nada de esto nos dice en sus *memorias*; ni la menor alusión a su posible reacción al leerlas, lo que, una vez más, demuestra la enorme falta de interés que la poetisa demostraba hacia el poeta, pues de haber reaccionado como se presume que reaccionó, lo lógico es que hubiese planteado en la conversación el por qué de las mismas, si es que en realidad ella era la soñada Guiomar; y si no lo planteó, una de dos: o no lo era, y ella lo sabía con certeza, o se acrecienta la falta de interés humano por la labor del poeta. De cualquier forma que sea, como casi siempre desde los planteamientos que aquí se exponen, su persona no sale bien parada.

Y aquí, situados ya donde realmente se debería haber estado, en el poeta real y en sus reales inquietudes, cabe volver a preguntar, ¿qué pretensión tuvo Antonio Machado al plantear el tema como un juego?; ¿Por qué lo hizo así?

Porque es el propio Machado quien, amparándose en sus criaturas apócrifas, escribe esas composiciones *A la manera de...*; o sea, imitando, o partiendo de la idea abelmartineana, al filósofo y al discípulo. De todos modos, el juego está planteado en los términos que hemos visto y es ineludible no contar con ellos, ya que forman parte de esos mismos planteamientos; de ahí que se continuase la ficción, dejando a un lado la realidad del poeta, por lo que el juego de espejos se multiplicaría sin sentido hacia un horizonte sin final. Conviene, pues, ceñir límites, lo que supone retornar al principio y plantear, desde otro frente, la pregunta.

4.2. ¿Son realmente un apoyo lírico a la doctrina o son, en realidad, otra cosa?

Este segundo ciclo parece apostar –de ahí las aparentes contradicciones a las que se aludía- por la fantasía, quizá como superadora de la realidad buscada y nunca alcanzada. Porque fantasía son de hecho muchos de los versos que componen el ciclo, que viene a ser como una continuación de los del fragmento segundo del poema III ya estudiado:

> Hoy te escribo en mi celda de viajero,
> a la hora de una cita imaginaria.

Inicio que tiene entronque con el anterior viaje, pues presupone la llegada a algún lugar y la acusada separación de viajero y amada ausente. A primera vista, así parece, pues viene a ser una lógica continuación a la parte anterior, pero realmente lo que hace el poeta es recrear una nostalgia –que supone algo más que separación temporal o tan solo espacial-, lo que lo lleva, de inmediato, a un tiempo pretérito que, como en otras ocasiones, cabe preguntar cuál es. Por eso el término del poema con ese

> A ti, Guiomar, esta nostalgia mía,

Que retrotrae, idealmente, a otra situación distinta que, continuada como ejercicio tanto de estilo como de pensamiento, tiene su desarrollo en estos otros poemas que sin ser de Martín están compuestos *A la manera de...*; esto es, como cierre de algo que no se llegó a completar. Son el final que no se hizo y que ahora, por uno de los intérpretes de sus teorías, alcanza la conclusión. De esta forma, Guiomar continúa siendo la que se quiso

que fuera, volviéndose abstracción de esa realidad que Martín le imprimió en el primer ciclo. Todo ello formando parte de ese intento de integración en la teoría que, por su temprano fallecimiento, Martín no pudo realizar. (Y entre paréntesis; habría que preguntarse cómo podría haber sido ese creador de ficciones que, repentinamente, encontramos en Antonio Machado filósofo y poeta, de haber podido continuar desarrollando su juego de espejos a través de sus personales galerías. Que en todo este proceso se aboceta un extraordinario creador de situaciones y personajes es algo que no puede dudarse; en lo que sí caben éstas es en ese mundo de posibilidades que quedó intacto. Pero se trata de otros problemas que aquí solo pueden sugerirse, como se hace, sin plantearse siquiera la posibilidad de acercarse a ellos).

A Antonio Machado le gusta el juego que se ha montado, por lo que trata de dejar una puerta abierta, con la intención de, algún día, continuarlo. Por eso, también, esos dos poemas finales que parecen desprenderse del conjunto y que, no obstante, aportan ese cierre no definitivo –adviértase esa línea de puntos en la que concluye el último de los poemas- que supone un final abierto que, por lo mismo, puede ser retomado en cualquier momento. Esto es importante, como muy pronto podrá comprobarse, dándonos la medida exacta de las intenciones de Antonio Machado; pero ahora ya, sin más dilaciones, es preciso centrarse en los poemas como tales.

4.3. Comentarios a sus divisiones poemáticas: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII

I

¡Solo tu figura
como una centella blanca,
en mi noche oscura!
¡Y en la tersa arena,
cerca de la mar,
tu carne rosa y morena,
súbitamente, Guiomar!
En el gris del muro,
cárcel y aposento,
y en un paisaje futuro
con solo tu voz y el viento;
en el nácar frío
de tu zarcillo en mi boca,
Guiomar, y en el calofrío
de una amanecida loca;
asomada al malecón
que bate la mar de un sueño,
y bajo el arco del ceño
de mi vigilia, a traición,
¡siempre tú!
Guiomar, Guiomar,
mírame en ti castigado,

reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar.

Poema complejo donde los haya, que sigue muy de cerca las huellas –o asienta los pasos a seguir, pues al desconocer las fechas exactas de las composiciones tanto pueden ser anteriores como no- de ese otro experimento onírico que es Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela, y que anticipa la forma y el estilo de los que siguen.

Son cinco estrofas separadas entre sí por una línea de asteriscos que no son signo de nada, pues salvo en las dos primeras, que se cierran en punto y aparte, solo significan ruptura aparente, ya que la continuidad del verso no se ve influida por dichas separaciones[45]; como ejemplo, el verso cuarto de la tercera estrofa no concluye, como los anteriores, en ese punto y aparte,

45. Es algo que señala la conexión que debe existir entre la construcción de este poema y la capitulación XI de *Recuerdos...*; aunque por lo que respecta a esta última, la transcripción de la misma no sigue una norma igualitaria, en especial por lo que corresponde a los versos 9 a 11, que concluyen en el primero de ellos en puntos suspensivos, y tras el intercalado del 10, se abren con mayúscula, cuando en realidad son continuación del 9, interrumpido por el otro dialogante. Tanto en OPP como en NC y CA de Valverde, y en otras diferentes ediciones aparece así, siguiendo, sin duda, la última revisada por el poeta (1936),salvo en las OC de Macrí en donde se transcribe, a mi modo de ver, en la forma correcta, al igual que en la última edición a cargo de Arturo Ramoneda (Biblioteca Machado, Alianza Editorial, Tomo III; *Nuevas Canciones, De un Cancionero apócrifo* (siendo la segunda ocasión en la que el apéndice CA se presenta por separado de la anterior; la primera en el tomo IV de la Colección Contemporánea de Editorial Losada, en su primer intento de OC, y *Poesías de guerra*, Madrid, 2006. Para lo que aquí se apunta, ver la página 196. Naturalmente, al aceptarla así, se deja uno llevar por la lógica de los versos, pero la realidad es la que se desprende de la citada edición de 1936, aunque pueda suponer un error o distracción de AM.

sino en punto y coma, al igual que la finalización de la estrofa siguiente, lo que si bien señala una interrupción oracional, añade a ésta una continuidad sintáctica en la oración y en el conjunto estrófico.

El asunto de este primer poema está en un recuerdo relacionado con el mar. El paisaje, escueto, apenas un apunte, tiende a lo onírico; hay, parece, una playa durante una madrugada con un malecón –algo elevado; detalle recurrente en la recreación, casi obsesiva, de la muerte de Leonor, y que se adentra en el mar; no hay que olvidarlo- batido por las olas; poco más, no siendo la pequeña anécdota del beso fallido. ¿Dónde? ¿Cuándo?

Personalmente, no veo dificultad alguna en la contestación; y más, después de que haya sido la propia Pilar de Valderrama la encargada de aclarar cualquier posible duda acerca de su actitud, rebatiendo de este modo a su primera comentarista, Justina Ruiz de Conde, por lo que habría que preguntarse de dónde ésta espigó la consabida anécdota. La comentarista da a entender –y esto ya se ha tocado de forma más volandera, en la Parte anterior, y en su apartado 3.2- que dicha anécdota se relaciona con visita que Antonio Machado hizo a Valderrama durante uno de sus veraneos en Hendaya, obsequiándola con unos pendientes. Bien pudiera haber sido, ya que es la propia Pilar quien cuenta que, al menos en dos ocasiones, se llevaron a cabo tales visitas por parte del poeta enamorado. Pero también se encarga, como ha quedado apuntado, y en forma bien clara para que no pueda existir duda alguna, que ella nunca estuvo con él a determinadas e intempestivas horas en una playa, añadiendo que ¡mucho menos! tuvieran lugar esos escarceos amorosos, o juegos eróticos más o menos atrevidos; y cierra la aclaración con una frase que es toda una declaración de principios, a fin de convencer al posible e inquisitivo lector de que tales visitas se desa-

rrollaron en forma y tono totalmente convencional; la frase, ya apuntada en la referencia anterior, refleja a la perfección el carácter de la relación desde el punto de vista de la poetisa: ¡Qué hubieran dicho en mi casa![46]. Lo que es más que suficiente para convencer al más reacio.

Descartada, entonces, la presencia de Pilar de Valderrama en el poema, queda el fondo anecdótico, tanto como el paisaje, disponible para nueva interpretación. Y para iniciarla, hay que descartar la imaginación como origen de lo que en el poema se apunta, ya que no es Machado hombre que se ampare en tales juegos para sustentar sus quehaceres poético y filosófico. Otra cosa ha de ser respecto a un sueño.

Si Machado refleja en esos recuerdos ensoñados un fondo de mar y playa en una madrugada, todo ello ha de tener un asidero real, por débil que sea. Y tal asidero no puede ser otro que el de su viaje de novios con Leonor y esa estancia larga, feliz, en las playas norteñas.

Esa, y no otra, es la realidad del poema; la playa de tersa arena es la de Fuenterrabía[47], tanto como *el malecón/ que bate la mar de un sueño* al que ella se asoma para contemplar el incesante ir y venir del mar. Al expresarse así Antonio Machado no se pretende dar a entender que todo lo que motiva el poema proviene de un sueño, ya que la palabra o concepto *sueño* puede

46. Ver en la mencionada Segunda Parte, el apartado 3.2.

47. Inútilmente, he tratado de documentar dicha estancia localizando el hotel, pensión o casa donde se pudiese haber hospedado el matrimonio. Todas las gestiones llevadas a cabo en dicho sentido han resultado fallidas. De lo que no puede caber duda alguna es de dicha estancia y de su larga duración, testificada por MPF en su biografía canónica –ver p. 80 de la misma- amparada, como se sabe, en lo que ambos hermanos le contaron de sus vidas.

encerrar muy diferentes connotaciones. En este caso concreto sí parece partirse de un sueño, pero procedente de anteriores recuerdos. Puede el poeta haber soñado, y el sueño hacerle recordar; volver a revivir dentro de un paisaje más o menos fantasmagórico e irreal, sucesos ya vividos, lo que es algo común en quien sueña. Otro caso distinto, como ya se ha apuntado, es el sueño en sí; la recreación onírica que, no obstante, puede contener, entremezclados, algunos asideros reales entre la irrealidad más pura. Muy real es, desde luego, ese descubrimiento de *tu carne rosa y morena*, a través de ese adverbio tan significativo: *súbitamente*, visto como la entrega total, desde el punto de vista del hombre recién abocado a la desnudez femenina en esa primera noche del matrimonio; como también lo es ese beso fallido en una madrugada de paseo por el muelle desde el que ambos contemplan el paisaje marino; algo que es muy corriente en una pareja enamorada y que no tiene otra cosa que hacer que dejarse llevar por sus manifestaciones de cariño, sin ataduras ni frenos convencionales como los que podían retener a Pilar de Valderrama, sumando a esas manifestaciones afectivas el hecho concreto y determinante de que esos paseos se llevan a cabo durante un verano y en pleno período de veraneo, algo que lo torna más natural que si fuese en otra época cualquiera. A todo lo anterior conviene añadir el lacerante recordatorio de la muerte, siempre presente en él, de Leonor, en esa figura que, desde lo alto del malecón, ve a sus pies el ancho mar de la muerte[48].

48. Este asomarse está fuertemente asociado a ese situarla siempre en una altura, lo que ya se ha comentado en estas mismas páginas, y que siempre remite como referencia original, a la situación del cementerio soriano donde reposa Leonor.

Todo ello desemboca, eso parece al menos, en unos versos que apuntan –conscientemente, creo- a romper ese encanto de la rememoración, pero que en realidad no son más que el puente que conduce a la segunda de las capitulaciones:

Guiomar, Guiomar,
mírame en ti, castigado,
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar.

Reo –convicto, confeso- de esa creación enamorada que, frente a la imposibilidad de caer en el olvido, crece y crece con el tiempo, como algo a la vez grato y doloroso.

II

Todo amor es fantasía;
el inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante; y más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás.

Posiblemente el poema más importante de ambos ciclos; el que más ha sido comentado e interpretado de formas más opuestas. No se van a traer aquí; ya que nada aportan al intento y tan solo significarían un alarde de vana erudición; basta la cita de algunos nombres como Cobos, Sánchez Barbudo o Justina Ruiz de Conde entre bastantes más, como muestra, ya no

del interés que despierta el poema, sino como prueba tanto de lo positivo como de lo negativo que pretendió decir Machado.

Creo que nadie ha sabido entender, o comprender, estos versos en su exacta medida, ya que en ningún momento de cualquiera de estos análisis, se ha tenido en cuenta la figura de Leonor; especialmente en aquellos interesados –o convencidos- de que Guiomar y Pilar de Valderrama formaban una unidad, sin tener en cuenta el rico entramado poemático que es el *Cancionero*, diluyéndolo en apreciaciones negativas carentes de sustentación alguna. Pero ahí están los versos y su glosa posterior demostrando lo contrario; algo que se puede comprobar de forma definitiva –sospecho- un poco más adelante, cuando Juan de Mairena ilustre poéticamente las doctrinas de su maestro. Que es tanto como decir que Machado explica a Machado a través de Machado.

Por nuestra parte solo cabe decir que el poema es la prueba más fehaciente de lo que Abel Martín viene sosteniendo a lo largo de la prosa de su *De un Cancionero apócrifo*, y refrendado por su discípulo Mairena, de lo que ambos denominan *el valor poético del olvido*. En efecto, el amor es algo que no tiene que encontrar apoyo en la anécdota; se trata de un fenómeno interno, ese –para repetirlo con palabras de Martín- «súbito incremento del caudal de la vida, sin que en verdad aparezca objeto alguno concreto al cual tienda» (OC-I/675), lo que inexorablemente conduce a una inexistencia de la amada, que puede llegar posteriormente a difuminarse en su propia nada si no consigue realizarse en ningún momento del proceso.

Es, pues, una fantasía, y como tal, sin asidero en la realidad más inmediata. Que ésta llegue más tarde, como derivación lógica de ese impulso, es algo que nada tiene que ver, o al menos muy poco, con su inicio; de ahí esos segundo y tercer verso un tanto explicativos:

Él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;

reconstruyendo, incluso, esa parte del proceso que exige asidero real; esto es, la vía de la anécdota que trata, con posterioridad, de recordar el momento en el que se produjo ese choque entre fantasía y materialidad.

Con este poema se justifica, de acuerdo con la doctrina ya expuesta, la existencia del conjunto formado por ambos ciclos, enlazando, como ya se ha dicho, estos versos con los finales de la anterior capitulación.

Nada aquí es real; nada tiene asidero que conduzca a una situación, a una anécdota como apoyo. *Todo amor es fantasía* y, como tal, no pueden funcionar sus leyes como las del mundo real, físico. El amor no responde a leyes lógicas ni, mucho menos, como ahora se empeñan, a las de la ciencia química, en ese invento –vano, por fortuna- de querer suprimir de un plumazo más de un lustro de milenios de cultura erótica, como si los afectos y las pasiones naciesen de una concentración de ácidos o alcaloides.

No hay que olvidar esto: el amor, como tantas otras cosas del espíritu, es una fuerza no mensurable que se resuelve por otras leyes que, llevadas a un plano filosófico -¿a cuál, si no, si lo que se pretende es encontrar una explicación, ya no lógica, pero sí al menos creíble y medianamente comprensible?; otro camino, menos razonable pero más intenso, será el de la poesía. Y conviene tener en cuenta que Machado se mueve en ambos con comodidad; y ambos encuentran su más plausible justificación en la carencia, en esa herida, o falta de la amada –o del amado; pues se trata sencillamente del Otro; sin más- que el propio Machado experimentó al vivir su ocasión con Leonor.

Es, entonces, una síntesis de la doctrina erótica del filósofo apócrifo; pero no solo eso; también de un reconocimiento personal de la propia, y por ello intransferible, anécdota; y como tal síntesis, conviene indagar más en él hasta conseguir extraerle todo el contenido que encierran sus versos, porque hasta ahora nos hemos movido en sus aspectos más externos, refiriéndonos al punto esencial del amor creador de la fantasía enamorada, pero sin acercarnos en ningún momento a lo que como realidad filosófica encierra; y esto es algo complementario a los ya dicho, pero que necesariamente queda incompleto sin ese otro acercamiento que acaba de señalarse.

Conviene no olvidar un principio básico; se trata de un poema lírico, como todos los que componen el ciclo, pero en éste es fácil apreciar que al lado de la intensidad de sus versos y lo que estos dicen, hay algo más, un problema de engarce con esa otra vertiente que se ha ido analizando a lo largo de toda la Primera Parte: una clave filosófica.

Porque hay que decir que la composición es, fundamentalmente, una composición clave que, por lo mismo, requiere una atención especial. *Todo amor es fantasía* y los versos que siguen no son solo la recreación más o menos espectral de un acto de amor, incluso anterior a la realización física del mismo, sino también la clave que une, o el pilar maestro del puente que nos ayuda a dar el salto al que se alude en el epígrafe 2.3 de esa citada Primera Parte. Y aquí se impone la vuelta al Antonio Machado real, único y válido antecedente de ese Abel Martín especulativo que es quien desarrolla las arriesgadas doctrinas que su creador no se ha atrevido a exponer bajo su propio nombre.

Es el Antonio Machado de *Los complementarios*, quien da la clave que autentifica de forma clara y definitiva el valor real de la composición que analizamos. Es en la nota *De poesía*, donde al propio poeta afirma que

> Todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra. Esta metafísica no ha de ser, necesariamente, la que exprese el fondo de su pensamiento, como pensador, como filósofo, es decir, como hombre a quien apasiona la verdad, sino aquella que cuadre a su poesía[49], algo que amplía, en cierto modo, el glosador de su doctrina, al apuntar que la ideología de Abel Martín es, a veces, oscura, lo inevitable en una metafísica de poeta, donde no se definen previamente los términos empleados[50].

Nada más certero, aunque convendrá añadir que toda metafísica deviene hacia la filosofía, con lo que para acertar, hay que rastrear ese limo filosófico que conlleva toda composición lírica. Y dentro de este lirismo que es inherente a toda composición poética, hay que encontrar ese punto de unión aludido, que es nada menos que la fuerza que obliga al poeta a dar el salto desde la mónada aislada pero impelente que fuerza a la búsqueda de ese *tú* que necesita mi *yo* –que es, sin ninguna duda, el personal de Antonio Machado-

49. MACHADO, Antonio (ed. Manuel Alvar): LC, Cátedra, Madrid, 1980, p. 148. La cita se corresponde con el texto indicado, que se encuentra en el folio 92R de la edición de Domingo Ynduráin, conteniendo facsímil del cuaderno y su transcripción en sendos tomos acogidos a un estuche; Taurus, Madrid, 1972.

50.OC-I/687.

para completarse rompiendo ese origen un tanto robinsioniano (no hay que olvidar que uno de los *Filósofos españoles del siglo XIX*, pertenecientes al conjunto de apócrifos, es José Callejo y Nandín, autor de una obra, posiblemente de metafísica, titulada *La inteligencia y la isla de Robinsón*) que es la mónada, a la que el propio poeta diferencia de la leibniziana, procurándole esa fuerza interna que busca la liberación personal a través de una tensión que culmina en el hallazgo de lo que el propio Antonio Machado denomina *otredad*, tal y como se ha detallado en la Primera Parte.

No es, pues (y aunque ya se ha dicho, no importa el repetirlo de nuevo) la sombra de Pilar de Valderrama la que aquí se busca, en ese buceo un tanto metafísico de lo que en realidad es el sueño lírico que arrastra la composición; la poetisa queda lejos, sin llegar a ser perceptible en ningún momento, mientras que se yergue la figura ensoñada de Leonor como fondo de esa inquietud que irradia hacia la apócrifa Guiomar.

Y en esta búsqueda radica la esencia del poema, que no busca realidades materiales, sino que se queda dentro de la idea y su problemática de posibilidad/imposibilidad; pero esa búsqueda, puramente especulativa, transforma este poema, de un simple ideario lírico, sin más, en algo bastante más sólido, que sin embargo se mueve en el terreno de lo ideal.

Se llega así a la abstracción más absoluta, pues

> no prueba nada
> contra el amor, que la amada
> no haya existido jamás.

No es necesaria; consustancialmente el impulso amoroso tiende hacia ese Otro que es la presencia frente a él, pero no tiene por que llegar a concretarse en figura, en realidad palpable.

Pero los poemas que integran este segundo ciclo –que no es, no se olvide, ni de Martín ni de Mairena, sino de un tercero que interpreta la doctrina de acuerdo con su propio punto de vista- están todos encadenados entre sí; quiero decir que desde su arranque hasta su final, se conciben como una continuidad deslizante, aunque sin final cerrado. De ahí que ese planteamiento de la no existencia de la amada como punto de una relativa –y nunca excesiva- importancia, va a ser refrendado por los poemillas que siguen, numerados cada uno de ellos, pero que muy bien podían haberse integrado bajo un único numeral.

III, IV, V, VI

Escribiré en tu abanico:
te quiero para olvidarte,
para quererte te olvido.
Te abanicarás
con un madrigal que diga:
En amor el olvido pone la sal.
Te pintaré solitaria
en la urna imaginaria
de un daguerrotipo viejo,
o en el fondo de un espejo.
Viva y quieta,
olvidando a tu poeta.
Y te enviaré mi canción:
«Se canta lo que se pierde»,
con un papagayo verde
que la diga en tu balcón.

Se trata de cuatro cortos poemillas –en realidad casi podríamos denominarlos como coplas, en el más lato sentido de la palabra- con motivos recurrentes del *Cancionero* y la teoría erótica. Son, en realidad, ilustraciones poéticas en torno al olvido, la ausencia y la nostalgia, pues nada en ellos indica, o señala, cercanía o lejanía, tanto de Leonor como de Pilar de Valderrama; pero, eso sí, son cercanos a Guiomar, por la sencillísima razón de que es Guiomar el motivo de los mismos.

Naturalmente, si nos detenemos un poco más en su lectura, y lo hacemos como quería Cobos, de una forma morosa, lentitivamente, de inmediato encontramos más de una motivación, más de un sentimiento, relacionado con Leonor; pero no con ella, sí con su huella; como la impronta que su muerte dejó en Machado, como una herida viva y abierta que nunca cicatriza del todo. Y esto es lo que realmente les da valor. Ese *daguerrotipo viejo* en donde permanece su imagen solitaria recuerda de inmediato al más difundido de sus retratos que él conservó, ampliado, en la casa de su madre, en la madrileña calle del General Arrando, y que posiblemente se reflejase en el espejo de la habitación[51]; el título de esa canción: *Se canta lo que se pierde*, de su capitulación VI, canción que el propio Mairena dice que ha buscado «en vano y que tal vez no llegó a escribirse nunca, al menos con ese título» (JM/VIII), por fuerza ha de referirse a la muerte de la niña-esposa, a la que él nunca cantó en vida, pero sí tras su fallecimiento; son estas señales inequívocas; las otras dos capitulaciones, anteriores a las mencionadas, resultan

51. JMM: Ob. cit.; pp. 68-69 y nota 116 del cap. 3 de la Segunda Parte.

más ambiguas y vagas, pero haciendo referencia a ese olvido que para el poeta es esencial en su proceso de recordaciones.

De todos modos, y antes de proseguir, conviene detenerse en un pequeño detalle que ha sido utilizado siempre a favor de Pilar de Valderrama y al que ella misma, orgullosa, hace referencia (M/68). La copla, numerada como VI, comienza de la siguiente manera: «Y te enviaré mi canción», verso que es modificado en dos ocasiones; una, la transcrita, ya que en JM-VIII, posiblemente la primera de sus redacciones, este enviaré figura con un, quizá más prosaico, te mandaré; y en el último apunte machadiano, aquel encontrado por su hermano José en el bolsillo de su gabán dos días después de su muerte, el verbo aparece nuevamente corregido por te daré[52]. Son pequeños cambios, de simples correcciones léxicas, que buscan, más que otra cosa, la perfección del verso y que, por lo mismo, no suponen más que tanteos perfeccionistas, pero que han sido utilizadas por más de un entusiasta de la igualdad PV=G, como indicativo de la perduración de ese amor. Es más; en libro misceláneo, citado con anterioridad a propósito de esa pereza mimética que ha mantenido vigente la impostura, se tropieza con idéntica

52. MACHADO, José: *Últimas soledades del poeta AM*, edic. de La Torre, Madrid, 1999, p. 145. Existen dos ediciones anteriores de este interesante e importante libro, que fue apenas tenido en cuenta por un sector de la crítica machadiana durante algún tiempo –se ha llegado a escribir que «se trata de unos apuntes, de poco interés en general, con pocos datos precisos» (SB dixit); la primera de ellas, apenas sin repercusión, posiblemente debido al propio carácter limitado de la misma, en Santiago de Chile en 1958 (y no 1940 como, por error, señala Ribbans en la bibliografía de su edición de CC –Cátedra, varias reediciones-), multicopiada; la segunda, ya en España y en la Imprenta Provincial de Soria, en 1971.

afirmación[53], cuando este aludido mimetismo es tanto más grave al insistir en dichas correcciones, y no reparar en otro poemilla que, aunque cercano en el tiempo a la última de tales correcciones, dice algo muy contrario a lo pretendido, aun aceptando la igualdad. Me estoy refiriendo a la segunda de las divisiones, sin numerar, pero sí separadas entre sí por asteriscos, de las coplas de guerra, numeradas por O. Macrí como S-LXVII, la que dice así:

Tengo un olvido, Guiomar,
todo erizado de espinas,
hoja de nopal.

Copla sobre el que se volverá en su momento, situándolo dentro del conjunto total que lo acoge y le da su cabal sentido. Queden, pues, cancelados ya los poemillas anteriores, pasando a ocuparnos del séptimo:

VII

Que apenas si de amor el ascua humea
sabe el poeta que la voz engola
y, barato cantor, se pavonea
con su pensar o enluta su viola;
y que si amor da su destello, sola
la pura estrofa suena,
fuente de monte, anónima y serena.
Bajo el azul olvido, nada canta,

53. AMORÓS, Andrés: «Amor y fantasía», *Momentos mágicos de la Literatura*, Castalia, Madrid 1973, pp. 239-248.

ni tu nombre ni el mío, el agua santa.
Sombra no tiene de su turbia escoria
limpio metal; el verso del poeta
lleva el ansia de amor que lo engendrara
como se lleva el diamante su memoria
-frío diamante- el fuego del planeta
trocado en luz, en una joya clara...

Es esta una composición muy distinta de las anteriores; incluso en su construcción, no ya solo en su sentido, resulta trabajada en exceso, quizá en el deseo de hacerla más oscura; la primera estrofa, hasta el punto y coma, supone una violencia expresiva que se acerca más, de lo que quizá el propio Machado fuese consciente de ello, al Góngora del exceso verbal, que al normal estilo del poeta. El pensamiento que Machado pretende transmitir es, por el contrario, sencillo, pero al ser retorcido al máximo –algo totalmente inusual en su quehacer, lo que de alguna manera apoya la idea de esa tercera mano, el otro Machado apócrifo como verdadero autor de este ciclo poemático- y concluirlo con una imagen que dista mucho de aportar esa claridad a la que nos tiene acostumbrados, cualquier interpretación, incluida la presente, no resulta fácil. Contrasta, por lo dicho, con las anteriores composiciones, mucho más conseguidas, pero se perfila como antesala de la última de este segundo ciclo.

El poeta –Machado, tanto el real como el apócrifo- pretende comunicar, decir, o dar a entender que el amor, cuando es realmente Amor, deja huella permanente, pase el tiempo que pase, aunque dicha huella no llegue a vislumbrarse ni trascienda al exterior, pues esa frialdad, indiferencia u olvido, no se desprende del diamante –imagen perfectamente conseguida, aunque

en clave no exenta de dificultad- que no representa más que la coraza que el propio incendio amoroso levanta al irse, paulatinamente, apagando.

De todo ello, es fácil deducir que las referencias anteriores no remiten a un presente cercano o no, sino que, por el contrario, nos llevan a una lejanía en el tiempo que ha permitido que ese fuego original se vaya convirtiendo en ascua que, a medida que se concentra en sí misma, creando endurecida costra que la protege, pero que puede ser removida en cualquier momento, con las consiguientes consecuencias.

Es, en cierto modo, un volver a versos anteriores:

> Creí mi hogar apagado,
> Y revolví la ceniza...
> Me quemé la mano.
> CLXI-lviii

En esa lejanía del poeta tan solo se encuentra una figura, un recuerdo, que haya causado tales efectos. Inútil, aunque a veces necesario, insistir nuevamente sobre ello; lo que ahora interesa constatar es la permanencia de esa huella, tan aferrada al poeta que no puede ser borrada por nada ni por nadie. De ello hay abundantes pruebas a lo largo de su obra:

> ¿Empañé tu memoria? ¿Cuántas veces?
>
> Es la vida agua de fuente
>
> Y allí suena tu nombre, ¡eternamente!

Con algunas otras más cercanas a estas *Canciones*, como los *Recuerdos...*, ¡tan enigmáticos!, o ese primer soneto –La Primavera- de los de guerra.

[...]
¡cuan agudo se filtra hasta mi oído,
niña inmortal, infatigable dea,
el agrio son de tu rabel florido!

O el que en su momento va a ser objeto de atención absoluta, y que tan interesadas interpretaciones ha tenido; el que comienza ya de forma inmortal:

De mar a mar, entre los dos la guerra
Más honda que la mar.

Por si fuera poco todo lo que el poeta sugiere, el propio Machado aporta una clave indubitable:

[...]
fuente de monte, anónima y serena.
Bajo el azul olvido, nada canta,
Ni tu nombre ni el mío, el agua santa.

En clarísima referencia a la fuente ¡tan repetidamente aludida! de otro poema muy anterior: *Pascua de Resurrección*.

Resumiendo, todo ello es definitiva prueba de que Pilar de Valderrama se encuentra tan lejos de estas composiciones, como de la Guiomar que les da nombre y las inspira.

VIII

Abre el rosal de la carroña horrible
su olvido en flor, y extraña mariposa,

jalde y carmín, de vuelo imprevisible,
sale del fondo de una fosa.
Con el terror de víbora encelada,
junto al lagarto frío,
con el absorto sapo en la azulada
libélula que vuela sobre el río,
con los montes de plomo y de ceniza,
sobre los rubios agros
que el sol de mayo hechiza,
se ha abierto un abanico de milagros
-el Ángel del poema lo ha querido-
en la mano creadora del olvido...
[...]

Otro poema que se desprende del conjunto, salvo del inmediatamente anterior, tanto por lo críptico que pueda parecer como por su misma construcción poemática.

De alguna manera, y dado lo inusual de su exposición, solo cuenta con un antecedente en la obra total de Machado; me refiero a poema bien temprano como es *En el entierro de un amigo*, el IV de la numeración general y que se fecha antes de 1907. No existe –salvo sorpresas que deparen posibles nuevos descubrimientos- otro al que se pueda vincular, aunque en él abunden más las imágenes y las sugerencias que en el anterior, de factura totalmente realista.

Parece desarrollar –y escribo parece porque, a mi modo de ver, caben diversas interpretaciones, aunque todas ellas convergentes- una visión onírica en torno a la muerte; las palabras apenas dejan posibilidad de escape: *carroña*,

fondo, fosa, horrible; todas ellas en los primeros cuatro versos; ese abrupto primer verso referente al rosal y su olvido en flor, concuerda con los 3 y 4 del otro poema citado:

A un paso de la abierta sepultura,
había un rosal de podridos pétalos,

Y la extraña mariposa que asciende del fondo es equiparable a aquel aliento blanquecino que desprende la tierra. Hay una sobreabundancia de imágenes –recreadas o no, que tampoco tiene demasiada importancia- tendentes a continuar motivando esa representación de lo fúnebre, que potencia, acercándose a la muerte, lo que el poeta llama, y que es en realidad a donde desea llegar: *la mano creadora del olvido*[54].

¿Por qué, no puede uno por menos que preguntarse, este final al poemario? ¿Es que Guiomar, su inspiradora, ha muerto? Y si la muerte se la ha llevado, como así parece desprenderse del poema, ¿qué quiere decir esta aparente contradicción respecto a ese olvido creador? Porque si el olvido es el vacío de la memoria, sabido es que en el vacío nada se crea, no siendo la absoluta nada.

54. De nuevo la mano, aunque en esta ocasión no refleje una mano física, como en poemas anteriores, actuando como tema fundamental del poema. Sobre esto no puedo por menos que recordar el artículo de Gerardo Diego: «Olvido en flor», publicado el 30-X-75 en el diario *ABC*, en el que comenta el poema con la precisión y acierto que siempre lo caracterizó en sus repetidos asedios a AM.

Conviene no olvidar que ese concepto que Machado tiene del *olvido* es un concepto metafísico que muy poco tiene que ver con el que podríamos denominar como pérdida memorística o del recuerdo.

No existe, por tanto, contradicción en la *unidad creadora del olvido*, pues sabido es, y con mayor detalle se ha de ver de forma casi inmediata, que ese olvido en Machado es el eje en torno al cual giran posconceptos filosóficos de su doctrina relativa al Eros. Pero importan ahora otras cuestiones más cercanas al poema en sí. Por ejemplo, estas notas característicamente negativas y que se presentan en Machado como algo nuevo, distinto, pues aunque la fauna suele tener en él bastante presencia, nunca con las características con las que se presenta la que se mueve en este poema: esa *víbora encelada*, o *el lagarto frío*, y el no menos asombroso *absorto sapo* - que no sapo absorto, como muy bien diferencia Gerardo Diego en el trabajo mencionado en la nota 50, son representaciones inusuales en el poeta, que tienden a recrear un ambiente un tanto siniestro y, desde luego, mortuorio. Ni tan siquiera los lobos que rondan por la tierra de Alvargonzález se encuentran inmersos en una zona de siniestralidad fúnebre.

Luego está la referencia a la muerte, a la recreación onírica de un posible entierro de... ¿Guiomar?; tal vez, y con mayor seguridad, de Leonor, transformada en una Guiomar que va desapareciendo una vez cumplida su misión (y esto hace enlazar –lo veremos en su momento- este poema con otro que aún no conocemos y que, posiblemente, sea el más original del ciclo). Naturalmente, estas referencias inclinan favorablemente la balanza hacia esa versión; Leonor ha muerto y su cuerpo reposa en El Espino soriano; sorprendentemente, nada aquí indica, como en otras muchas sugerencias anteriores, altura a la que se asome la niña-esposa. Claro que visto desde la

perspectiva de quien asiste al sepelio, esa altura posible queda diluida en el propio nivel del narrador, por lo que se borra, pero el paisaje sí es el mismo que recrea recurrentemente Antonio Machado:

Con los montes de plomo y de ceniza,
sobre los rubios agros
que el sol de mayo hechiza...

La referencia es clara; esos montes de plomo y de ceniza son los mismos que encontramos en numeraciones como CII, CLVI-vi, CLVII-vi, S-XXIII o S-XXVIII, todos ellos referidos a Soria y su paisaje, al tiempo que los CII y CLVI-vi, acogen esos rubios agros que florecen hechizados por el sol de Mayo:

¡Primavera soriana, primavera
humilde, como el sueño de un bendito,
[...]
¡Campillo amarillento
como tosco sayal de campesina,

CII

¿Quién puso, entre las rocas de ceniza,
para la mil del sueño,
esas retamas de oro
y esas azules flores del romero?

Sin embargo, y posiblemente por motivos muy personales y teóricos, el poema presente no cierra el ciclo; al menos de una forma concluyente. Esa línea de puntos que compone lo que podría considerarse como verso final –muy en la línea de las vanguardias- y que sigue, o parece continuar

los puntos suspensivos del verso anterior, son prueba convincente de ello. Antonio Machado -¿cuál de los dos: real o apócrifo?- no da por agotado el Cancionero; es más, parece confirmar que su cierre va a tener lugar algo más tarde, sin saber con exactitud cuando. ¿Quizá las circunstancias?...

Resulta curioso este mantener abierto –sin que se sepa ciertamente el motivo- el Cancionero que, desde otro ángulo de visión, se remata con la representación de una muerte; pero... ¿cuál?, ¿de quién?

Se ha apuntado que ese ceremonial mortuorio era por Guiomar –de la que nunca se podrá conocer la causa de su fallecimiento, y si este motivó la viudez o la soltería definitiva de Abel Martín- quedando así convencido de su necesidad, lo que conduciría a una continuidad teórica bastante más distanciada de lo propuesto en un principio. ¿Pretendió Machado recrear todo un proceso personal, ampliándolo a la búsqueda de ese reencuentro tras la muerte, como reflejo de su propia anécdota? Solo cabe una respuesta dubitativa: quizá...

Motivo sí parece indicarlo este final abierto, y lo que Mairena glosa de su maestro y su doctrina, magníficamente ilustrado por ese poema no examinado aún, y que parece pretender darle un sesgo inesperado, no solo al poemario, sino también a la teoría.

Este poema último, que aparentemente cierra el ciclo, mantiene todo como aplazado, a la espera de posteriores pareceres que nunca sabremos si llegaron a tener vigencia y supusieron ayuda a las pretensiones machadianas.

Tiempo es, por tanto, y una vez concluida la incursión por el *Cancionero* guiomariano, de acercarse al punto de vista de Juan de Mairena respecto a esta parte dela doctrina de su maestro.

5. JUAN DE MAIRENA Y SU EXÉGESIS DISCIPULAR

Tiene una boca de fuego
y una cintura de azogue.
Nadie la bese.
Nadie la toque.
CLXXI-vii

El día 3 de Enero de 1935 se publica en el Diario de Madrid el que, algo más tarde, será el capitulo VIII del *Juan de Mairena* machadiano[55], en el que

55. La cronología de la publicación diaria fue dada a conocer por Cobos en su libro: *El pensamiento de AM en JM*, quinto de los dedicados al estudio de su prosa (Ínsula, Madrid, 1971, pp. 19-23). La más completa de las reseñas corresponde a la nueva edición total del *Juan de Mairena*, que acoge como la antigua y ya clásica de Losada, en dos tomos, la totalidad de los artículos mairenianos, pero a diferencia de la anterior (Buenos Aires, 1943, 1949, 1957), que sitúa las referencias posteriores a 1936 a pie de página, la de Antonio Fernández Ferrer (Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1986, dos tomos), en las páginas 231-236 de su segundo tomo, incluye la más completa de las reseñas bibliográficas. Queda por citar la, por ahora, última del JM a cargo de Pablo del Barco en edición de la Junta de Andalucía (Sevilla, 1999) en la que se integra la totalidad de los artículos, incluyendo también la bibliografía, si bien separando la anterior a 1936 (pp. 295-297) y la posterior a dicha fecha (pp. 501-503). En gran parte de estas ediciones se echa de menos lo intentado por José María Valverde (Clásicos Castalia, Madrid) de dotar al libro de un Índice de conceptos y personas, lo que solo se repite, o se adelanta, en la *incompleta* edición de OC de ambos hermanos a cargo de Biblioteca Nueva, cuya preparación estuvo a cargo de Heliodoro Carpintero (Madrid, 1962, pp. 1279-1293) bajo el epígrafe de *Índice analítico,* y que es algo que debería tener su lugar correspondiente en las próximas ediciones que se preparen de JM.

parece que Antonio Machado pone el cierre definitivo a la problemática abelmartineana del Eros y, con ello, de Guiomar.

Que no ha de ser así, se verá más adelante, en el capítulo final del trabajo, pero antes de ello conviene analizar las características de este falso concluir y, sobre todo, lo que el discípulo tiene que decir del maestro y su teoría.

Es importante la fecha –y algo se ha ido adelantando al respecto en la Segunda Parte- por lo que concierne a la postura adoptada por Pilar de Valderrama, de desconocimiento del artículo y su descubrimiento posterior a la guerra; algo que sí podría haber ocurrido por lo que respecta a la publicación en libro, dada su salida de España en el mes de Abril del fatídico 1936, pero no con la publicación periodística. Pero si a los planteamientos propuestos por ella favorecía la ignorancia de determinados trabajos, entra dentro de su lógica la negación de su lectura anterior a la guerra, a lo que hay que añadir la posible no lectura del diario en cuestión, por tratarse de prensa no afecta a su ideología[56], lo que se pone en su contra al dejar al descubierto sus contradicciones, ya que resulta de difícil aceptación que si sentía lo que sentía por Antonio Machado no siguiese su quehacer periodístico; algo muy explicable, por el contrario, si su único sentimiento era de indiferencia, máxime tras la ruptura impuesta por ella misma. Pero de todo esto ya ha quedado constancia en la Segunda Parte; importaba ahora el subrayarlo como recordatorio, sin más.

56. SEOANE, M. C. y M. D. Saiz: *Historia del periodismo en España-3. El siglo XX (1898-1936)*, ya mencionada; pp. 420-421.

Volvamos, pues, a lo nuestro. El capítulo que ahora nos ocupa amplía, en cierto modo, la biografía de Abel Martín, así como sus referencias bibliográficas, lo que reitera la intención machadiana de transformar a su primer apócrifo en alguien de carácter menos difuminado. El por qué esa intención no se llevó a cabo finalmente, es punto que no conocemos, y al que tan solo puede llegarse por suposiciones, de las cuales la de mayor peso es la de la lenta pero tenaz imposición del personaje de Juan de Mairena, que acabaría por ser el portavoz machadiano en los escritos de los últimos años.

Existe una contradicción respecto al segundo ciclo del *Cancionero*, ya que si sus composiciones están escritas *A la manera de...*, por un segundo discípulo que ha de ser el otro Antonio Machado, aquí Mairena se las adjudica a Martín, ampliándolas con otra, importantísima, que quiere hacer pasar como inédita al acervo cancioneril.

La recordación maireniana nos retrotrae a otro tiempo –ahora muy lejano- de finales del XIX, cuando los poetas escribían versos más o menos de circunstancias en álbumes y abanicos femeninos, en aquellas reuniones sociales en las que se tomaba chocolate o té, según las circunstancias y el nivel social, y las damitas, con una languidez muy de época, cantaban arias al piano o recitaban igualmente las Doloras de Campoamor o las Rimas becquerianas.

La primera de estas composiciones, que se corresponde con la tercera del mencionado segundo ciclo, fue encontrada por Mairena en el álbum de una señorita, que lo fue en su tiempo, de Chipiona, y en otros álbumes de idéntica procedencia la IV y quizá otras perdidas, mientras que la VI se publicó en el periódico local *El Faro de Rota*, aludiéndose en ella a la canción: *Se canta lo que se pierde*, buscada en vano por el propio Mairena.

Y tras esta preparación, un tanto informativa, la exposición teórica, a la que sirve de ilustración ese otro poema inédito hasta la fecha de publicación del artículo, que encierra todas las características de un rescate:

> Pensaba mi maestro en sus años románticos, o –como se decía entonces con frase epigramática popular- «de alma perdida en un melonar», que el amor empieza por el recuerdo, y que mal se podía recordar aquello que antes no se había olvidado. Tal pensamiento expresa mi maestro en esos versos. (OC-II/1941-1942)

Insertando a continuación el poema

> Sé que habrás de llorarme cuando muera
> para olvidarme, y, luego,
> poderme recordar, limpios los ojos
> que miran en el tiempo.
> Más allá de tus lágrimas y de
> tu olvido, en tu recuerdo,
> me siento ir por una senda clara,
> por un, «Adiós, Guiomar», enjuto y serio.

Continuando (el poema habrá que comentarlo después) con la exposición del pensamiento o de ese aspecto que parece haberse quedado a trasmano en los anteriores comentarios:

> Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido, fiel a su metafísica. En ella –conviene recordarlo- era el olvido uno de los «siete reverso, aspectos de la nada o formas del gran Cero». Merced al olvido puede el poeta –pensaba mi maestro- arrancar las raíces

> de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no es ya evocador, sino –en apariencia, al menos- alumbrador de formas nuevas. Porque solo la creación apasionada triunfa del olvido (OC-II/1942).

Y como tal creación y tal apasionamiento transcribe en el que es el poema I del segundo ciclo, añadiendo a renglón seguido, y antes de la transcripción del segundo, el más importante de todos: Aquí la creación aparece todavía en la forma obsesionante del recuerdo. A última hora el poeta pretende licenciar a la memoria, y piensa que todo ha sido imaginado por el sentir (OC-II/1943).

Aquello de «Todo amor es fantasía». Ha de ser Mairena, ese discípulo respondón, quien aporte este punto esencial en el pensamiento del eros martineano; al Machado apócrifo se le va de las manos, ocupado, quizá, por impulsos de mayor calado. Pero este del olvido es punto importante, que ya el Machado real toca poéticamente en más de una ocasión:

> Niña, me voy a la mar.
> -Si no me llevas contigo,
> te olvidaré, capitán.
> En el puente de su barco
> quedó el capitán dormido;
> durmió soñando con ella:
> ¡si no me llevas contigo!...
> Cuando volvió de la mar
> trajo un papagayo verde.

¡Te olvidaré, capitán!
Y otra vez la mar cruzó
con su papagayo verde.
¡Capitán, ya te olvidó!
CLXIII (El viaje)[57]

O en fragmentos como estos:

Hoy que es espalda el lomo de tu fiera,
y es el milagro del no ser cumplido,
brinda, poeta, tu canto de frontera
a la muerte, al silencio y al olvido.
XV (Al gran Cero)

[...]
La nieve ya no caía.
La vi un momento asomar
en las torres del olvido.
Quise y no pude gritar.
(Recuerdos...)

Cuando recordar no pueda,
¿dónde mi recuerdo irá?

57. Si nos fijamos, este papagayo verde está en directa relación con el de las *Canciones a Guiomar* (segundo ciclo) y el que da título a la canción aludida por Mairena. Sería interesante resaltar las líneas que establecen esta conexión.

Una cosa es el recuerdo
y otra cosa recordar.
S-XXVIII-i

¿Cómo es posible esto? Si se consigue olvidar, ¿de qué oculto recoveco del cerebro emerge ese nuevo recuerdo? Machado no es explícito en esto; él mismo reconoce que Abel Martín expone su doctrina de una forma «a veces, un tanto oscura, lo inevitable en una metafísica de poeta, donde no se definen previamente los términos empleados» (OC-I/687), apoyándose de una forma continuada en los propios versos, que en determinados momentos pueden aclarar más que una larga disquisición de carácter académico.

Mírame en ti castigado;
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar.

O aquel otro, que parece remachar lo anterior:

Te quiero para olvidarte,
para quererte te olvido.

Dicho de otra forma: *la mano creadora del olvido,* que es el auténtico motor del recuerdo. En efecto, si el recuerdo nos atenaza, no dejando libre el lugar de la memoria donde se agazapa, se hace necesario olvidar, dejar atrás –de una forma casi definitiva- todo aquello que pesa, duele y nos impide avanzar de nuevo. No es posible permanecer el resto de los días aferrado a algo que ya es imposible. La solución no es, desde luego, fácil, y supone un encomiable esfuerzo por parte del que es sacudido por ello; pero mediante ese esfuerzo liberamos esa parte de la memoria, ésta está en condiciones

de nuevo, de recuperar mediante su valor imaginativo, y de forma bien distinta, aquello que ha quedado atrás. Conseguido esto, el fantasma recupera vida y vuelve a ser lo que en realidad se querría que fuese: una creación apasionada. Dicho con palabras del propio Antonio Machado: «A última hora el poeta pretende licenciar a la memoria»; darla de baja, licenciarla, en expresión muy definida, y sustituirla por esa nueva pasión que la recrea. En una palabra, el poeta experimenta en sí mismo el resultado de esa expresión popular que, acertadamente, dice que «el tiempo todo lo cura», aunque sea forzándolo de alguna manera. Y no puede olvidarse que en los Machado lo popular es algo consustancial con ellos a través de su padre; de ahí que esté siempre presente.

Pero ante todo, Antonio Machado es poeta, y, como ya se ha visto, con la poesía ilustra, o al menos trata de hacerlo, todo aquello que en su prosa queda oscurecido o mal expuesto (y me refiero a esa cuestión de la claridad filosófica, que preconizaba, y puso en práctica, Ortega y continuaron sus discípulos); de ahí el poema final –o pretendidamente último- del ciclo, que aislado de los dos *Cancioneros*, saca a la luz Juan de Mairena.

Se trata de un poema que rompe la continuidad formal de los anteriores, ya que asume una forma originalísima de exposición y que, sin temor a equivocarnos, puede afirmarse como única en toda su poesía, al utilizar el tú como hablante. Un ligero repaso –basta con ello- daría esa muestra como única; normalmente el poeta habla siempre en primera persona, algunas veces, cuando se torna objetivo como en *Campos de Castilla*, utiliza la tercera, -el poeta es un observador de las cosas que lo circundan-, pero en escasísimas ocasiones –y hablo de la poesía en general y de cualquier

poeta en particular, al menos hasta donde puedo alcanzar por mí mismo- se utiliza la segunda, salvo en casos de poesía dialogada.

Por eso este poema se presenta como inusual en el contexto machadiano y precisa un previo planteamiento como algo a dilucidar; porque, ¿quién habla en él? ¿A quién se dirige ese *tú* que proyecta su inquietud?

Quién, no es difícil aclararlo: Guiomar; pues a ella misma se refiere cuando pone en boca de ese otro dialogante un «Adiós, Guiomar», que de inmediato nos acerca otro anterior más controvertido. A quién, ya resulta más improbable. De acuerdo con Mairena, ha de ser Abel Martín, ya que es el creador de Guiomar; si se continúa manteniendo la ficción de los apócrifos, pude ser, también, a ese Antonio Machado que se ha presentado como glosador de las doctrinas del maestro; pero finalmente desembocados en el real Antonio Machado, que quizá busca en esta despedida poética el adiós definitivo a sus inquietudes ya superadas. Que no había de ser así, es algo que las circunstancias impondrán.

Pero vayamos por partes. En principio, y en una lectura superficial (que no es, entiéndase bien, una lectura apresurada, sino más bien una lectura primera, poco profunda, sin ahondar en el mensaje que indudablemente arrastran todos los poemas, y muy especialmente estos del Cancionero); en principio, repito, todo parece claro. Ese «Adiós, Guiomar», no puede salir más que de la boca de quien se despide, esto es, aparentemente del poeta. Pero realmente, ¿quién se despide? Resulta conveniente darle la vuelta a la lectura –al sesgo, como recomienda el propio Machado- y situarse frente a ese interlocutor que parece dirigirse a él. En una palabra, «*ver*» a esa otra persona. Y entonces se comprueba, con un cierto asombro, que lo que se dice, -y cómo se dice- ya no está tan claro como en un principio parecía, pues ese

«Adiós, Guiomar» puede estar dicho, no al poeta, sino por esa misma persona –Guiomar, naturalmente- que se dirige a él, anticipando con ello el proceso ideal que va a seguir a su muerte y desaparición. *Sé que habrás de llorarme cuando muera/ para olvidarme*; y quién va a morir -¿cómo?; ¿cuándo?- no es el poeta, que tiene aún que trasvasar sus vivencias del campo del sentimiento al del pensamiento. Por lo tanto, en ese proceso el origen, que es la ausencia, como ya se ha visto en la exposición doctrinal y en la propia experiencia del poeta, no incide en él, que está en ese momento «*desde Guiomar*» y no «*para Guiomar*». Quien se siente ir por esa *senda clara* –la misma que ha recorrido el inolvidable maestro Giner (y esta puede ser, aventuro, una referencia ética, para poner las cosas en su sitio)- es Guiomar-Leonor, que va dejando la huella de su paso y su memoria en la mente, todavía atribulada por el dolor, pero que poco a poco va venciendo a ésta al tiempo que aprovecha, gracias a la esperanza, ese mismo corte vital para encontrar el camino de su *senda clara*, recuperando de esa forma la imagen y el recuerdo –presencia, en suma- de la amada perdida. Y nunca más unidas han estado la Leonor real y la Guiomar ficticia, que en estos momentos en los que Martín-Machado se funden, ¡por fin!, en uno solo y caminan al unísono. Ni tampoco, por lo mismo, la apócrifa Guiomar más lejos de la real Pilar de Valderrama que, si en algún momento hubiese intentado comprender a su rendido enamorado, se habría contentado con limitarse a ser lo que realmente ha sido: un episodio en la vida del poeta; grande, pequeño, importante o no, que no es cuestión que interese ahora, y no otra cosa, como se ha pretendido, no tan en vano como hubiese sido deseable.

El arranque del poema es importante y no conviene pasarlo por alto en ningún momento. Guiomar-Leonor está segura –con esa seguridad que da

la experiencia pasada, que está en manos del poeta-creador- de que quien está frente a ella, asistiendo quizá a su agonía –lo que nos hace retroceder hacia las imágenes de la muerte de Leonor- va a recordarla, limpios los ojos -¡bellísima imagen al describirlos secos y sin lágrimas, pero tampoco ausentes!- en el tiempo, y se siente apoyada, sostenida, por ese mismo recuerdo que va a persistir en ese «Adiós, Guiomar» que es, fuera del dolor y de la anécdota, el que va a hacerla retornar[58].

Se trata, pues, de una despedida; no la del poeta, en esos momentos hundido en su personal imposibilidad de lucha, sino de ella, que con una clarividencia absoluta adivina el futuro de su recuerdo.

Un hermoso poema para cerrar el largo proceso de recuperación, una vez logrado. De ahí que ese mismo «Adiós, Guiomar», quiera o pretenda ser, una recuperación de aquel otro aludido con anterioridad, enviado en especie de críptico mensaje a una perdida y lejana –cada vez más- Pilar de Valderrama, que, desde luego, no supo entenderlo.

O tal vez sí lo entendió demasiado bien y por eso nunca se apoyó en él, tanto olvidándolo en el libro de Concha Espina como eludiéndolo en todas las siguientes ocasiones que tuvo de poder hacerlo en provecho propio.

58. Conviene tener en cuenta, por lo que respecta a la muerte de Leonor, lo que bien podría calificarse como anécdota sin más; me refiero a las últimas palabras de Leonor a Antonio, momentos antes del tránsito: «Nunca me separaré de ti»; palabras que vienen avaladas por el autor de la canónica biografía de ambos hermanos y la única que procede de fuentes directas, la de Pérez Ferrero que, si bien no menciona la frase en dicha biografía, sí lo hace en artículo posterior a la misma: «Piedras de Soria y luces de París», *La Estafeta Literaria*, núm. 3, Madrid, Abril, 1944. Las palabras antecedentes bien pueden enlazar, por la vía del sueño, con el *Adiós Guiomar* que nos viene ocupando.

6. Apéndice apresurado sobre unos apuntes inéditos

Labores de este tipo siempre acaban por deparar sorpresas, y esto es lo que en realidad ha ocurrido con la publicación, en los dos últimos años, de un conjunto de inéditos de Antonio Machado que obraban en poder, por un lado, de la Fundación Fernán González de Burgos, a donde llegaron a través de la voluntad de la viuda de Manuel Machado, Eulalia Cáceres, y por otro, de la adquisición en subasta de otro buen lote en poder de los herederos últimos del poeta por Unicaja, que en encomiable decisión los ha dado a la publicación en diez pulcros tomos que acogen la totalidad del legado.

Y tanto en uno como en otro se han podido espigar alusiones a Guiomar que, posiblemente por separado, hubiesen planteado serios problemas de interpretación, pero que uniéndolas en un todo no suponen dificultad insalvable.

En el tomo cuarto de los editados por Unicaja[59] figuran dos hojas que bajo el título más genérico de *Canciones a Guiomar*, acoge en la primera las ya estudiadas correspondientes al segundo ciclo, si bien con algunas variantes lógicas al tratarse de un borrador. Más importantes son los poemas que figuran en el folio 50r, totalmente inéditos y que sí suponen una sorpresa.

En primer lugar, por el hecho de haber sido desechadas para su publicación, cuando la numeración de ambas hojas supone una continuidad entre las dos. Las primeras, sobradamente conocidas, según nota que las acompaña, se publican, antes de en PC-4, en la revista *Mediodía* 16, de Sevilla, pero debe tratarse de una equivocación, ya que dicha referencia no figura recogida en

59. *Poemas sueltos*, Málaga, 2005, pp. 231-233, correspondientes a los folios 49r y 50r.

la última edición de *Nuevas Canciones*[60], ni en las bibliografías más completas, que sí acogen la composición: *Últimas lamentaciones de Abel Martín*, en dicha revista.

En segundo, porque plantean un interrogante al tratar de encontrar explicación al hecho de su relegación al olvido. ¿Quizá porque no quedaba clara la intención del poeta? Es posible que así haya sido, pero –y de inmediato veremos por qué- no resulta demasiado convincente la solución. Lo que sí está claro es que no podían inducir a error alguno si se hubiesen dado a la luz, al menos hasta la publicación de Concha Espina; ¡y ese sí que hubiese supuesto un tanto favorable a la pretensión de Pilar de Valderrama! Tratemos, pues, de clarificar la posible confusión; pero antes, como en ocasiones anteriores, demos la transcripción de esta tan poco conocida composición:

II

Tú fuiste <mi> ((la)) gran sorpresa:
ver lo que más se ha esperado
(...)<día> en que ya no se espera.

60. Alianza Editorial, Madrid, 2007. Edición ya citada en la nota 43, a cargo de Arturo Ramoneda, en tres volúmenes que acogen la totalidad de la obra poética, siendo el último de ellos el correspondiente a NC, conjuntamente con el CA y las *Poesías de guerra*. Dada la fecha de la edición es la segunda independiente de dicho libro –la primera se corresponde con la antigua de Valverde en Castalia- y posiblemente con conocimiento de la bibliografía que corresponde a cada composición. De ahí lo de «posible equivocación» por lo que respecta a la revista sevillana, que sí aparece mencionada en las relaciones bibliográficas en cuanto que acoge la otra composición mencionada.

III

Tú me buscaste un día[61]
-yo nunca a ti, Guiomar,
y yo temblé al mirarme en el tardío
curioso espejo de mi soledad.

IV

Temblé como temblaba cuando niño,
Al sospechar...
Y cuando adolescente,
Sabiendo ya
Lo que sabían todos, y, maduro,
Cuando volví <a> ignorar.
Ahora, ya viejo, esa palabra fuerte:
«¡mujer!», (me hace temblar) >¡cómo otra vez me hace temblar!<

Hasta aquí el poema con muy pocas correcciones. La página está limpia y apenas hay más sobreescrituras que las señaladas. Pero el poema es complejo; dice más de lo que aparenta decir y en ese *más* nos encontramos con muchos silencios. No todo está escrito, y en esto, cada una de las palabras utilizadas parece esconder más de un sentido. En realidad, ¿qué quiere decir Machado con esta manifestación de encuentro con Guiomar?

61. Tal como yo lo leo, esta palabra «*día*» es la misma que empieza el verso tercero de la numeración anterior, algo que no se refleja en la transcripción (ver página 169), con lo que se completaría el último de los versos de la primera estrofa.

Está claro lo de la *gran sorpresa*; esto, después de todo lo anterior, no supone misterio alguno, pues todo el que busca y encuentra lo buscado, y más si es de forma inesperada, se sorprende del hallazgo, aun cuando haya perdido ya las esperanzas de conseguirlo: *día en que ya no se espera*. Hasta aquí todo normal. Las dificultades parecen empezar en la estrofa III, cuando da a entender que fue ella –Guiomar- la que lo buscó a él, lo que de alguna forma concuerda con los planteamientos de Pilar de Valderrama e incluso con lo que expone en sus *memorias*; ella fue a su encuentro; nunca él, por la sencilla razón de que no la conocía, siempre siguiendo lo afirmado por Valderrama. Pero, ¿es esto cierto? Hemos podido ver que no, si seguimos el razonamiento de que la poetisa no es Guiomar. De ser así, esta III estrofa enlaza de forma muy directa con la anterior, pues la sorpresa presupone el logro de esa esperanza que repentinamente se concreta, aunque el –*yo nunca a ti, Guiomar*- da la impresión de que el camino que sigue Machado en sus quehaceres especulativos va por otra senda. Muy posiblemente lo esté intentando sin llevarlos al terreno poético, pero aquí –estoy seguro-se le alza Abel Martín con su fuerte presencia, acabando por imponerse con su mejor o peor tejida historia de fracaso amoroso. Y así, de esta forma un tanto inesperada, surge el nombre de Guiomar, por la necesidad de dotar a esa novia –o esposa- de un nombre sonoro y poético, más que el aparentemente real de Rosa María[62].

62. Nombre que, conviene recordarlo, le da *Juan de Mairena* a esa novia de su maestro, en la composición *Mairena a Martín, muerto*, con la que se abre la segunda parte del *De un Cancionero apócrifo*, dedicado a Juan de Mairena.

De esto a la totalidad de la siguiente estrofa, IV, apenas hay un paso, y entonces queda definitivamente aclarado ese exclamativo *¡mujer!*, que sí puede conducirnos a un planteamiento equívoco o interesadamente orientado.

En ayuda de todo lo anterior, viene otra hoja; esta correspondiente al tomo I de *Los papeles de Antonio Machado*[63], en su página 519. La hoja en cuestión, también bajo el epígrafe *Canciones a Guiomar*, viene a dejar claras muchas cosas que ahora, a su luz, se ven ya sin la menor dificultad. Al título general, y en la línea inferior se lee *Cancioneros apócrifos*, seguidos de un paréntesis con dos palabras ilegibles –por el momento- y tras una raya horizontal, otra escritura –posiblemente añadida con posterioridad, dada la diferencia entre ésta y la general de toda la nota-: *Otros poemas*. Tras esto, lo que realmente interesa; un apunte recordatorio que ocupa varias líneas (el resto de la página está en blanco).

> Contiene algunas composiciones no incluidas, *por olvido*, en la tercera edición de Poesias Completas (1933). Las escritas con posterioridad a esta fecha llevan el signo f. Unas y otras pueden ser incluidas en la cuarta edición, posiblemente póstuma, si llega a publicarse. Y una línea más abajo: Madrid 12 de Octubre de 1934. Antonio Machado.

No hay más. Pero este *poco* dice, también, mucho. Como primera llamada de atención ese por *olvido* –que he subrayado, dada su importancia- y que

63. Institución Fernán González, Academia burgense de Historia y Bellas Artes, dos tomos, Burgos, 2004.

viene a indicar, claramente, que el apócrifo femenino Guiomar *no es, ni lo fue en ningún momento,* Pilar de Valderrama. Tengamos en cuenta la fecha de la nota -1934-; Pilar y Antonio están, todavía, viviendo una relación que, aunque se rompa pronto, en el año siguiente, por el momento se presenta como continuista; entonces, si Pilar fuese Guiomar y esos versos estaban dedicados a ella, ¿cabe en un enamorado como Antonio un olvido semejante? La respuesta, clara y rotunda es: No.

Tras esa hoja solo encontramos otra con un poema sobre Abel Martín y que figura incluido en *Juan de Mairena*[64], concluyéndose el cuadernillo que cierra este primer tomo. Sin embargo no es la única aportación que guardan estos dos tomos de *Los papeles...*, ya que en el segundo, y en su Sección Hojas sueltas, página 414, se encuentra la composición siguiente:

Sorpresas tiene la vida,
Guiomar, del alma y del cuerpo;
que nadie guarde hasta el fin
el mote que le pusieron;
nadie crea ser quien dicen
que es, ni que pueda serlo.

Nadie crea ser quien dicen
que es, ni que pueda serlo,
que nadie guarde hasta el fin
el mote que le pusieron.

64. *Diario de Madrid,* 19 de abril de 1935; en el libro se corresponde con el capítulo XXII.

En primer lugar, y antes de cerrar definitivamente este análisis un tanto apresurado, es conveniente no olvidar el carácter de borradores que sustentan todos estos papeles. Se trata de anotaciones no destinadas a la publicación; simples borradores de composiciones que sirven como base o punto de partida a aquellos que van a ser considerados como definitivos; de ahí ese tono de incertidumbre que ostentan algunos de sus versos, con las correcciones correspondientes. Todo ello le concede un aspecto de provisionalidad en el que las palabras carecen de la firmeza que conlleva la publicación. De ahí que el moverse entre ellas venga a ser una tarea de difícil equilibrio a la hora de afrontarlas.

Pero si esto es importante, también lo es –y permanecemos aún en los aspectos teóricamente externos- el determinar, en la medida en que ello sea posible, las fechas en que tales borradores se escriben.

Porque las composiciones no están fechadas ni contienen indicación orientativa para poder hacerlo, aunque sí la nota que se transcribe en segundo lugar, que aclara que existen unos poemas a Guiomar que por olvido quedaron sin incluir en la tercera edición (1933) de las PC y que indudablemente se corresponden con el segundo ciclo de Guiomar. De todos modos, en la nota explicativa correspondiente a dicho cuaderno, se indica que entre las hojas numeradas como 2 y 3 se aprecia la falta, por rotura, de tres, que muy bien pudieron haber sido arrancadas. ¿Podrían contener esas composiciones faltantes? La nota deja esto un tanto en el aire, aunque ateniéndonos a la probable continuidad de ambos ciclos, puede aceptarse el que sean las que, en la siguiente edición formaron el segundo, puesto que no se encuentran otras similares en el resto de la obra machadiana. ¿O tal vez la que Juan de Mairena aporta en su glosa al maestro? Suposiciones con las que se puede

jugar de forma permanente. De lo que sí no cabe la menor duda es que las que se han transcrito a continuación de la nota no responden a tal carácter. Son, como se ha apuntado, borradores de una composición, o distintas composiciones, finalmente desechadas que muy bien podrían haber sido el comienzo de todo.

Centrándonos ya en la transcrita, se observa en la primera estrofa la numeración «I» que no tiene continuidad, mientras que en la anterior, ésta arranca con un «II» al que siguen correlativamente el «III» y el «IV». ¿Se trata, en realidad, de una sola composición, o borrador de la misma, tal y como afirma Gibson en su reseña de ambas publicaciones[65]? Ateniéndonos a dicha opinión es muy posible que así sea, ya que al tratarse de hojas sueltas, que no forman parte de un conjunto, estas fácilmente pudieron traspapelarse, perdiendo de este modo su unidad.

Por lo que concierne a las fechas en las que se pudieron escribir, solo caben suposiciones, deducibles de su doble carácter de borrador y de posible inicio del poemario; de acuerdo con lo anterior, como data muy temprana pueden situarse como posteriores al año 1928, dado que el primer ciclo aparece en la *Revista de Occidente* en 1929, y esto da un carácter totalmente afirmativo a ese arranque poemático referente a la sorpresa que el personaje apócrifo representa en la vida del poeta. Aceptando esta premisa, y en relación con dicha fecha, esto nos conduce a la presencia de Pilar de Valderrama y al impacto que en él produce su conocimiento. Algo difícil de aceptar, teniendo en cuenta el proceso llevado a cabo, pero que no puede obviarse sin más.

65. *Babelia-El País,* 19-III-05.

Tú fuiste mi gran sorpresa;
Ver lo que más se ha esperado
da en que ya no se espera.

O ciñéndonos ya al último de ellos:

Sorpresas tiene la vida,
Guiomar, del alma y del cuerpo
[...]

Aunque si se continúa la lectura, casi de inmediato encontramos algo que supone un freno a la especulación inicial:

Nadie crea ser quién dicen
que es...

¿Pueden estos versos ser un freno, por parte del poeta, a pretensiones de Pilar de Valderrama tras haber leído la primera entrega de las *Canciones*? Nadie, ni él ni la propia Pilar dan pista alguna al respecto; de él era algo esperado; de Pilar..., sus *memorias* hablan por ella. Que ella se sintiese, o pretendiese sentirse, aludida en esos poemas, publicados casi inmediatos a su conocimiento es algo que entra en el terreno de lo posible, y de ahí derivar su intento de apropiación –póstumo- del personaje para su mayor gloria y permanencia.

Que Antonio Machado, al ver el destino que podían correr sus composiciones, tan relacionadas con lo que él pretendía, tratase de cortar de raíz esa intención, es algo que también cabe dentro de esa posibilidad, y que finalmente, llevado por su ciego amor hacia la poetisa, renunciase a expresarlo de forma pública, aun dentro de un mensaje ciertamente críptico, y tras la

consiguiente explicación de sus intenciones al crear al personaje, puede ser, en cierto modo, una explicación plausible. De ahí puede derivarse la intención de mantener inéditos los poemillas transcritos[66].

De esta forma adquiere cuerpo de nuevo, frente a estos versos, la intención de Machado de dar forma a la creación guiomariana que, quizá, no estaba todavía ni totalmente aceptada ni tampoco perfectamente definida; de ahí la *sorpresa* que representa para él la irrupción del personaje como continuidad poética a lo teóricamente expuesto por Abel Martín; y también esa alusión a la indiscutible aseveración de que los motes no son permanentes y acaban por retornar a su origen, esto es, Leonor. ¿Qué pretenden sino, esos versos finales, tan conclusivos?

Nadie crea ser quien dicen
que es, ni que pueda serlo.
Que nadie guarde hasta el fin
el mote que le pusieron.

Lo que sí es realidad indiscutible es la existencia de tales versos, o unos borradores que no llegaron a tomar cuerpo; sobre ellos caben un sin fin de supuestos, sin que ninguno alcance a tener consistencia. Existen, pero olvidados,

66. Lo afirmado en estas líneas corrobora de alguna manera nuestra tesis, pues de haber sido real la intención de Pilar de Valderrama estos versos, dedicados a ella como «*musa única*» del poeta, los antedichos versos no hubieran quedado relegados voluntariamente. Y me ratifico en lo de *voluntariamente* porque en realidad los olvidados de forma involuntaria, se acogieron a la edición de 1936, última en vida y que, por ello, pudo todavía revisar en persona. Todo apunta, después de esta larga revisión, a confirmar la invención de la impostura mantenida por PV.

y tan solo la labor meritoria de rastreadores en esos viejos manuscritos, los ha devuelto a la luz, aunque sin la importancia que, posiblemente se le hubiese pretendido dar. Todo lo cual es indicativo de que nada concluye de forma definitiva, y mucho menos en el campo de la investigación, sea esta del tipo que sea. Quede, pues, ésta concluida en puntos suspensivos, a la posible espera de nuevas aportaciones al tema, si es que las mismas existen y son descubiertas algún día.

7. LECTURA DE UN SONETO

Da doble luz a tu verso,
para leído de frente
y al sesgo.
CLXI-lxxi

El 18 de Julio de 1936[67] -Antonio Machado y Pilar de Valderrama se han distanciado hace aproximadamente un año, y ella refugiada, huida, aunque sin causa todavía, en Portugal- una parte del ejército español se alza en armas contra la legitimidad republicana; ha estallado la guerra civil.

Todo se trastoca y España queda dividida en dos zonas de fluctuantes fronteras a medida que las armas dirimen a favor o en contra, y aunque el Estado republicano trata de reorganizarse de inmediato, cede el orden en un principio y la vida, en toda la geografía peninsular, es pura precariedad.

Esto es ya historia, y como tal hay que verlo y analizarlo. El que la razón estuviese de una parte u otra, apenas importa aquí. Cada bando tenía las suyas propias y las defendió con todo el apasionamiento que da la convicción. Dejémoslo así; este no es un tratado de Historia, pero alguna hay que hacer para situar los hechos en su lugar.

67. Es la fecha establecida y aceptada por la Historia, pero en realidad la sublevación de los militares se inicia el 17. Puede ser interesante, sobre este punto, el libro narrativo –de ahí su atractivo para el lector medio, ya que obvia el carácter estrictamente histórico- de Luis Romero: *Tres días de Julio*, Ariel, Barcelona, 1967.

> Porque la guerra civil no fue solo la culminación de la crisis contemporánea, sino expresión de una división intelectual que reflejaba una sociedad estructuralmente escindida en dos bandos irreconciliables. Desde este punto de vista, la guerra civil fue un acontecimiento estructural en el ámbito de la cultura, reflejo de la citada escisión[68].

De ahí que se considere importante el iniciar el presente capítulo circunstanciado el cuadro general[69].

68. ABELLÁN, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español/5-III*; p. 399.

69. La guerra civil cuenta con una inmensa bibliografía, pocas veces superada. Dado que no es tema, ni principal ni secundario, del presente trabajo, no está de más, para el lector interesado en la misma, señalar algunos de los libros generales sobre ella; por ejemplo, la ya clásica obra de Hugh Thomas: *La guerra civil española*, Grijalvo-Mondadori, Barcelona, 1995, dos tomos; o la investigación de Burnett Bolloten: *La guerra civil española. Revolución y contrarrevolución*, Alianza Editorial, Madrid, 1989; para la polémica y controvertida figura del General Franco, al que Machado dedica un soneto tremendo, y aparte las biografías de Ricardo de la Cierva, cuyo carácter decididamente hagiográfico resta valor a lo documentado de las mismas, la mejor que hoy puede leerse es *Franco*, de Paul Preston, Grijalbo, Barcelona, 1994. Así mismo, para una síntesis histórica de estos sucesos –y para quien pretenda ahondar en los mismos- pueden consultarse los capítulos XIII y XIV de la obra: *España. Tres milenios de Historia*, de Antonio Domínguez Ortiz, Marcial Pons, Madrid, 2000, pp. 323-365, así como la ya también clásica de Tuñón de Lara: *La España del siglo XX*; tres tomos: *I-Monarquía, II-República y III-Guerra Civil*, Laia, Barcelona, 1974. A todo este material, en cierta medida ya un poco superado en documentación, hay que señalar que con motivo del 70 aniversario de los sucesos han salido a la luz un sin fin de obras que resultan imposibles de seleccionar en una nota de estas características; baste decir que en toda esa producción se encuentran visiones enfrentadas de los mismos sucesos.

Y ello, alejándonos algo del tono y el carácter del ensayo, porque Antonio Machado se vio envuelto, como tantos otros, en su torbellino, viniendo a representar uno de los arquetipos característicos de la contienda: la escisión, ya no geográfica, sino humana, *tajo fuerte* la denomina él en el soneto del que vamos a ocuparnos, al separar familias –su caso-, amigos, exacerbando en odios las diferencias que antes podían haber existido y dejando incomunicados casi de forma absoluta –depende de donde se encontrase cada uno en la fatídica fecha- a hermanos, matrimonios, padres, hijos...

Este enfoque, y con el único objeto de centrar el soneto tantas veces traído a colación a lo largo de las presentes páginas, y del que de forma inmediata habrá que ocuparse, ha de ceñirse al Machado de esta última hora, proporcionándole la cobertura ambiental necesaria para comprender mejor el por qué y el cómo del dicho soneto[70]. Porque Machado, hombre pacífico donde los haya, se encontró de pronto en medio de una vorágine de sangre y fuego en la que, sobre cualquier otra cosa, primaba el odio hacia quien sostenía pensamientos contrarios de los que cada una de las partes defendía. Sabido es que su hermano Manuel, con el que le unían no solo los lazos de sangre, sino también una fraternal afinidad ideológica, vivió la

70. Porque es importante el hacerlo así, no ya solo tratando de recrear el entorno vital, sino también de acuerdo con determinadas normas de análisis de textos. Así, Bajtin afirma que el discurso –texto- no existe en el vacío, sencillamente porque sí; éste, cualquiera que sea, cambia de significado según quien lo pronuncie o escriba. Tesis sustentada en el ensayo de Carroll B. Jonson: *Cervantes y materialismo en el contexto norteamericano* (*Ínsula*; núms. 697-698, Enero-Febrero 2005, p. 17. Ver, de todos modos, y como ampliación: *El método formal en los estudios literarios*, del mencionado Mijail Bajtin (Alianza Universidad, Alianza Editorial, Madrid, 1994).

contienda en Burgos, desconociendo el paradero y la suerte tanto de Antonio como de su madre y resto de la familia, hasta casi prácticamente el final de la lucha. Todo un símbolo de lo apuntado más arriba. Pero este es otro asunto que, por fortuna, está ya suficientemente clarificado por lo que a ambos concierne, por lo que no hay que volver sobre él.

7.1. El marco bronco de la guerra y la aclimatación al nuevo medio

Da comienzo para Antonio Machado, a partir de su salida de Madrid –un Madrid en inminente situación de sitio, en el que el cercano invierno amenaza con herirlo de muerte- el 24 de Noviembre, en una operación rescate de intelectuales llevada a cabo por al famoso Quinto Regimiento y promovida por el Partido Comunista, posiblemente buscando un efecto propagandístico de alto nivel, un largo éxodo que culminará, ya fuera de España, en el pueblecito de Collioure –el Colibre de Lope de Vega-, desde entonces guardador fiel de sus restos, en reposo eviterno al lado de su madre.

Primero fue una cierta estabilidad en Valencia, en el cercano Rocafort, donde todavía pudo disfrutar de algunas comodidades; después, Barcelona, en la que la precariedad material aunada a una dura climatología, hicieron sus estancia absolutamente desapacible; de allí, el salto al exilio, disconforme quizá, y en última instancia, con la inevitable –¿y necesaria?- huida ante el avance de las tropas de Franco[71]:

> Cuando pienso en una posibilidad de destierro en otra tierra que no sea esta atormentada tierra de España, mi corazón se turba y

71. Entrevista concedida a Pascual Pla y Beltrán en Agosto de 1937, en Rocafort. De dicha entrevista, publicada en América algunos años después (*Cuadernos Americanos,* México 1, 1954, pp. 232-238, y en *Revista Nacional de Cultura,* Caracas, Marzo-Abril 1959, pp. 6068), no se encuentra referencia de su publicación original, en ningún repertorio bibliográfico, si es que la publicación llegó a tener lugar.

> se conturba de pesadumbre. Tengo la certeza de que el extranjero significaría para mí la muerte (OC-II/2205).

Pero antes de su salida de Madrid sufrió todas las incomodidades y peligros que supuso la vida en la capital durante los primeros meses siguientes a la sublevación, cuando el caos, el odio, la venganza se apoderaron de las calles de la ciudad, en tanto el orden y la seguridad habían desaparecido de ellas. La situación en la capital es cada vez más grave, ante la amenaza que supone la cercanía de las tropas rebeldes; y a punto de comenzar el largo asedio que se extenderá a la duración de toda la guerra, el Gobierno decide trasladarse a Valencia, zona más segura que el entonces precario Madrid.

Pero no es su trayectoria personal la que aquí nos interesa, aparte que lo sobradamente conocida que es, nos libera de insistir en ella.

Es bastante más significativo el impacto que supuso en un hombre colmo él un cambio tan brusco como fue la ruptura de la normalidad; la mudanza tajante, brutal, de un Estado de Derecho a una inexistencia de Estado; de una apacible y rutinaria seguridad a un asomarse a un escenario de violencia y arbitrariedad.

Se cuenta al respecto con una anécdota que da idea del clima en el que se va a desenvolver Antonio Machado mientras dure la virulenta y salvaje algarada.

Un grupo incontrolado –de los muchos que se movían por las calles de Madrid buscando saciar su sed de protagonismo y poderío- lo detuvo en determinada ocasión en uno de los cafés que solía frecuentar, este en la calle de Santa Engracia y cercano a su domicilio madrileño, confundiéndolo, al parecer, con un cura camuflado, y trasladándolo a su cárcel improvisada en la que pasó toda la noche, un tanto resignado, a pesar de haber dado su nombre

a aquellos posiblemente analfabetos que simplemente lo juzgaron por su indumentaria burguesa y un tanto trasnochada, que nunca abandonó.

Fue liberado a la mañana siguiente, cuando el instinto de supervivencia, posiblemente conjuntado con la angustia familiar que al no verle de regreso a casa se habría puesto en movimiento, le decidió a convencer a uno de sus carceleros para que telefonease a determinado personaje político, comunicándole que se encontraba detenido. Resulta lamentable que ninguno de los que han transcrito el suceso, partiendo siempre de quien lo hizo por primera vez, José Ruiz-Castillo Basala, y empezando por este, no hayan aclarado de qué personalidad política se trataba, perdiéndose de esa forma en el anonimato quien debería contar con el agradecimiento de todo español bien nacido[72]. ¿Cuál fue, tras esto, la reacción de Antonio Machado?; con otros intelectuales firma manifiestos de adhesión a la República y protesta en contra de las fuerzas sublevadas y los bombardeos indiscriminados; y aunque hoy se sabe que algunas de tales firmas no fueron obtenidas por métodos precisamente muy ortodoxos –tal es el caso sobradamente conocido de Ortega y Gasset-, dada la actitud de Machado, hay que suponer que la suya fue siempre espontánea y asumida, al igual que la de Juan Ramón Jiménez. Porque es cierto; Machado acepta y asume la situación, y desde el primer momento se posiciona de forma clara, decidida e inequívoca, a

72. RUIZ-CASTILLO BASALA, José: *Memorias de un Editor*, Editorial Revista de Occidente, Madrid, 1972, pp. 228. Ni este autor, ni ninguno de los que recogen el suceso, amparándose siempre en esta primera referencia: Juan Velarde Fuentes: «Más para rescatar al poeta», *Expediente Administrativo...*, p. IX; Antonio Campoamor González: *AM*, Sedmay Editores, Madrid, 1976, pp. 173-174; este último cita la obra de Ruiz-Castillo por otra edición, de Barcelona y 1972.

favor de la República. ¿Convencido republicanismo? ¿Actitud liberal frente a cualquier forma de imposición de fuerza, profundamente arraigada en el entorno familiar? De todo un poco. Su actitud se define en carta a la corresponsal argentina Maria Luisa Carnelli, cuando le escribe:

> Mi ideario político se ha limitado siempre a aceptar como legítimo solamente el gobierno que representa la voluntad libre del pueblo. Por eso estuve siempre al lado de la República Española, por cuyo advenimiento trabajé en la medida de mis fuerzas, y siempre dentro de los cauces que yo estimaba legítimos. Cuando la República se implantó en España como una inequívoca expresión de la voluntad popular, la saludé con alborozo y me apresté a servirla, sin aguardar de ella ventaja material alguna. Si hubiera venido como consecuencia de un golpe de mano, como una imposición a la fuerza, yo hubiera estado siempre en contra de ella. Cuando un grupo de militares volvió contra el legítimo Gobierno de la República las armas que éste había depositado en su ejército, yo estuve, incondicionalmente, al lado del gobierno sin miedo a la potencia de aquellas armas que traidoramente se le habían arrebatado. Al lado del gobierno y, por descontado, al lado del pueblo, del pueblo casi inerme que era, no obstante la carencia de máquinas guerreras, el legítimo ejército de España. Cuando se produjo el hecho monstruoso de la invasión extranjera, tuve el profundo consuelo de sentirme español más que nunca; de saberme absolutamente irresponsable de la traición. Por desgracia se habían confirmado mis tristes augurios; quienes traicionan a su pueblo dentro de casa trabajan siempre para cobrar su traición en

> moneda extranjera, están vendiendo al par su propio territorio. Y en verdad no es mucho vender el propio territorio cuando antes se ha vendido al hombre que lo labra. Lo que es consecuencia inevitable de lo otro (C-II/2289-90).

No se puede hablar más claro. De ahí lo absurdo de determinadas posiciones que intentaron atraerse a su causa a quien era la dignidad misma, empezando por quien más presumía de conocerlo: Pilar de Valderrama. ¡Qué poco lo entendió; qué escasamente lo leyó; a pesar de todo lo que dice; pues de haberlo hecho con conciencia de hacerlo, nunca hubiera escrito determinadas cosas[73]!

Pero aparte estos gestos, orientados casi siempre a la galería, aunque siempre sinceros y necesarios para el mantenimiento del espíritu combativo, lo que sí cuenta es su actitud. Que Machado se moviliza como un luchador más, afirmándolo de una manera muy clara en las palabras de agradecimiento dirigidas a ese Quinto Regimiento que lo evacua con toda su familia, posiblemente salvándolo así de una muerte inminente y cierta:

> Yo no me hubiera marchado; estoy viejo y enfermo. Pero quería luchar al lado vuestro. Quería terminar una vida que he llevado dignamente, muriendo con dignidad. Y esto solo podría conseguirlo cayendo a vuestro lado, luchando por la causa justa como vosotros lo hacéis (OC-II/2166).

73. Remito al lector a la Segunda Parte, en especial a su capítulo 4.

Lo hace, lo hará a lo largo de los tres años de guerra y hasta el último momento, consciente y decidido, en un activismo no forzado, obligado por las circunstancias, como lo fue, en alguno de sus aspectos, el de su hermano Manuel en el otro campo, sino consecuente y asumido con la situación en que se vive.

Asunción que lo conduce –era inevitable, dadas las características personales- a un continuado desgaste y empeoramiento de su estado físico, que acabará con él en las dramáticas circunstancias de todos conocidas. Y aun así, la facción triunfadora se cebará póstumamente en su recuerdo, privándolo, una olvidada por fortuna Comisión Depuradora, *de todos sus derechos pasivos*, cuando ya ni reclamarlos podía[74].

En este período, salpicado de vehemencias, heroísmos y dignidades, al lado de venganzas, politiqueos y cambalaches de todo tipo, va a escribir Antonio Machado algunas de sus páginas más memorables, así como algunos poemas –no muchos- inmarchitables, al lado de otros que no consiguen alcanzar el listón al que su poesía nos tiene acostumbrados. Que no todo se pierde por los caminos embarrados y en las huidas por temor a las venganzas.

La guerra lo lleva a una toma de posición, a un enfrentarse con la situación creada a partir de la sublevación militar, sin tibiezas ni equívocos. Es el único caso dentro de su grupo generacional –y no entro ni salgo, pues

74. AMR: *Expediente...*; p. 291. Sobre este punto también han escrito JMM en la revista *Interviú* (núm.249 de 19 Febrero 1981); JLC en el diario *El País*, de 5-X-76; y una reseña sin firma: «La derecha que escupió sobre la tumba de M», en la fugaz revista de Historia: *Nueva Historia*, que dirigió Ricardo de la Cierva (núm. 2, Marzo 1977).

no es la ocasión, en la posibilidad o imposibilidad de la existencia de la Generación-, ya que el que más y el que menos oscilaron, se movieron en un campo o tierra de nadie durante ese tiempo, autodesterrándose, como Azorín, pero retornando después a pesar de iniciales reticencias, o trampeando como buenamente pudo, en el caso de Pío Baroja, sus dos únicos supervivientes. Aparte –como en el grupo propio- Valle-Inclán, fallecido en enero de ese año, cuando todavía no se había planteado el triunfo del Frente Popular; y Unamuno, arrepentido tardío y también fallecido el último día de ese fatídico 1936.

Quizá el único equiparable a Machado por lo que a actitud concierne, aunque en el frente opuesto, pueda ser Maeztu –la otra M del grupo- pero el que su trágica muerte, asesinado en los primeros momentos de la contienda, deja también ciertamente fuera de su propia posibilidad.

En Machado no existen vacilaciones, ambigüedades o arrepentimientos, sin tampoco elegir el cómodo –hasta cierto punto- camino del destierro primero, pasando así a formar parte de aquella hipotética «tercera España», que pretendió potenciarse como posible salida al enfrentamiento de las otras dos. Él permaneció aquí, arrostrando todas las consecuencias e incomodidades, sin disimulos ni contradicciones. Fue leal a la España que consideró legal; y con ella fue al destierro y a la muerte. Tampoco tuvo que pasar por el calvario de su hermano Manuel, entonando la palinodia de un *mea culpa*, atrapado en la otra España, con el terror caminándole por dentro y dispuesto a lo que fuese para salvar la piel y la vida (el miedo es libre; no debe, por

tanto, haber reproches)[75]. Pasó, eso sí, otros calvarios quizá mayores, como el vivir itinerante de esos años al hilo de la pérdida de territorio republicano, acabando en el peor de todos: el destierro. Todavía hoy duelen aquellas palabras premonitorias de que salir de España significaría la muerte para él. A él también le dolía España, como a todos sus compañeros generacionales, aunque, como a cada uno, de forma distinta.

Pero lo que realmente merece la pena tener en cuenta es la circunstancia y cómo la asumió a lo largo de esos tres años de guerra que concluyen en su muerte inevitable. Y es importante el precisar esa asunción porque en cierto modo forma parte de la clave para desentrañar el soneto que nos inquieta. Pero conviene centrar ahora el enfoque, ajeno a lo poético. El cómo él se mueve en esa circunstancia y cómo reacciona ante el exceso que la misma le exhibe en momentos muy concretos. Se trata de su carácter, de su forma de ser y de su reacción ante determinados sucesos.

Es el hombre bueno por excelencia, sin ningún condicionante evangélico de promesa para el más allá. La bondad digna que, como ni puede –ni lo desea- traslucirse en forma externa, se manifiesta en íntima ética personal. Y disponemos de un luminoso ejemplo de lo que para él significaba ser: «En

75. Por lo que concierne a MM, pueden consultarse los trabajos de Miguel d'Ors, incluidos en su libro: *Estudios sobre Manuel Machado* (Renacimiento, Sevilla, 2000): «MM y la República» (pp. 149-155), «MM, otoño de 1936: Una polémica a través de los textos y de los contextos» (pp. 157-167) y «MM en Burgos» (pp. 203-210), así como lo aportado por Rosa Sanmartín en su tesis doctoral: *1886-1946: Releyendo a los Machado. La labor dramática de Manuel y Antonio Machado* (inédita, Valencia, 2008, pp. 62-63), que sin ahondar en el proceso –no era el tema de la tesis- apunta en la dirección correcta de motivos y actuaciones.

el buen sentido de la palabra, bueno» aunque existen, a este respecto, multitud de anécdotas en las que apoyar lo dicho. Por centrarse en la época, baste recordar la aludida hace un momento al comienzo de su continuado exilio, cuando en camino hacia Valencia, fueron alojados, en la primera noche del viaje, en una casa rica de Tarancón. Magníficamente obsequiados por quienes, según todas las apariencias, eran los servidores de la casa, Machado, siempre ponderado y señor de sí mismo, quiso en nombre de todos, y más especialmente, en el de su familia –nueve en total, el grupo más numeroso- dar las gracias a quienes en aquella forma los atendían y solicitó hacerlo. Recibió una respuesta brutal; hacía relativamente poco que les habían dado «el paseo». Y quien lo cuenta, añade que «por delicadeza, no deshizo la cama, y pasó la noche sobre la alfombra»[76]. La anécdota, como puede verse en la nota, no está suficientemente referenciada, por lo que cabe la duda sobre su veracidad, pero responde fielmente a ese espíritu bondadoso y digno del poeta. Este es el Antonio Machado que vio estallar una revolución casi anunciada, pero que en sí mismo se resistía a admitir que llegase a suceder. Y asumiendo la situación impuesta, y agradeciendo, al mismo

76. Lo cuenta Andrés Trapiello en *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, colección *Espejo de España*, Planeta, Barcelona, 1994, p. 84; sin apuntar su referencia. No mencionan el suceso ni Moreno Villa, que viajó con ellos, aunque aporta un detalle sesgado, ni su hermano José, tan minucioso en toda suerte de detalles. Ver, para el primero, Monique Alonso: *AM. Poeta en el exilio*, Anthropos, Barcelona, 1985, pp. 27-28. Por lo que concierne a JM, ob. cit., pp. 123-124. El origen de la noticia hay que buscarlo en Julián Marías: *Una vida presente-I*, Alianza Tres, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 235. Marías señala que hay un eco de lo acontecido en Moreno Villa; tal como éste señala, solo perceptible para quien lo haya conocido y vivido.

tiempo, la atención que recibía por parte del gobierno que él consideró legítimo, se dispone a dar lo mejor de sí mismo en una lucha que se prevé larga y cruenta, dejando de lado cualquier otra inquietud de las muchas que barajaba en su quehacer de cada día. Y en este tejer y destejer continuado, llega un momento, en el goce tranquilo de Rocafort, en el que las bombas sacuden violentamente su plácido retiro. Y estalla en indignación que expresa, explaya, de la mejor forma que sabe; la única de que dispone para combatir a su manera: la pluma, tanto en prosa como en verso.

Todo esto pretende confirmar, y creo que no es posible otorgarle otra interpretación, que en esa noche en la que el cielo se veía sacudido por retumbos de bombas y relámpagos de luminosidad, al igual que en otras que de cuando en cuando sacudían la tranquilidad de su residencia, Machado acusa la necesidad de decir lo que siente en su *yo* más íntimo; y esto tiene dos vertientes; una, la indignación exteriorizada respecto de la guerra –y sus causantes, que se refleja en los sonetos VII y VIII especialmente; el recuerdo lacerante de su hermano perdido y una esperanza de reencuentro en una Sevilla –la vuelta a los orígenes-que no se sabe cómo va a ser en el futuro más o menos inmediato; algo que expresa magníficamente en los versos del soneto VI que –sabedores de la situación histórica; los de hoy no podemos leerlo sin experimentar un escalofrío en la espalda- recogen su anhelo más recóndito:

> Mi Sevilla infantil ¡tan sevillana!
> ¡cual muerde el tiempo tu memoria en vano!
> ¡Tan nuestra! Aviva tu recuerdo, hermano,
> no sabemos de quién va a ser mañana.

Y la otra, la aguda necesidad, frene a la brutalidad de lo real, que hasta ese momento no se había impuesto en su vida de forma tan presente, de decir adiós, acuciado por la necesidad de dar lo mejor de sí para la causa que él considera justa, de decir adiós a todo aquello que hasta ese momento, de forma más o menos imperativa, ha sido su cotidiano quehacer y su cotidiano pensar. Y como siempre, lo hace escribiendo.

En prosa –y no hay que olvidar que Machado escribe abundantemente en ella, desde su *Juan de Mairena*, que limita la frontera entre sus dos estilos, aunque siempre es poeta-, y publicado en la revista *Hora de España*, en agosto de 1938, escribe Antonio Machado una sorprendente renuncia a todo lo que no signifique compromiso con la situación que vive; es la segunda de las capitulaciones de la entrega, en la que se hermana directamente, -como luego se ha de ver-con el contenido del tantas veces mencionado Soneto V. Escribe Machado:

> Tiempo es ya, tiempo es acaso todavía, de que los españoles intentemos los más hondos análisis de conciencia. ¿A dónde vamos? ¿A dónde íbamos? Preguntas son estas que llevan aparejadas otras, por ejemplo, ¿con quiénes vamos? ¿Quiénes van a ser en el futuro nuestros compañeros en el viaje de la historia? ¡Si la guerra nos dejara pensar!...
>
> Pero la guerra es un tema de meditación. Los filósofos no pueden eludirlo en nuestros días. Cierto es que para ellos la guerra plantea un problema difícil. Dentro de la guerra hay un deber imperioso, que el filósofo menos que nadie puede eludir; el de luchar y si es preciso el de morir al lado de los mejores. Para luchar, empero, hay que tomar un partido, y ello implica una visión muy honda de los

> propios motivos –ciertamente, tan honda que se les vea coincidir con las razones- y otra, digámoslo sin rebozo, demasiado turbia y harto superficial de los motivos del adversario. Esto pudiera cohonestar la conducta del filósofo que, para meditar sobre la guerra, pide apartamiento, del hombre que se abstiene «filosóficamente» de opinar, lo que, en cierto modo, supone abstención de la lucha. Más en oposición a esa exigencia de distancia para la visión, hay otra de vivencia (admitamos la palabreja) que toda honda visión implica. Y acaso sea algo frívola la posición del filósofo cuando piensa que la guerra es una impertinencia que viene por sorpresa a perturbar el ritmo de sus meditaciones. Porque la guerra la hemos hecho todos y es justo que todos la padezcamos; es un momento de la gran polémica que constituye nuestra vida social; nadie con mediana conciencia puede creerse totalmente irresponsable. Y si la guerra nos aparece como una sorpresa en el ámbito de nuestras meditaciones, si ella nos coge totalmente desprevenidos de categorías para pensarla, esto quiere decir mucho en contra de nuestras meditaciones, y en pro de nuestro deber de revisarlas y arrojar no pocas al cesto de los papeles inservibles (OC-II/2393-94).

Hasta aquí la prosa que, como puede verse, intenta ser un reajuste de lo válido y lo no válido frente a la situación que se vive y padece. Ciertamente se ve la lucha que Machado sostiene consigo mismo tratando de ser consecuente y dejar a un lado una serie de inquietudes que si resultan correctas en tiempos de paz, no lo son tanto en los de guerra, donde cada uno ha de militar en su propio frente y con las armas que domina. Quizá sea excesivo,

por su parte, ese *arrojar no pocas al cesto de los papeles inservibles*, pero sí conveniente dejarlas de lado mientras los frentes de lucha continúan abiertos.

Coherencia consigo mismo y con la circunstancia en la que desarrolla su vivir.

Son, en definitiva, estas actitudes las que van a primar sobre cualquier otra, en estos últimos años, nada proclives, por otra parte, a la composición de endechas destinadas a lamentar mal de amores. Es mucho el compromiso machadiano, y muy graves las circunstancias, para permitirse frivolidades del tipo que sean. La poesía que se escribe en estos años es poesía auténticamente comprometida, tanto en uno como en otro frente, y Antonio Machado no renuncia en ningún momento a ese compromiso.

7.2. El Soneto V de los de guerra y el conjunto que lo acoge

El soneto que nos va a ocupar, quinto en un conjunto de ocho, aparece publicado por vez primera en la revista republicana Hora de España, entrega VIII, en Junio de 1938, lo que señala para su redacción una fecha algo anterior.

Es en Marzo de ese mismo año cuando Antonio Machado, bajo los efectos de una noche de intenso bombardeo, compone al menos cuatro de estos sonetos; los que se numeran correlativamente del I al IV; todos ellos, salvo quizá el primero, cargados de una indignación que, aunque contenida, se desprende de cada verso de los mismos. Machado aquí relata; los cuatro sonetos tienen un argumento. En ellos el poeta cuenta la aventura de un avión que despega de un aeródromo –entonces se llamaban así- rebelde y se abate con su carga mortífera sobre la apacible tierra valenciana. Y a través de una noche de pesadilla, asistir los supervivientes a la dramática escena de la muerte de un inocente a causa de sus heridas.

Conviene aquí, creo, no dejar atrás una posible interpretación del citado soneto IV: *La muerte del niño herido,* relacionado, aunque un tanto marginalmente, con lo que es objeto del trabajo, y sin que, por el momento, pueda concedérsele más opción que la de una posibilidad[77].

A lo largo de las páginas anteriores se ha puesto siempre de manifiesto la importancia que tiene Leonor en la vida y en la obra de Antonio Machado,

77. Debo a la investigadora del teatro machadiano, Rosa Sanmartín, la sugerencia de esta nueva línea interpretativa, puesta de manifiesto en la correspondencia entre ambos. Para ella mi más sincero reconocimiento, que no es, por fortuna, la única vez que se hace patente.

y cómo Pilar de Valderrama intentó apoderarse de ese protagonismo que, en numerosas ocasiones y más allá de lo que supuso en un momento determinado esa relación para él, le correspondía a Leonor.

Este soneto IV confirma de alguna manera lo que a lo largo de todo este estudio hemos expuesto. Leonor siempre estuvo en la mente de Antonio Machado. En este caso, y esto no pasa de ser una posibilidad de estudio, tal vez incluso una visión ciertamente subjetiva, nadie puede demostrar lo que pensó el poeta durante esos momentos que refleja el soneto, pero tras un somero examen –y no se ha pretendido otra cosa- no es difícil llegar a la conclusión de que el mismo, sin lugar a dudas, está escrito con el pensamiento puesto en Leonor. Se trata de una emergencia del subconsciente, que sin habérselo propuesto, le hace retornar al pasado que, dormido, permanece en él. Y no hace falta recurrir a Freud y sus conocidas investigaciones, ya que de forma más sencilla, es Heidegger quien lo define de forma clara y concisa:

> Lo que por lo demás conocemos de las cosas queda pese a todo bajo el inequívoco «o.... o». Está presente o no presente. ¿No vale esto también para el hombre? Ciertamente: alguien o está ahí o no está ahí. Pero al mismo tiempo se recordará, que, después de todo, La Situación es aquí distinta de lo que sucede en el caso de una piedra. Pero, después de todo, sabemos por experiencia en nosotros mismos como hombres que en nosotros puede haber algo presente que sin embargo no sea, que hay procesos que nos pertenecen a nosotros pero que no aparecen en nuestra conciencia. El hombre tiene una conciencia, y en el hombre puede haber

> presente algo de lo que él no sepa nada. Está ciertamente presente en él, pero pese a todo no presente en su conciencia[78].

En un momento de final patente y con la muerte en la retina del poeta a cada instante que pasa de su vida, recuerda la muerte de su amada. Leonor es la adolescente que se muere porque una enfermedad, entonces mortal, acaba con ella; el niño del soneto muere porque unos locos facciosos deciden acabar con él sin pensar en lo que deja en su camino. A Leonor se le fue la vida, y dejó a Antonio semi-muerto; al niño lo asesinan con la misma impunidad que la enfermedad a Leonor; inevitablemente el poeta asocia ambos sucesos, pues para él ambas muertes son algo más profundo, más hondo, que la muerte de cada día, esa muerte de andar por casa, de acuerdo con la acertada expresión de Cobos[79]; la detalla certeramente en el siguiente soneto, al escribir:

> De mar a mar, entre los dos la guerra
> más honda que la mar...

Y no se puede rehuir el examen, siquiera sea de forma un tanto superficial, pues las similitudes parecen abundar. Ya solo el comienzo del soneto: *Otra vez en la noche...; ¿Por qué ese otra?* El adjetivo ha de hacer clara referencia

78. HEIDEGGER, Martín: *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 91. Se recurre a la cita con plena inteción de corroborar un estado de ánimo del poeta en un muy determinado momento; por lo demás, la mención a Heidegger no es, naturalmente, gratuita, sino que obedece a una intención muy clara de integrar ambos pensamientos –Machado y Heidegger- en un cauce coincidente que, en su momento, encontrará su desarrollo pleno.

79. COBOS, Pablo de A.: *Sobre la muerte en AM*, Ediciones Ínsula, Madrid, 1972, p. 101.

a otra noche anterior y ¿cuál puede ser ésta? Leonor ser apaga en la noche del 1 de Agosto, alrededor de las veintidós horas; a tal hora empieza a anochecer, pero para él todo se ha teñido ya de sombras; la referencia a la *ciudad sombría* es, también, otra clara asociación con el entorno ciudadano que lo rodeó en aquella fecha que nunca puede olvidar; y muy especialmente ese largo y repetitivo verso final: *¡Oh, fría, fría, fría, fría, fría!*, que en su quíntuple repetición más parece hacer alusión a Leonor –es femenina la frialdad- que el niño herido, en cuyo caso habría que haber cambiado el género; claro, y esto es una objeción a lo anterior, puede el poeta estar refiriéndose a la muerte como tal o incluso a la sangre congelada por el hecho de la misma muerte, pero en este segundo caso la alusión ya no resulta tan patente. En todo caso, apenas cabe ya duda de que dicho soneto IV -que de inmediato sigue, y creo es detalle a tener muy en cuenta, y que muy bien puede ser la lógica reacción al drama del anterior- es una muestra más de la permanencia de la imagen de Leonor en nuestro poeta.

Leonor no se separa en ningún momento de Antonio Machado, haciendo así honor a lo que, agonizante, le transmite como último pensamiento: «No me separaré nunca de ti»[80]; y desde ese momento Antonio Machado la tiene presente en todo momento.

Creo, por todo lo anterior, que no se puede, ni se debe, rehuir este soneto IV a la hora de interpretar los sentimientos del poeta en tales momentos, reafirmando a la par lo sostenido ya a lo largo de todo el trabajo presente.

80. MPF: *Vida...*, p. 88.

El manuscrito, compuesto de cuatro folios, se conserva en la Biblioteca Nacional, signado como ms. 22233.3, figurando al frente del mismo una anotación del propio Machado, que dice: «Sonetos escritos una noche de bombardeo en Rocafort (Valencia) marzo de 1938» (OCI/267)[81], lo que explica sobradamente el tono exasperado de los mismos. Los cuatro restantes, esto es, del V al VIII, componen otro manuscrito de idénticas características, signado como ms. 22233.2. ¿Se escribieron todos en la misma fecha? Imposible saberlo con exactitud, ya que este segundo conjunto no contiene nota alguna que pueda servir de orientación. Sin embargo, es muy probable que así haya sido, dado lo peculiar de todos ellos, que mantienen una unidad temática de protesta y recapitulación de posiciones, cerrándose con una muy directa acusación a quien encabezaba el bando faccioso[82].

81. Entrada bibliográfica 84/4.35, en OC-I/; p. 267; también en *Bibliografía machadiana*, BN, Madrid, 1976, entradas 2339 –en GHisp.III, 1938; abreviatura que no figura en la Tabla correspondiente, y que no se incluye en Bibliografía de OC-I, y 2340 en H de E, que sí se incluye como *Hora de España*, p. 151 de la citada bibliografía.

82. Un repaso bibliográfico a todo el proceso de publicaciones a partir de *Hora de España*, puede verse tanto en la bibliografía llevada a cabo por la BN, como por la que acompaña a la edición de Macrí. Como cierre, quiero resaltar ese carácter de continuidad existente en el conjunto de los sonetos, que mantienen una línea argumental –débil, pero existente- que los une; concretamente el V, que sigue de forma inmediata al que relata la muerte del niño herido en el bombardeo, parece significar esa característica de indignación que los recorre a todos, y no resulta difícil deducir que a la vista del hecho en sí, el poeta sienta que es necesario orientar su propia energía hacia posiciones más comprometidas con el Gobierno, dejando a un lado, como se afirma aquí mismo, esos otros quehaceres más propios de tiempos menos en conflicto con la conciencia y la dignidad de cada uno.

Es difícil afirmar que tales sonetos fuesen conocidos en la otra España, la llamada nacional y realmente rebelde; la de Pilar de Valderrama y en la que se encontraba, militando también, su hermano Manuel, aunque no hay por qué desechar de forma total dicha posibilidad. Que alguna, quizá no toda, parte de lo publicado en la zona republicana llegaba a las oficinas gubernamentales del otro bando, al igual que a la inversa, es algo de lo que no cabe dudar. Es el propio Dionisio Ridruejo quien lo da a entender en su «rescate» del poeta perdido[83]; más improbable es suponer que esta prensa y su contenido saliesen de dichos despachos oficiales.

Por eso no cabe poner en duda lo que dice Pilar de Valderrama -¡por una vez!- cuando manifiesta su sorpresa y posible satisfacción, al acceder a la lectura del soneto que, con toda posibilidad, desconocía, y del que se hace eco más en sus poesías que en las *memorias* (una prueba más, a mi modo de ver, del mal pergeño de las mismas, la escasa consistencia de sus recuerdos y –más importante- la poca importancia que a estos se le concede), especialmente en la titulada «Glosa»:

83. Sobre el tema de la permeabilidad informativa a escala oficial, puede verse el artículo de D. Ridruejo: «El poeta rescatado... cuando las revistas y los folletos llegaba a nuestras manos, allá en Burgos...» (recogido en *Est. Lit.* núm, 203 de 24-X-64, pp. 6-7, y publicado inicialmente en la quinta edición de las PC en 1941); la confirmación de lo afirmado por Ridruejo, en Julián Marías: *Una vida presente-1*, pp. 214-215 y 234; también en *Historia de ABC*, de Víctor Olmos (Plaza & Janés, Barcelona, 2002, p. 270). Para una posición más crítica sobre este punto, el trabajo de González Santonja: «AM y su "recuperación" durante los primeros años del franquismo», *AM hoy*; Coloquio internacional organizado por la Fundación AM y la Casa de Velázquez; Madrid, 11, 12 y 13 de Mayo de 1989; Edición de Paul Aubert, Madrid, 1994, pp. 429-439.

Me acompañó tu ausencia día a día
en todas mis angustias interiores;
en medio de amarguras y dolores
llenó de nostalgia el alma mía.
Al irte para siempre, no sabía
tu corazón los arduos sinsabores
que me acechaban, como negras flores
de muerte, olvido y soledad sombría.
En aquel «tu dolor» de mi recuerdo
estaba yo; tú estabas en la «ausencia»
en que «de mar a mar» nos obligaron.
En laberintos de un ayer que pierdo;
y veo en esta luz de tu presencia
que ni guerra ni mar nos separaron.

(El soneto va precedido, a guisa de lema, de una mala transcripción –al hacerlo tipográficamente como prosa- de los dos versos finales del segundo cuarteto del soneto, suprimiéndole la palabra *diosa*, que los cierra. ¿Por qué? Aunque hay que añadir que la poetisa prolonga en puntos suspensivos esta carencia).

El soneto, como resulta fácilmente apreciable, trasluce un egoísmo que podría calificarse de brutal si no estuviese entreverado de una vanidad extrema; ni una línea, ni un verso, de recuerdo ara el calvario machadiano. ¡Pobre Antonio Machado, que se fue hacia la muerte, en un éxodo más que lamentable, sin poder –desconociendo, en una falta de consideración sin límites- la suerte de la *diosa*, los amargos sinsabores que la acechaban a lo largo de aquellos años, cuando refugiada en Estoril en los primeros meses y

retornada a *su* España antes del año, se asentó cómodamente en su finca de Palencia y viajó algunas veces a Burgos y Salamanca! Y ese final, tan rotundo como pretencioso de que no pudieron separarlos ni la guerra ni el mar, en lo que hay que convenir que sí tenía razón, pues ya estaban separados de antemano y más por voluntad de ella que de Antonio.

Pero conviene reconocer que sí, que la tuvo que llenar de alegría este espaldarazo –a ella se lo pareció- o, al menos, supo aprovecharlo como apoyo sorprendente e inesperado como apoyo a su tesis impostora que ya contaba con el beneplácito de algunos críticos tan faltos de asidero documental como plenos de hipótesis favorables. ¿Cuándo conoció Pilar de Valderrama el soneto? Como sus *memorias* carecen del más mínimo apoyo referencial, lo desconocemos, aparte de que en las mismas pasa como sobre ascuas por determinados aspectos de esta relación, como ya se ha podido comprobar. Hay que suponer, no obstante, que sería a través de la obra de Aurora de Albornoz o, como hipótesis más fiable, en cualquiera de los dos intentos de edición de Losada. Por lo que se refiere a *su* soneto, lo publica por vez primera en el apéndice que sigue a las páginas dedicadas a sus *memorias*, y antes de la inclusión *completa* de la correspondencia. Son un total de ocho composiciones –seis sonetos y dos romances- que dedica en su totalidad a perpetuar su amor con el poeta[84].

84. Se recogen en la recopilación *De mar a mar*, en sus páginas 125-132, en sección última titulada *Poemas par después*. Al ser publicación póstuma, cabe dudar que la ordenación responda a personal deseo suyo, aunque también cabe suponer lo contrario.

Volviendo a todo lo que nos ocupa, el total de las poesías de guerra no es excesivo, y más bien tiende a quedarse corto. En él, y al lado de poemas de altísima calidad, como el dedicado a la muerte de García Lorca, algunos de los sonetos –no todos, ya que son más testimoniales que otra cosa-, y algún que otro diseminado aquí y allá, se encuentran otros ejemplos menos afortunados –como ya se ha dejado dicho, pero importa el volver a insistir en ello-, hasta que se llega a ese último verso transido de recuerdos emotivos, y en el que acumulan todas las ensoñaciones y las vivencias pasadas. ¿Posiblemente el comienzo de un largo poema, de un soneto, quizá biográfico, o de cualquier otro tipo de composición? Es posible. La incógnita ya nunca se despejará, pero sí va a quedar para el futuro y los futuros críticos, este único verso, ¡tan maravilloso y sugerente!, como el definitivo testamento del poeta.

Y entre estos pocos poemas y coplas que escribe en estos últimos años, destaca un terceto dedicado a Guiomar –la segunda de las coplas, que bajo el numeral I forman un conjunto de seis- que desconocemos si es anterior al soneto en cuestión. En realidad poco importa esta cuestión de precedencia, ya que se trata de una apostilla o preparación-borrador en el caso contrario, el soneto. La coplilla dice así:

Tengo un olvido, Guiomar,
todo erizado de espinas,
hoja de nopal.

A la que precede otra –esta cuarteto- que parece querer significar algo aclaratorio a la citada:

Papagayo verde,
lorito real,
di tú lo que sabes
al sol que se va.

Que de inmediato, recuerda una de las coplas del *Cancionero*:

Y te enviaré mi canción:
«Se canta lo que se pierde»
con un papagayo verde
que la diga en tu balcón.

Todo esto tiene un común denominador: el olvido, del que ya se sabe que es la base, o uno de los elementos esenciales, de la tesis abelmartineana en torno al Eros. La referencia al papagayo verde no ofrece dudas en lo que concierne al hilo unificador de, al menos, dos de ellas, aunque también es extensible a la primera.

Hace algunos años -ocho o nueve quizá- compuse una ficha en torno a dicha coplilla en la que apuntaba algunas de las posiciones que ahora se están manteniendo. En realidad, y dado el tiempo transcurrido, es más una reseña arqueológica que otra cosa, pero válida como base de la que partir. En ella referenciaba algún trabajo sugerente como apoyo para la tesis que ya entonces venía preparando y en el que procuraba apoyar mis, entonares todavía no tan firmes como hoy, impresiones sobre el asunto Guiomar, a

pesar de venir trabajando en él desde hacía ya años[85]. El poemilla, como todos, tiene connotaciones muy antiguas; en este caso, creo encontrarlas en el tan comentado poema XI de *Soledades, Galerías y otros poemas*; el referente a la «espina» que tanto comentario ha suscitado por lo que respecta a su paralelismo con otro muy similar de Rosalía de Castro. Ya en el lejano 1959, escribía Rafael Ferreres como conclusión a un trabajo sobre el mencionado paralelismo:

> Desapareció la espina y con ella el amor. Después, como es corriente en el poeta, siente nostalgia de la espina dorada al encontrarse en soledad, al no percibir ya su corazón, mientras el viento suena en los álamos del río, sus fieles amigos[86].

La afirmación resulta totalmente válida, aunque haga referencia a poema escrito con mucha anterioridad al conocimiento de Leonor; esto supone aceptar que, embrionariamente, ya estaba en él lo que más adelante expone por boca de Abel Martín.

Pero lo verdaderamente importante de esta coplilla no es lo que pueda derivarse de ese olvido como reconstrucción memorística de algo pasado, sino la invocación a Guiomar en ese contexto. Naturalmente, las interpretaciones han sido varias y contrapuestas, según de quien procedieran, aunque tampoco tantas que pueda establecerse una antología de ellas; más bien

85. De mi fichero particular; ficha XV de un total de LVIII en el Apartado «Guiomar».

86. FERRERES, Rafael: «La flecha alegórica con que hiere el amor», *Los límites del Modernismo*, Taurus, Madrid, 1964, p. 137.

es coplilla que ha sido pasada por alto o mencionada al paso, sin dedicarle tiempo ni atención. Quizá –y no pasa de hipótesis- porque no se encontraban en ella suficientes asideros como para apoyar la igualdad Guiomar=Pilar; es posible. Pero esas referencias al olvido, y más concretamente a ese intento de defensa de un olvido cuyo entorno está erizado de espinas defensivas, que desde luego no ayudan a esa impostura al estar referenciadas a Guiomar. Son, en realidad, una ayuda en la interpretación más demorada, crítica y sustantiva del soneto, como muy pronto ha de verse.

Conviene exponer, a modo de aclaración del intento, unas breves anotaciones que ayuden a la interpretación del mismo.

Como guía-lema figura otra coplilla de Machado, que señala la forma de leer cualquier documento, poema o narración. No es bueno quedarse con una sola lectura; Machado recomienda dos: al frente, esto es, de forma directa, atendiendo tan solo a lo que se dice y cómo se dice; y una segunda al sesgo: atendiendo a cada palabra, frase o verso por sí mismo, a lo que quiere decir y lleva implícito. En resumen, una lectura de superficie y otra en profundidad. Solo de esta manera podrá llegarse a conocer perfectamente el sentido real de lo escrito, pues éste, iluminado por la luz solo arroja la certeza de lo que se ve; aquello que está escrito y compuesto por palabras y letras; sin ir más allá. Pero si la visión cambia, y no resulta tan directa, tan solar, los claroscuros adquieren formas más definidas y, con ello, potencian otra forma de visión que hay que saber, también, leer, so pena de quedar a medias en la intención. Y eso, -al frente, al sesgo- es lo que se va a intentar con el soneto, que hora es ya de situarnos ante él y arrancarle, no el secreto, sino los secretos que contiene.

7.3. Interpretación del mismo: primera lectura o «al frente»

Para empezar, el soneto:

De mar a mar entre los dos la guerra
más honda que la mar. En mi parterre,
miro a la mar que el horizonte cierra.
Tú asomada, Guiomar, a un finisterre,
Miras hacia otro mar, la mar de España,
que Camoens cantara, tenebrosa.
Acaso a ti mi ausencia te acompaña,
a mí me duele tu recuerdo, diosa.
La guerra dio al amor el tajo fuerte.
Y es la total angustia de la muerte,
con la sombra infecunda de la llama
y la soñada miel de amor tardío,
y la flor imposible de la rama
que ha sentido del hacha el corte frío.

La lectura «al frente», única efectuada hasta ahora y, conviene decirlo, lectura interesada, precisamente por ese prejuicio de la misma, ha dado lugar, casi siempre, a malentendidos que vienen ya de antiguo, arrastrados por su superchería levantada en su propio interés por Pilar de Valderrama. Ser trata, pues, de una interpretación del soneto absolutamente condicionada, y totalmente subjetiva, promovida desde el mismo momento en el que el soneto se potenció como apoyo a la lectura impuesta, gracias, sobre todo, a esas particularidades geográficas contenidas en él, que apoyan el engaño. Pero

esto más pertenece a esa otra lectura «al sesgo», que habrá que establecer a continuación de ésta.

Tal y como hasta el momento ha sido interpretado, se trata de una lírica despedida a su *gran amor* (digámoslo, por ahora, con las palabras de Concha Espina en el título de su libro), que refugiada en Portugal desde algo antes de la rebelión, parece haberse olvidado del poeta de una forma casi total. Y esto es sumamente importante, pues conviene tener en cuenta la fecha de esa huida familiar, en la que existe una contradicción de principio. De acuerdo con Concha Espina, la amada del poeta abandonó España en 1935, cuando aún faltaban meses para las elecciones que dieron la victoria al Frente Popular. Pero, como es costumbre en ella, Pilar de Valderrama rebate esa fecha (y este llevar la contraria a sus propios exegetas no deja de producir una cierta perplejidad en el lector interesado en el asunto), afirmando que su marcha –ella prefiere llamarla así- no se produjo hasta el siguiente año, tras el triunfo de la izquierda, aglutinada por vez primera en esa titulación –Frente Popular- que por sus resonancias marxistas tanto asustó a la llamada «*gente de orden*». ¿Quién tiene razón? Pienso que por una de esas escasas ocasiones –otra la hemos podido ver en páginas anteriores- Pilar de Valderrama dice la verdad; y como este punto ya se ha tocado en su lugar correspondiente –véase la Segunda Parte- no hay por qué volver a insistir en él, pero dejando constancia fehaciente de esa salida de España tan poco precipitada y que, no obstante y de acuerdo con la propia Pilar, resultó tan mal proyectada.

De cualquier forma que haya sido, hay que iniciar esta lectura por el principio. Éste se abre con un verso magnífico, que describe a la perfección y con gran ahorro expresivo -¡algo tan común en Antonio Machado!- la realidad española de su momento: «De mar a mar entre los dos la guerra».

¡España entre dos mares!, que da inicio al primer cuarteto que, para gozo de aquellos que incondicionalmente han apoyado a Pilar, y para ella misma, contiene claro, rotundo, el nombre de Guiomar, como una inequívoca señal confirmativa de la adscripción de dicho nombre a la amada real. Es el indicio definitivo de que Machado escribe dicho soneto con el pensamiento puesto en Pilar de Valderrama y la confirmación de la permanencia de ese amor por encima de todo; de miserias, de muertes, de traiciones, ideas, olvidos... (Pilar de Valderrama siempre tuvo muy especial cuidado en que nada de todo eso trascendiese más allá de sus sentimientos, y aun estos... Insisto, es Antonio Machado quien, en este desgraciado capítulo, pone el amor y la pasión; ella, como ya se ha puesto de manifiesto, solo el interés).

Volvamos al soneto, que continúa en ese tono elogioso y enamorado de exaltación, amorosa siempre y en ningún momento reflejo de la situación externa que se vivía, tal como se desprende de cada uno de sus versos, muy similar al tono de su correspondencia. La guerra que es más honda que la mar... ¿Por qué?, domina todo el suelo patrio de una a otra orilla... En una de ellas, el poeta, desde su parterre, esto es, el jardín que circunda el chalet en el que se acoge, Villa Amparo, en Rocafort, avizora el mar del Este que cierra al horizonte, lo que da paso a esa frase clave que todo lo aclara, para mayor prez y gloria de Pilar de Valderrama:

Tú asomada, Guiomar, a un finisterre

Para añadir la puntualización geográfica que se necesita tan perentoriamente:

la mar de España
que Camoens cantara, tenebrosa,

Con lo que resulta imposible permitirse dudas respecto a la señalización geográfica. Pilar, ya se ha dicho, busca refugio en Portugal; más concretamente, en Estoril, en donde la mar forma frontera total con la Lusitania. La respuesta es clara: se trata del Atlántico, cantado por el poeta portugués en su poema épico. Y si, naturalmente, se está refiriendo al Atlántico, al que se asoma Guiomar, y esta no es otra que Pilar de Valderrama, es a ella, que allí se refugió, a quien va dirigido el soneto. ¿Cabe, entonces, alguna duda posible, por muy escéptico que se sea? Es más, en sus notas críticas, algunas tan irrelevantes que uno no se explica el por qué de su inclusión, Oreste Macrí señala el posible punto al que se refiere ese «finisterre: debe de ser el cabo de Roca, cerca de Estoril, donde se refugió la Valderrama» (OC-I/1011). ¿Cómo matiza Macrí este detalle? Ella, en sus *memorias* y como siempre, apenas da indicación alguna, al igual que con las fechas, lo que siempre envuelve en problematicidad muchas de sus afirmaciones[87]. Se ha visto, respecto a su salida de España y por lo que concierne al lugar de su residencia en el exilio –si es que en realidad puede llamarse así a su estancia en Portugal- apenas concreta donde, salvo la genérica de Estoril. Pero esto a los valderramistas les basta; se trata de un dato sobradamente suficiente.

Pero Machado continúa abundando en estas afirmaciones de enamorado, al escribir el primer verso del primer terceto:

La guerra dio al amor el tajo fuerte,

87. Por otro lado, el cabo de Roca no es más que un punto geográfico factible de localizar en cualquier mapa geográfico de la península; algo que nada dice, ni a favor ni en contra.

Y el lector, lógicamente, se estremece de emoción. ¡Cómo sintió Antonio Machado la ausencia de su amada! ¡Y cómo culpa a la guerra –*entre los dos la guerra*- verdadera causante de su separación mutua! Ese tajo fuerte, ese hachazo brutal lo causa la guerra, que los separa de forma irreparable. Todos parecen olvidar que la familia Martínez Romarate puso tierra por medio meses antes del estallido, lo que deja sin motivación de culpabilidad a la guerra en sí. ¿O quizá Machado está cancelando ese amor sin horizonte, amparándose en la actitud de uno y otra, acentuada por la circunstancia que ha propiciado la guerra misma? De ser así, el mensaje seguiría siendo, para los valderramistas, una despedida, aunque de muy distinto signo a la mantenida. Pero el soneto continúa con unos versos un tanto crípticos y conceptuosos que parecen enlazar con otros, también finales, correspondientes a los de otro soneto V de los incluidos en *Nuevas Canciones*. Me refiero al último de éstos –CLXV- que casi concluyen el poemario; aquel que empieza:

Huye del triste amor, amor pacato,

Y que en principio fue atribuido al otro Antonio Machado, al apócrifo. Pero todo esto tendrá mayor explanación en la siguiente lectura, por lo que a ella nos remitimos.

Queda, un tanto a trasmano, una palabra que también resultó clave para la confirmación de que lo sostenido por Pilar de Valderrama no era una superchería sin base alguna que la sustentase (y conviene tener en cuenta que el conocimiento del soneto vino a confirmar lo ya establecido, al ser su divulgación posterior a la aparición del libro de Concha Espina; algo que, si difícil de demostrar, sí está dentro de lo posible dada la situación editorial de aquellos años y sobre lo que la propia Pilar no aporta concreción alguna);

me estoy refiriendo al término *diosa* que se encuentra en el último verso del segundo cuarteto, y que lo cierra. ¡Diosa! Cuantas veces Antonio Machado utiliza el término, la expresión, para dirigirse en las cartas a la propia Pilar. Las dudas huelgan; están todas de más. Conviene, por ello, recapitular. Yo –el poeta- en mi parterre; tú –ella, la diosa, Pilar de Valderrama, en suma- en su finisterre, mirando la mar de Camoens, esto es, el océano; tu recuerdo, diosa; ¿qué otra diosa puede ser? El tajo fuerte de la guerra, el dolor de la ausencia; y algo más adelante, el amor tardío, el corte frío del hacha, que concluye el círculo abierto por el *tajo fuerte*.

Todo está claro: meridiano. ¡La fuerza del amor! Una fuerza que no consigue impedir que, con todo en contra, persista, continúe, no se apague y tiña los recuerdos de inevitable nostalgia. Todo el soneto no es más que una afirmación del amor de Antonio Machado. La amada, ¡la diosa!, está allí, en la orilla opuesta peninsular, pensando, naturalmente, en su poeta que, consecuente consigo mismo y su pensar de siempre, ha puesto su pluma y su energía –escasa ya- al servicio de la causa para él totalmente justa. ¡Pero eso qué importa ante la fuerza del amor! Y además, ¿qué quiere decir, si no dice lo que dice, el soneto? ¿Cabría mayor absurdo pensar que dice otra cosa? Tengamos en cuenta que Pilar de Valderrama, que siempre presumió de conocerlo bien, escribe que

> Yo sé que sin mi ausencia, Antonio no hubiera escrito muchas cosas de las que publicó en Madrid, Barcelona o Valencia durante la guerra, ni hubiera pronunciado algunas conferencias que no eran dignas de él [otras, como el soneto citado, sí] (M/68).

Y reparemos en el cuidado que pone para no desechar la totalidad (en cuyo caso tendría que incluir el soneto en cuestión) al emplear ese *muchas cosas* que presupone solo parte de la totalidad de su quehacer en esos años.

Esta es, en conjunto, la lectura del soneto propiciada hasta el momento y, desde luego, interesada en apoyar la adscripción de la poetisa a la figura del apócrifo femenino Guiomar. Naturalmente, desde este punto de vista, la afirmación del poeta es definitiva e indiscutible. Pilar de Valderrama ya no tiene por qué continuar haciendo hincapié en que ella y Guiomar son la misma persona, la misa e indiscutible diosa del poeta. Si alguna duda persistía aún, a causa del empecinamiento de algunos trasnochados defensores a ultranza del otro amor machadiano y su proyección en la obra del poeta, el conocimiento generalizado del soneto, a través posiblemente de la edición de Aurora de Albornoz[88], los deja callados, contritos y mohínos para siempre. ¿Quién, sino, puede ser esta Guiomar a quien Machado dedica el soneto, escrito, con toda probabilidad, en la cercanía de una noche de bombardeo, -lo más a propósito para desgranar penas de amor- sino aquella amada, llamada reiterativamente diosa, y que refugiada en Portugal –con cierta precipitación y sin motivo aparente que la justificase- desgrana día a día su pensamiento sobre el amor ausente?

Pero hay que añadir que, de alguna manera, la filiación continuó cuestionándose a pesar de todo. Los más convencidos, -que a la hora de un recuento de posiciones son mayoría sobre los afirmantes que, a fin de cuentas, se ciñen

88. ALBORNOZ, Aurora: *Poesías de guerra de AM*, Ediciones Asomante, San Juan (Puerto Rico) 1961.

al ***sí*** inicial, inercial, perezoso y rutinario- mantienen su no convencimiento, aunque a falta de esa prueba documental definitiva que acabe por darles la razón, pero sin ceder en sus planteamientos lógicos y coherentemente planteados. ¿Por qué, sino, Gullón cuestiona esa paternidad? O Cobos; o incluso Moreiro, que aun haciéndose eco de la afirmación –su libro se abre, como ya se ha visto, con toda una declaración de principios, de carácter regio y mayestático, de Pilar Valderrama: *Yo, Guiomar*...- parece no estar totalmente de acuerdo, ni definitivamente convencido, con algunos aspectos del problema. Porque, repito e insisto en ello, Pilar de Valderrama se obstina en el misterio; y para ello se vale y se aprovecha de mil subterfugios que a cada fecha que transcurre son menos válidos como tales, manteniendo el secreto de la correspondencia contra toda lógica, como si pretendiese que una vez conocida ésta, se tambalease el edificio de mentiras tan cuidadosamente levantado, hasta que a su muerte sus herederas deciden, en dos actos casi contrapuestos (yo, sinceramente, creo que no calibraron el alcance que ambos podían tener): publicando, en primer lugar, un libro conjunto con las *memorias* y la totalidad de la correspondencia, tal como la conservaba la poetisa; y en segundo, donar la totalidad de las cartas a la Biblioteca Nacional, permitiendo de este modo el libre acceso a las mismas por parte de los investigadores machadianos. Ya se ha hecho valoración del gesto, que las honra, por lo que no hay que insistir de nuevo en ello, pero conviene puntualizar que en él –en ese gesto, loable por demás, de las hijas de Pilar de Valderrama- está implícita la solución definitiva del proceso. Porque esas cartas que se presentaron todavía *manipuladas* en el libro *Sí, soy Guiomar* –y pienso que no es culpa de las herederas título tan pretencioso, sino de la propia Pilar- se entregaron en el mismo estado en que se conservaban, lo que dio motivo

a que uno de los investigadores interesados en el tema, realizase un minucioso estudio de las mismas, llegando hasta su restauración, al descubrir el propio aparato censor de la poetisa, y logrando de esta forma dar la primera edición fiable de la correspondencia.

Pero volvamos al soneto y a sus secuelas, que se derivan incluso de esta interesada lectura, ya que resulta extraño, dado el carácter del propio Machado, que en esos años de tensión, de peligro y de supervivencia sobre todo, dedique a esa amada perdida y lejana en su horizonte, la atención necesaria para componerle un soneto de despedida en el que continua cantando su amor, llamándola «*diosa*», como repetidamente lo hizo en sus cartas –escritas todas ellas bajo otra circunstancia bien distinta- y no en las *Canciones*, por mucho que en ello se haya empeñado crítico tan conspicuo como José Luis Cano. Y más, añado aquí, al confirmarse que con bastantes probabilidades para que así sea, se escribe en una noche de bombardeo, bajo el temor de la muerte cercana, como ha dejado anotado el propio Machado (aquí, sí es necesario establecer un inciso aclaratorio a esta posibilidad del momento real de su escritura. Habría que demostrar fehacientemente que, en efecto, la materialidad de su redacción se llevó a cabo en esa noche precisamente; algo que es imposible hacer, por lo que hay que suponer, que tanto de este soneto como del resto, la realización hizo de forma inmediata tras esa noche en la que sí fueron concebidos como un grito desesperado de rebeldía, acusación e impotencia, especialmente motivada por la muerte inocente del *niño herido*, y como algo tan fuera de lugar en semejantes momentos como lo que se pretende; algo que no encaja de ninguna manera en la orientación que él pretende dar al conjunto). No; no eran esos años precisamente los más apropiados para ese tipo de lírica; y si nadie que escribiese

en esos días poesía –y abundó en ambos bandos- lo hizo en tal sentido –o quizá en un número escasísimo, sí realmente existieron cultivadores-, menos que nadie el propio Machado, dadas las personales características que lo definen en esos años. Pero hay más; mucho más, con lo que rebatir tal enunciación. Pilar de Valderrama abandonó España –es conveniente insistir de nuevo en ello- en 1936, en Abril de ese año, tres meses después de que el Frente Popular alcanzase el poder y se organizase como Gobierno, y cuando aún no se barruntaba por ninguna parte la sombra de un levantamiento militar, aunque ya en algún general se despertaban veleidades golpistas[89]. Otra cosa es que ese levantamiento estuviese secretamente ya en marcha y en el conocimiento de muchos de forma un tanto subrepticia. O sea, que ya mucho antes del estallido, y solo a causa del triunfo de las izquierdas en unas elecciones promovidas y realizadas en la más absoluta legalidad, la familia Martínez Romarate –y posiblemente bastantes más- puso tierra por medio –y aquí cabe hacerse la misma pregunta que Ángel González en su libro, y que ya ha sido tenida en cuenta[90]- pensando en una estancia o retirada de un escenario non grato de corta duración. De ahí que apenas se preocupasen –al menos así se desprende de lo dicho por la propia Pilar- de asegurar su «modus vivendi» durante esa permanencia en el extranjero, que resultó más larga de lo que en principio se esperaba. Tiempo sobrado tuvieron para llevar a cabo una operación de carácter económico –o simplemente llevar consigo el dinero- puesto que a la familia no le faltaban posibles, pero la

89. Ver en *Franco*, de Paul Preston, pp. 148-153 y notas correspondientes.,

90. Ver en capítulo 1 de la Segunda Parte, los párrafos finales.

seguridad en el triunfo militar –esto fácilmente se desprende de lo dicho por la propia Pilar y lo escrito a Antonio Machado en una de sus últimas y esporádicas cartas; por otra parte, ¿sabían algo al respecto? La pregunta, por fuerza, ha de quedar en el aire- los indujo a desechar tal posibilidad, quedando a la larga con el posible capital bloqueado y sin poder disponer de él. Que se podría haber realizado dicha operación es fácilmente deducible de esa no precipitada marcha a otras tierras que, no por menos cercanas, eran ya el extranjero. Porque, ¿cómo pensaba vivir esa familia durante su permanencia en Portugal, fuera esta de pocos meses como esperaban, o de muchos, algo más cercano a la realidad, alejados de sus habituales quehaceres y trabajos? ¿O hay que suponer, en franca contradicción con lo escrito por la propia Pilar, que el cabeza de familia ya contaba con un determinado «*modus vivendi*» en ese otro lugar considerado como seguro? Porque una cosa es una salida más parecida a un viaje, cuando todavía este puede realizarse sin problemas (y esto a pesar de las notas negativas que aporta Pilar en sus *memorias*) y otra, una auténtica huida en condiciones de precariedad y posible peligro.

Nada de todo esto se desprende de las *memorias* de Pilar de Valderrama, y sí todo lo contrario[91]; que la posición económica y social de la familia era lo suficientemente desahogada como para moverse en la esfera de la alta

91. De ello hay más pruebas de las que trasluce PV y contrarias a su interpretación. Agustín de Foxá, tan poco sospechoso de favorecer a la República, así lo da a entender en su novela *Madrid de Corte a Checa* (Planeta, Barcelona, 1993, pp. 238-242). Y aunque ya se ha mencionado, conviene insistir de nuevo sobre la denominada «fuga de capitales» que señala Tuñón de Lara. Para las referencias remito a la nota 19 del capítulo 1 de la Segunda Parte.

burguesía, lo que en realidad formaba el núcleo de refugiados españoles existente en Portugal antes del estallido. La misma Pilar aporta un dato curioso; la llegada del hijo, en edad militar e incorporado como soldado, un 22 de Diciembre –simple soldado, insisto, sin más, como muy insistentemente se encarga ella de repetir, haciéndolo centro de injusticias pequeñas que no tenían en cuenta su formación intelectual- en *misión* –como ella misma dice, en abierta contradicción con la situación militar del hijo; ¡todo un cuento de espías!- «para una persona residente en Portugal –cuyo nombre no recuerdo-, motivo por el cual le concedieron unos días de permiso» (M/59) y su asistencia al baile de fin de año en el Casino de Estoril, luciendo su «esmoquin»[92]. Lógicamente, uno se pregunta, de haber estado en la precaria situación que ella expone: «nos refugiamos en una pensión económica sin calefacción alguna por lo que pasamos un frío considerable», cuando ya antes se habían cambiado de un primer domicilio, «una pequeña villa que se llamaba –¡qué casualidad!- Villa San Antonio, desde la que veíamos el Atlántico, –a un modesto hotel- donde estuvimos breve tiempo, ya que el dinero se nos iba deprisa», dado que suponían que para entonces –suponemos que a primeros

92. Llamo la atención sobre la indumentaria del hijo, con ese esmoquin que figuró en el equipaje; algo tan fuera de lugar en unos huidos, contrasta con lo básico y de primera necesidad, que es lo único que en similares ocasiones suele uno procurar incluir en el indispensable equipaje. Claro que ellos se fueron en el mes de Abril y su hijo en Julio, pues tenía pendientes unos exámenes. Y hay que preguntarse, si la situación era de inminente peligro en ese mes, ¿cómo dejaron a su hijo solo en aquel Madrid terrible, peligroso y expuesto a cualquier desafuero? Todo continúa sin encajar.

de Septiembre como muy tarde- «ya se habría *pacificado*[93] España. ¡Qué error tan grande! (M/58-59)».

Todo esto es contradictorio y no ayuda nada a la credibilidad de que tan necesaria está la poetisa.

Se precisan todos estos datos intentando buscar una explicación a las actitudes de Pilar de Valderrama y su relación –extraña relación, me atrevería a calificarla- con Antonio Machado.

Que él soñó, y a veces con sospechosa intensidad, en ella es algo que está perfectamente constatado en las cartas; que ella mantuvo con él una actitud ambigua, aún a pesar de sus propias afirmaciones, es fácil sospecharlo, aunque no tanto confirmarlo, por lo que en sus memorias expone. ¿Por qué, si no, el corte, prácticamente en seco y a comienzos de la relación, a las posibles intenciones del poeta? ¿Qué quiere decir, por otra parte, el enfado y la siguiente reconvención ante la visita de Machado, o el encuentro casual como él pretende en su explicación, a cierta y muy determinada antigua conocida del poeta? ¿Celos? De haber sido esto y por las razones ya aducidas en otras cartas, no correspondería en absoluto; de no serlo, carece de razón convincente el rapapolvos que él acepta humildemente; cabiendo aún otra posibilidad, menos justificable que las anteriores: la de que llevada por un arrebato de falsa moralina, y obnubilada por el carácter pecaminoso del *sexto*, hubiese tratado de encauzarlo por el *buen camino*, tan alejado del sentido liberal del pensamiento machadiano. Si por parte de Pilar de Valde-

93. Las comillas son mías.

rrama solo se pretendía una buena amistad intelectual, como ella insiste en más de una ocasión, los celos sobran; y si realmente existe un motivo para causarlos, ¿por qué negarlo una y otra vez? ¿Qué indica, o al menos parece indicar, lo que Machado escribe en una de sus cartas al referirle un sueño más que erótico, y que ella censuró de forma absoluta? No; no puede uno fiarse, ni poco ni mucho, de Pilar de Valderrama; bajo ningún concepto, ya que sus contradicciones son tales y tan abundantes, que la desautorizan de forma total.

Resta, como posible colofón a esta relación de equívocos, la afirmación de Ricardo Gullón cuando manifiesta que lo que realmente movió a Pilar de Valderrama fue el interés y el peso de la figura del poeta en el mundo intelectual. Una forma de abrirse camino indirecta, ya que no podía hacerlo a través de su poesía, buscando un aval para la misma, cuando se presenta bajo la autorizada voz de Antonio Machado. Lo mismo, aunque fallido, para la posible acogida de su teatro[94].

De todo ello, y a esto se quería realmente llegar, se desprende que las relaciones Machado-Pilar de Valderrama no fueron todo lo fluidas que ella deseaba, por lo que él, a la larga, manifiesta un cansancio y desengaño de las mismas que se refleja en más de una ocasión en su correspondencia, y de forma bastante más clara en algunas composiciones, antiguas y coetáneas, que incluso remite a la interesada, posiblemente como mensajes un tanto crípticos:

94. GULLÓN, Ricardo: «Tres momentos de AM», *AM en Baeza (1912-1989)*, Crítica Literaria, Universidad de Granada, Granada, 1989, pp. 186-188.

Belerda tiene un pastor;
tiene Alicún su poeta;
Úbeda la plazoleta
del Desengaño Mayor.
Porque más vale no ver
fruta madura y dorada
que no se puede coger.
(OC-I/781-82 y 993)

La primera copla es de 1919, y posiblemente reflejo de alguna fallida relación intentada en Baeza o Úbeda; ¿por qué se la envía a Pilar de Valderrama como una muestra de su poesía? ¿Acaso no contaba con otras composiciones más apropiadas a ese desatado amor que manifiesta en su correspondencia? Hay que fijarse, y mucho, en esa *plazoleta/del Desengaño Mayor*; ¿o es que Machado escribía porque sí; sin más? Y esa fruta que no se puede coger, ¿qué representa en esa relación? Todo ello no hace otra cosa que reflejar un cansancio, lento pero progresivo, de él respecto a la actitud de Pilar, que lo más digno que pudo hacer fue cortar de raíz, devolviendo la correspondencia y no archivándola para destruir después la mayor parte; aquella que para ella, posiblemente, no tenía el interés que reflejaban las conservadas. Y aquí otra pregunta inquietante: ¿cuántas fueron realmente las cartas en poder de Pilar de Valderrama?

Eso, el envío críptico de algunos mensajes, era lo menos que Antonio Machado podía permitirse, pero eso mismo implica un alejamiento progresivo tanto de las nacidas ilusiones como, por lógica derivación, de la persona que las había provocado. Así, Machado rechaza en una ocasión los intentos de Pilar de atraerlo al camino del fascismo derechista, y en

las propias *memorias* Pilar relata que en determinado momento preguntó al poeta si su madre solía ir a misa (pregunta, por otra parte, absolutamente fuera de lugar) y que vio reflejada en su rostro la pena que le causaba que su madre no frecuentase tales devociones[95]. Que él, enemigo de posiciones radicales o radicalistas, opte por templar gaitas –expresión popular que, como todas, acierta en lo que se pretende querer decir- frente a alguien que no lo entendió ni comprendió –y lo más grave, que nunca tuvo interés por hacerlo- en ningún momento, dice bastante más en su favor que los torpes intentos de la poetisa en querer cambiarlo.

Es, pues, de difícil aceptación cuando menos, el hecho concreto de que en plena guerra, cuando por voluntad propia se encuentra entregado de lleno a trabajos de apoyo casi siempre perentorios, dedique parte de su tiempo en momentos ciertamente dramáticos, a componer un soneto de despedida a esa amada lejana y prácticamente olvidada ya; ¿es que le urgía esa despedida, perentoria en esos momentos y no en los anteriores años, cuando ella decidió cortar la relación asidua y marcar distancias? ¿O en el año y medio anterior, cuando todavía la paz y el sosiego eran posibles en aquel rincón valenciano? Antes sí, pudo haberlo hecho, de forma más tranquila y meditada, si realmente hubiese tenido la intención de hacerlo. Viene en apoyo de lo aquí sustentado el testimonio coetáneo, de quien lo visitó en diversas ocasiones en Rocafort. Me refiero a lo que, en sus recuerdos, dejó escrito Juan Gil Albert, que dice, sin reflejo alguno de duda:

95. Ver en la Segunda Parte el capítulo último, pero no está de más insistir en ello a la hora de tratar de situar el soneto en cuestión en sus límites reales.

> [Machado] encontró, al final de su vida, y en medio del fracaso espantoso de la convivencia de los españoles, en la que había denunciado tantas veces la ausencia de caridad, la ocasión de poner punto final al sutil espejismo de esos tres personajes superpuestos, Antonio Machado, Juan de Mairena y Abel Martín, que, encajado el uno en el otro, de dentro a afuera, en la delicada mecánica de las cajas chinas, crean esa transparencia profunda del pensamiento humano que posee, como el agua, en una como comunidad indehiscente, claridad y misterio[96].

Resulta bastante menos creíble también que, de responder el soneto a dicha característica, se publicase en revista combativa como era *Hora de España*, desvelando de esa forma, aunque estuviese presentada en clave, la existencia de un amor inolvidable, situado además en el campo enemigo. No era así Antonio Machado. Bastante más dentro de la lógica está la otra interpretación, al sesgo, que se expone en detalle minucioso en el siguiente apartado.

Y como último dato o aportación importante, antes de abandonar esta lectura, hay que tener en cuenta el único soneto que le escribió directamente y que una vez estudiado y analizado de forma exhaustiva, tanto por

96. GIL ALBERT, Juan: *Memorabilia*; p. 238. Se toma de la obra de José Olivio Jiménez: *AM en la poesía española-La revolución interna de la poesía española (1939-2000)*; Cátedra, Madrid, 2002, p. 161.

Justina Ruiz de Conde como por José Luis Cano[97] no ofrece duda alguna respecto a autor y destinataria.

Escrito para acompañar el único regalo conocido que el poeta hizo a su amada -¿dónde lo escondería para que no se lo descubriesen en casa?-, un ejemplar de lujo de la *Divina Comedia*; en él Antonio la llama por su nombre: Pilar, de forma directa y sin tapujos. Si en un Cancionero público Machado utiliza un nombre ficticio, pero que señala obviamente, y de acuerdo siempre con la propia Pilar de Valderrama, a su musa, ¿por qué no lo empleó en ese otro soneto a la misma persona? Porque si se trataba de ocultar la identidad de la poetisa, tal soneto ponía en peligro de descubrimiento por parte de otras personas, la relación entre ambos. ¿Qué justificación hubiera podido dar Pilar de Valderrama a la pregunta de por qué tal regalo y de quién provenía, caso de haberse descubierto?

97. JRC: «¿Un nuevo soneto de AM?», ob. cit, pp. 101-118; y JLC: «Un soneto de AM a Guiomar», ob. cit., pp. 127-130.

7.4. Interpretación del mismo: segunda lectura o «al sesgo»

Entramos ahora en la parte del análisis del soneto que encierra una mayor complejidad, ya que se parte, no de lo externo del mismo –esas razones que parecen saltar a la vista-, sino de aquellas otras que operan desde su interior, saliendo, o iluminando, como quiere el corazón de Berceo, desde dentro.

¿Qué quiere decir esto? Que en Antonio Machado es imposible, desde sus principios, encontrar razones de esto o aquello de forma aislada, independiente; en él todo está engarzado como los eslabones de una cadena y, por lógica razonada, los últimos reciben sobre ellos una acumulación tal de simbología, de densidad de pensamiento, que para aclarar su contenido, resulta absolutamente imposible el prescindir de lo anterior que, con mayor o menor peso, se remonta incluso a antes de *Soledades*[98].

Y no puede –o debe- olvidarse que su quehacer poético –pensante, por lo tanto- tiene sus orígenes en la escuela simbolista francesa, tan de moda e importante en los albores del siglo XX; que Machado, posteriormente, renegase de ella, o de gran parte de su influjo, aun reconociendo la importancia que para él tuvo: «Recibí alguna influencia de los simbolistas franceses, pero hace ya tiempo que reacciono contra ella» (OC-II/1524), nada quiere decir, pero si caminamos por las galerías machadianas, por esos colmenares del corazón que nada, o muy poco, tienen que ver con la simbología constructiva

98. Basten, como ejemplo de lo afirmado, esos personajes de los artículos juveniles de *La Caricatura*, a los que incluso dota de obra poética personal y que son un embrión de lo que más adelante van a ser esos *doce poetas que pudieron existir.*

externa de esa escuela poética, es fácilmente apreciable la hondura que, a pesar de todo, le dejó.

Por todo ello, esa otra simbología es importante e imprescindible para comprender el *todo* de la composición que ahora nos ocupa y preocupa. Y, sin que ello pretenda arrastrar carga crítica de ningún tipo, es muy posible que nunca el soneto se haya visto desde otra posibilidad que la externa, actitud que apoyaba la tendenciosidad anecdótica que traslucía esa misma exterioridad.

No resulta difícil ahora explicar una inicial desatención que, salvo excepciones más o menos atentas de entonces, fue la nota general de cualquier labor de investigación o exégesis, que solía detenerse en *Campos de Castilla* como libro, y en algunos poemas aislados respecto al quehacer posterior, que se obviaba bajo la consideración de decadencia; desatención que, poco a poco, empieza resquebrajarse por lo que respecta a esa última etapa de su producción, que partiendo de *Nuevas Canciones* culmina en esas poesías de guerra y que acoge una variedad temática nada desdeñable, compartida con el teatro, el pensamiento, el cada vez más intenso cultivo del periodismo y el compromiso político, que empieza a hacerse omnipresente en la vida de cualquier español; todo en detrimento, cuantitativo, de la poesía, que pierde protagonismo. Es cosa harto sabida. Hasta hace relativamente poco tiempo (y de esto supo muy bien aprovecharse Pilar de Valderrama) Antonio Machado era básicamente conocido como poeta, autor de tres libros importantes en el panorama poético español: *Soledades; Soledades. Galerías. Otros poemas*, título corregido ya en su segunda edición, al cambiar el primer punto de separación por coma, y sustituir el último de ellos por una «*y*» que indica continuidad: *Soledades, Galerías y otros poemas*;

y finalmente, *Campos de Castilla*; todos ellos absolutamente fundamentales en la poesía del pasado siglo; el resto, incluido *De un Cancionero apócrifo*, que como apéndice figura siempre en todas las ediciones posteriores de sus poesías, despertaba poco interés en general, teniendo que surgir una nueva generación de machadistas que centraron primordialmente su atención en tales páginas más o menos preteridas y arrinconadas. Excepciones de entonces: Sánchez Barbudo y Pablo de A. Cobos por una parte, para el *De un Cancionero apócrifo* y *Juan de Mairena* respectivamente, Manuel H. Guerra, yo mismo, Dámaso Chicharro Chamorro y Rosa Sanmartín, para el teatro; *Nuevas Canciones* continúa pendiente de una edición crítica que complete, a la vista de las últimas investigaciones y descubrimientos, la muy meritoria pero ya antigua, de José María Valverde, única disponible por el momento[99]. Y por lo que concierne a su poesía última, esto es, a la de guerra, apenas si ha merecido más atención que la puramente coyuntural del hecho en sí[100].

Algo se ha apuntado en el primer apartado de este capítulo, pero es necesario insistir en determinados aspectos para la comprensión plena del camino a seguir de aquí en adelante. Porque prescindiendo del resto, el

99. Aunque existe la ya mencionada de Alianza Editorial, no puede calificarse de crítica, en el sentido total que suele aportar esta palabra para ese tipo de ediciones.

100. Posiblemente una excepción a tener en cuenta sea el trabajo de James Whinston: *AM's writings and the Spanish Civil War*, publicado por Hispanic Studies TRAC (Textual Research and Criticism), Volume 10, Liverpool University Press, 1996, de la que sería muy de agradecer una traducción a nuestra lengua. Se trata de un trabajo que estudia toda su producción de aquellos años, dedicando su capítulo 5 a un detallado estudio de los sonetos, y al resto de la producción poética al hilo cronológico de su investigación.

soneto numerado como V en ese conjunto de ocho, acumula en sí más elementos simbólicos que ningún otro, y no solo del mencionado conjunto del que forma parte, sino de cualquier otro poema, sea de la época que sea. Y es una carga importante, porque con ella y en él, Machado se está despidiendo de su mundo, de lo que para él supuso la filosofía, el pensamiento que fue levantando en torno a su amada y a su ausencia; una despedida –sí, naturalmente- de todo lo que amó –y es, como se verá, el uso justo de la palabra, y que ahora, cuando escribe bajo la amenaza de las bombas, se le está yendo a pasos agigantados. Machado presiente que la lucha que vive y padece –no solo se pelea en los campos de batalla- representa el final para él. Está viejo y enfermo, y las dificultades que día a día se levantan en su entorno hacen más difícil el sostener alerta sus propias defensas; además, ya no es joven, y sobre él pesa la responsabilidad de la familia. Todo esto, y mucho más, lo llevan a una desesperanza que, sin embargo, procura disimular ante los demás, pero que se trasluce en casi todo lo que escribe, aunque menos en las escasas entrevistas que concede.

Pero no vamos a hablar de ello; todo esto forma parte de otro capítulo de su vida que aún está por escribir. Basta el breve resumen para situar el soneto en su circunstancia, tanto biográfica como especulativa, y concluyamos por decir que esa insólita carga de simbología allegada procede por acumulación; viene de atrás. En el soneto, cada palabra, cada idea, está plena de conciencia machadiana, grávida de carga filosófica. Los símbolos, o la mayor parte de ellos, como fácilmente puede verse, son recurrentes en él desde aquellas lejanas *Soledades,* aunque aquí, aparte esa función ya conocida, alcanzan, siguiendo ese proceso de acumulación aludido, un real peso específico que proviene del *Cancionero* en la mayor parte; y, por lo mismo,

de la Guiomar apócrifa de apócrifo, que es en realidad la conjunción de esa cierta parte de su pensamiento que trasciende su ideal del *Eros* y las consecuencias del mismo.

El proceso que sigue cuenta, como principal apoyo, con la aportación teórica explayada por Carlos Bousoño en algunos de sus tratados: *Teoría de la expresión poética; El irracionalismo poético (El símbolo); Superrealismo poético y simbolización*; aparte estos, alguna otra incursión de apoyo se hace, especialmente en lo que concierne a Pablo de A. Cobos[101].

Expuesto lo anterior, hora es ya de enfrentarse a la lectura «*al sesgo*» y extraer de ella las consecuencias correspondientes. Y como siempre, hacerlo de forma demorada, verso a verso, atendiendo al consejo de Cobos.

De mar a mar entre los dos la guerra

no es solo, como claramente se traslucía en la anterior lectura, una imagen geográfica, acertadísima por otra parte, aunque permita acoger en sí misma un determinado sentido de localización.

De siempre en Machado la mar es –recuerdo de su admirado Manrique- la representación de la muerte. Es algo que de tan sabido causa sonrojo el insistir en ello, pues el verso aislado, tomándolo exento, intentado no integrarlo en el

101. Los libros de Carlos Bousoño, todos en Gredos; Su *Teoría...* se corresponde con su quinta edición –***muy aumentada, versión definitiva,*** como dice la ampliación del título- de 1970, en dos tomos; ***El irracionalismo...***, en su segunda edición, también revisada, 1981 –se tienen en cuenta las páginas 134-137, 168-172 y 217; finalmente, ***Superrealismo...***, primera edición 1979, teniendo en cuenta las páginas 108-109, 405-406 y 224-227. De Cobos cualquiera de las obras ya referidas.

conjunto, dice, sencillamente, que España está invadida por la muerte; ese *de mar a mar*, desde un litoral, una orilla a la otra, la opuesta y no –téngase en cuenta el distingo- la de enfrente; se da por sabido que desde la situación geográfica del poeta, esos litorales son, por un lado la costa mediterránea, y del otro, la atlántica. Es un punto importante –ya se verá el por qué en su momento- pues cara al Atlántico, por lo que respecta a España solo cuenta el litoral gallego. Se inicia así el soneto, dando cuenta de una España pues a ella y no al conjunto peninsular, se refiere; Portugal no está en guerra. Un territorio sobre el que impera, o se pasea triunfante, la guerra que limita, en una y otra orilla, con la muerte, realmente señora absoluta en el ámbito nacional, producto y causa una de la otra. No hay más; una guerra localizada en España, pues es la que lucha, y la muerte rodeándola. Pero no una muerte cualquiera; la muerte de cada día, la vulgar de todos los humanos. No; se trata de una muerte provocada, no querida ni esperada; de ahí lo trágico de la misma, que concluye, cerrándose, en esa primera mitad del segundo verso:

Más honda que la mar;

Esto es, de característica más especial, más intensa, menos natural y diaria; más, en palabra del propio Machado, *honda*, puesto que conlleva unas peculiaridades que la distancian de la muerte natural e inevitable, que se da en circunstancias de normalidad.

Y es esta palabra, *honda*, donde se encuentra todo el valor de la imagen, que aparece aquí lastrada de simbología, arropando las palabras restantes, anteriores y posteriores, de la frase; en conceptos que trascienden la mera idea de una lectura superficial y directa; la anterior: *al frente*.

Bien lo expresa Bousoño al escribir: «En poesía todo tiene un sentido (y con frecuencia no uno; varios simultáneamente)», añadiendo algo más adelante, a guisa de ampliación:

> En mi *Teoría de la expresión poética* he escrito que las palabras conservan como significación irracional posible el sentido lógico que esas mismas palabras han tenido en «otros contextos», siempre que tales contextos sean suficientemente conocidos[102].

Porque en realidad no se trata simplemente de la muerte, esa muerte sencilla y vulgar que está presente día a día en nuestras vidas, la de andar por casa, que es, en realidad y a fuerza de convivir con ella, a la que está acostumbrado el hombre. La muerte de Machado en estos versos es algo más profundo, abarca más que la simple desaparición material; en una palabra, es el acabamiento de todas las cosas. Y esto lo sabía muy bien, pues ya lo indica en *De un Cancionero apócrifo*, de forma indubitable, e incluso bastante antes, en *Soledades, Galerías...*, cuando se refiere a esta característica, si bien sin la carga realmente trágica que en estos versos conlleva. Puede apreciarse incluso en composición tan temprana como es la IV: «En el entierro de un amigo, en ese sueño tranquilo y verdadero», que tiene connotaciones más allá de lo real.

Es lógico que Machado se refiera a este aspecto en esos tiempos tan llenos de inquietud y ultimación; esto es, tiempos límite para todo aquel que vive en circunstancias similares, más acentuadas al tratarse de una guerra civil.

102. BOUSOÑO, Carlos: *El irracionalismo.poético y simbolización*, Gredos, Madrid, 1978, p. 207.

Pero Machado no improvisa, ni extrae de la nada, de la manga o de la chistera del mago, la simbología *mar-muerte*; tiene sus referencias, entre las que la de Manrique sea, posiblemente, la más directa; pero ya su padre asocia, con mayor hondura que la manriqueña, ambos conceptos, adentrándose, de esta forma, en la raíz folklórica de nuestra cultura. La llamada de atención se encuentra en F. Rodríguez Marín, amigo y colaborador de juventud de Demófilo, en sus *Cantos populares españoles* (1882; pp. 183-184) donde señala que

> ...el mar –me decía Antonio Machado- representa lo indistinto, la gran generalización en cuyas inmensas lobregueces se sepulta ad perpetuam todo lo determinado e individual; el gran ruido donde se confunde y pierde toda nota particular[103].

Como es fácil adivinar el concepto que de mar tiene Demófilo, es más amplio, aunque tienda a un fin común, que el que se deriva de las coplas manriqueñas y que es el utilizado siempre como explicación a la simbología que al concepto le imprime Antonio Machado.

Queda, de este primer verso, una aclaración a la segunda parte: *entre los dos la guerra*, aclaración que sería obvia de no insistir a veces en una incorrecta interpretación. Ese entre los dos, es una referencia concreta a los dos mares –Mediterráneo y Atlántico- y no a las personas con las que se ha intentado, a veces, identificarlos, esto es, Antonio Machado y Pilar

103. Tomo el dato de la edición decimosexta de *Soledades, Galerías...*, a cargo de G. Ribbans, Letras Hispánicas, Cátedra, Madrid, 2000, en nota concerniente al poema LVIII, p. 172.

de Valderrama. Creo que lo da claro el sentido total del verso al carecer de coma entre las dos oraciones del mismo; pero aunque esa *coma* existiese, el sentido no sufriría variación alguna a no ser por errónea o tendenciosa interpretación.

Vengamos pues, ya, al resumen de este verso y medio inicial que, como puede verse, no es tan claramente sencillo como puede dar a entender una lectura primera y coyuntural, aunque tampoco resulte, finalmente, tan oscuro como pudiera temerse. La muerte, como elemento clave que acompaña a la vida, se ha enseñoreado de España, y el hombre español –ese españolito que se debate entre las dos Españas que, juntas o individualmente, le han de helar la vida. ¡Y que oportunamente encaja aquí el famoso poemilla de *Campos de Castilla*!- ha de adaptarse a esa circunstancia inusual que mientras dure ha de ser la rutina de cada día. Quiere esto decir que han de convivir con ella, adaptándose a la misma, con lo que la vida también acaba transformándose en inusual. Esto, por lo que se ha de ver, es muy importante para la valoración final del soneto que, superado este primer punto, continúa con otro encabalgamiento entre la segunda mitad del segundo verso y la totalidad del tercero, que se cierra con punto.

[...]; en mi parterre
miro a la mar que el horizonte cierra.

Se trata de una frase completa, que concluye con punto final, y que viene a ser una prolongación de la anterior, aunque pueda parecer que apenas existe relación entre ambas. De acuerdo con esa primera lectura, única hasta el momento, Machado precisa aquí su situación; sobre ella no hay que volver. Pero sí conviene atenerse a la actual, y aquí sí existen importantes connotaciones

con el verso anterior; *en mi parterre* sitúa al poeta en un lugar de paz, ajardinado, como en realidad era el terreno que rodeaba al chalet valenciano donde residió el poeta. Existente aún hoy día[104], algo se puede colegir de aquella «Villa Amparo» de entonces, gracias a los dibujos que nos dejó José Machado (reproducidos en el número homenaje de *Cuadernos Hispanoamericanos* correspondiente al doble centenario y en la reciente edición facsímil de *La guerra*). Requisado por el Gobierno para que sirviese de residencia al poeta y su familia, fue el último lugar de paz que disfrutó, muy distinto del Hotel Majestic, e incluso de Torre Castañer, en Barcelona, último lugar de España en donde gozó, todavía, de alguna estabilidad y de donde habría de partir para el éxodo final y definitivo. Pero no es este el tema.

Machado apenas da indicación geográfica por la que deducir el lugar; solo sabemos de un jardín desde donde, en la lejanía, se divisa el mar; el *sitio* lo sabremos algo más tarde, aunque en el soneto puede adivinarse por los versos posteriores. Y es desde ahí, desde donde Machado contempla ese mar que pone término al horizonte. Pero, y hay que volver a los versos primeros, si para Machado el mar es el símbolo de la muerte, lo que cierra el horizonte no es un mar físico, natural, sino ese otro mar que simboliza el acabamiento; un acabamiento que es más que la muerte física, cerrado por un horizonte que viene a significar un telón definitivo y más profundo –*hondo*- que la muerte en sí. ¿Por qué? ¿Qué significado tiene este cierre que parece poner término a la totalidad? Y, totalidad, ¿de qué?

104. Ver recortes de *El País* de 1-VI-79 y 21-VI-79, con motivo de la colocación de una placa recordatorio en «Villa Amparo».

Naturalmente, Machado no procede de forma escalonada en la redacción de este soneto, sería algo tan absurdo y sin pies ni cabeza como un fuego frío o un círculo cuadrado; al escribirlo, está pensando en conceptos que vienen todos ellos de antiguo pero que con el tiempo han ido puliéndose y perdiendo aristas originales, por lo que se entremezclan unos con otros como un conjunto compacto; Machado los siente como apoyo de verdades que ve –dado el momento y la circunstancia- como algo cardinal pero innecesario en esos momentos, a lo que hay que decir adiós, al menos por un tiempo, hasta que la tempestad se calme y vuelva a él la hora de la placidez especulativa. Y para ver todo eso es conveniente enfocar el conjunto, saber verlo y aplicar al mismo ese proceso acumulativo que gravita sobre él desde el primer verso. De acuerdo con ello, lo que el horizonte cierra, con la posibilidad de esa muerte más muerte que las otras, es la posibilidad de la tranquila especulación, del pensar sosegado y el provechoso rumio del pensamiento. Eso, y nada más, es lo que en realidad expresa Machado. Pero no lo deja ahí, y continúa por otros terrenos; insiste en ello, en la alusión –importantísima- a Guiomar.

Porque los tres versos siguientes son muy importantes; casi la clave del soneto; muy posiblemente, la clave del arco que sostiene el conjunto.

> Tú, asomada, Guiomar, a un finisterre
> miras hacia otro mar, la mar de España
> que Camoens cantara, tenebrosa.

Importantes versos, tanto más por lo que de ellos puede desprenderse como por las referencias directas que contiene, geográficas y nominales. En primer lugar, la clarísima a Guiomar; por ella sabemos que Machado no solo

da un apunte geográfico muy definido de España, como territorio así como de la situación en que vive, sino que quiere decir algo más. Y no precisamente lo que muchos, de forma interesada y llevados por el canto de sirena que suponía el misterio a descubrir, han interpretado, seducidos por ese *Guiomar* que, indudablemente, tuvo que sonarles a afirmación definitiva.

Se ha ido dilucidando a lo largo de estas páginas, suficientemente, el alcance que, tanto Pilar de Valderrama como la figura de Guiomar, han tenido para Antonio Machado, para que ahora esta Guiomar del soneto nos conduzca a interpretaciones equívocas e interesadas. Guiomar es Guiomar; y ésta del soneto responde a la verdadera en el pensamiento de Machado. No hay por qué darle más vueltas a lo que está perfectamente claro.

De acuerdo, pues, con lo anterior, estos versos contienen otras características muy distintas a las supuestas, y de acuerdo con ellas conviene interpretar su contenido.

Sin embargo... Está, y reconozco que la palabra fue uno de los principales obstáculos para la solución, dentro de la tupida red que de los mismos acumulaba el soneto, está –repito- la palabra *finisterre,* con minúsculas –y esto tiene su importancia- precedida –lo que también la tiene- del artículo indeterminado «*un*», lo que lleva a una mayor indeterminación; nunca a un concreto y exacto punto geográfico, y sí a algo más vago y difuso. Pero es conveniente caminar despacio.

Finisterre, con mayúscula y en España, solo hay uno, fácilmente localizable. El cabo de dicho nombre en la provincia de La Coruña. No existe ningún otro en España; tampoco en Portugal, por lo que resulta aventurado suponer que ese finisterre indeterminado y con minúscula, esto es, puro sustantivo sin más, pretenda ser posible localización de la amada imposible,

por otra parte tan inlocalizable, dadas las circunstancias, como su propio hermano Manuel. A mayor abundamiento Pilar Valderrama abandona España antes de la rebelión armada, y aunque durante algún tiempo permaneció en Estoril, esto no lo podía saber Machado, o al menos suponerlo, dos años más tarde. Ella y su familia podían haber retornado a la llamada «España nacional» o buscar otro lugar distinto de residencia, en condiciones parecidas a las del propio Machado; por ello, situar a Pilar de Valderrama en un concreto finisterre geográfico resulta suposición totalmente gratuita y sin la menor base documental. Pero la gratuidad lleva a veces una enorme carga de suerte y esto es lo que ocurrió con la cita, llevando al propio Macrí a localizar el dicho finisterre portugués[105]. Nadie pareció percatarse del pequeño detalle de la minúscula o del artículo indeterminado.

¿Qué significado tiene, pues, ese *finisterre* que siempre se ha procurado asociar a una referencia geográfica?

De acuerdo con lo ya clarificado del soneto y las características que la palabra aporta en su grafía, poco o nada la asocia al posible lugar donde se ha refugiado Pilar de Valderrama –y esto, siempre de acuerdo con la circunstancia machadiana- y sí mucho con la imagen de algo que termina, que tiene su final frente a otro elemento que forzosamente lo limita; el/la mar[106]. Y si la mar es en Machado representación de la muerte, «*un finisterre*»

105. Ver en OC-I/1011, y nota 87 de este mismo capítulo.

106. El uso, en este caso, de la línea separadora de artículos, no se debe a la utilización de lo denominado «políticamente correcto» –algo que detesto, por considerarlo absolutamente incorrecto- sino porque las dos acepciones, o formas de expresión, así lo exigen desde siempre, en su más particular forma expresiva en el mundo marinero, que es donde nace.

vendrá a ser, precisamente el límite de la vida o, mejor, la frontera insalvable del querer ser y no poder continuar siendo; la imposibilidad material de continuar realizando aquello para lo que uno se ha preparado y consiguió iniciar, cortándolo, de forma inexorable, unos hechos ajenos a la propia voluntad.

Lo dice, bastante certeramente, el crítico gallego Antonio Risco, en la Introducción que hace a su estudio de *Romance de lobos*:

> Pero yo entiendo a ver este ultramundo, desde una perspectiva colectiva, relacionado con el concepto de Finisterre (Fisterra en gallego) y de «Alen» (allende, al otro lado del mundo), hacia el cual mira o huele esa suerte de nariz hiperbólica que la tierra avanza en los misterios del tenebroso océano. [...] ...y con más razón si se trata del último confín, allá donde remata el mundo: es la nostalgia del origen lo que se impone. [...] Dicho de otra manera, frente a aquel cabo del mundo, se abría la inmensa ventana que comunica con la fantasía y la leyenda[107].

Descargando lo anterior de todo su condicionamiento valleinclanesco, que le hace ver estos finisterres desde un determinado ángulo, lo que expresa el crítico es lo que aquí se viene afirmando; una frontera límite con el mar, ya que geográficamente se trata de un cabo –sea el que sea y esté donde esté- que se adentra en él, pero solo hasta un cierto punto. Por otra parte, no es de hoy dicho punto de vista. La palabra cuenta con su etimología

107. RISCO, Antonio: Introducción a *Romance de lobos*, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, pp. 39-40, bajo el epígrafe: *finisterres*.

–como todas- procedente del latín y de la unión de dos palabras del mismo: *finibus* y *térrea* –en los fines de la tierra-, pasando por asociación de ideas a la imagen geográfica, manteniéndose aún hoy la expresión –más cercana a su origen latino- *finibusterre*[108], que no recoge, sin embargo, María Moliner, al igual que *finisterre*, que sí aparece calificada como sustantivo, definiéndolo como «extremo del mundo» en el *Diccionario del español actual* de Manuel Seco[109]; finalmente, volvemos a encontrar en el propio Antonio Machado, por segunda y última vez, el uso de la palabra, esta vez sí dividida en dos y con las características que usualmente se le adjudican: *finis terrae* en referencia muy clara al carácter marinero de Rafael Alberti –hijo de un finis térrea, la planicie gaditana-, aunque también con minúsculas, y estableciendo una definición del lugar que no deja lugar a dudas: *donde el paisaje se borra*[110]; algo que es perfectamente coherente con el carácter que aquí se le concede a la palabra.

Todo esto viene a indicar que ésta remite inicialmente a un sustantivo indeterminado y no a algún lugar geográfico, sea el que fuere, y que solo por asociación posterior al mismo se hizo extensible a él[111]. Y la utilización de minúscula por Antonio Machado así lo confirma.

108. Recogido en DRAE, entrada correspondiente; edic. 1992, p. 685.

109. Edic. de Aguilar, Madrid, 1999; Tomo I, p. 2175.

110. AM: OC-II/2182, «Carta a David Vigodsky»; también en *La guerra*, edición facsímil a cargo de Editorial Denes, Valencia, 2005, p. 81.

111. Este proceso, elemental por otra parte, está muy bien expuesto por José Luis L. Aranguren en su ***Ética***, cap. 2: «El principio etimológico»; OC-II/171-180.

Para este, que continúa, no obstante, desgranando esos pensares y esos decires en *Juan de Mairena*, a lo largo de los años que dura la contienda, si bien con otro carácter más perentorio y menos demorado en el placer del pensamiento, esa perentoriedad que se exigió a sí mismo como contribución personal a la lucha común, que duda cabe que le frenó en el desarrollo de la teoría expuesta por Abel Martín. Todo apuntaba a ello; en el primer *Juan de Mairena* hay un capítulo –el VIII- que glosa las teorías de Martín por el discípulo, y que se quedó en colofón de las mismas, pero la inquietud especulativa persistía y es fácilmente rastreable en el segundo *Mairena*, por lo que hacía esperar una posible ampliación, o nueva incursión, a lo que ya se había adelantado de forma más bien esquemática o sintética. A esto conduce la indeterminación de ese *finisterre* del soneto, al que se asoma Guiomar –otra referencia, indudable, a Leonor como presencia- como sombra trascendente; y no importa que añada la referencia a Camoens y su epopeya atlántica; no podía ser de otra manera, pues la palabra –imprecisa e indeterminada- conduce indefectiblemente al océano y a esa *última Thule* del continente frente al misterio del mar[112].

Se hace preciso añadir la interpretación que algunos autores conceden a la palabra *límite* –punto final- de algo. Es una generalización recientemente utilizada por J. M. Prada en artículo sobre la muerte del escritor gallego

112. Camoens canta la epopeya atlántica del pueblo portugués, pero su mar es el mismo mar que linda con Galicia, que sí está, y se acoge, a esa España en guerra que va ***de mar a mar***. Por eso la referencia al poeta portugués no encierra, en sí misma, alusión alguna al país vecino.

Torrente Ballester[113], acepción con la que estoy totalmente de acuerdo. Y añado, a mayor abundamiento, lo que escribe Proust en párrafo correspondiente a *Por el camino de Swann*:

> Balbec es la osatura geológica mas vieja de nuestro suelo, es, verdaderamente, Ar-Mor, el Mar, el Finisterre [aunque lo escribe con mayúscula, que bien puede ser licencia del traductor y no del autor], la región maldita que ese búho de Anatole France, que nuestro joven amigo debe leer, ha descrito tan bien, oculta en sus brumas eternas, como el verdadero país de los cimerios de la *Odisea*[114].

No es necesario, creo, insistir más. Queda claro o más que probado, que la alusión obedece a la imposibilidad que siente Antonio Machado de proseguir el camino a partir de De un Cancionero apócrifo, y no a una despedida a Pilar de Valderrama, de la que más bien parece no acordarse. Si no se acordó, repito, de llevarla a cabo en los años transcurridos desde su alejamiento en 1935 hasta ese 1938, que es cuando lo escribe, ¿ha tenido que ser un bombardeo nocturno, en el que muere un niño a causa de sus heridas, la motivación para volver a acordarse de ella y de esa presunta deuda de decirle adiós? Es algo difícilmente aceptable, dada su propia forma de ser, y absolutamente imposible su demostración. Además, tampoco hay que olvidar que Pilar de Valderrama era de adscripción derechista y, por tanto,

113. *ABC*, 28-I-99.

114. PROUST, Marcel (trad. Pedro Salinas): *Por el camino de Swann*, Alianza Editorial, Madrid, 1966, p. 160.

favorable absolutamente a la rebelión, lo que sumado a su *huida* hubo de influir de forma negativa en él, aun a pesar de su conocida ponderación, lo que, también, explica su no contestación a la impertinente –hay que juzgarla así, aunque no la conocemos- carta última con motivo de su santo el 13 de Junio, y ya desde Lisboa, instándole a abandonar España (M/57). Por lo que respecta a asomada, segunda palabra importante en el verso, no presenta dificultad ninguna asociarla a la figura, no ya de Guiomar –*en un jardín te he soñado, ALTO, Guiomar, sobre el río*; clarísima alusión, como ya se ha visto en su momento, al cementerio de El Espino-, sino a la de Leonor, cuya imagen siempre –y es algo que se ha venido mencionando de forma repetitiva- permanece asociada a un lugar *alto*, dado que el cementerio de El Espino se sitúa en un altozano. Antonio Machado contempla siempre la imagen leonorina desde abajo, en la posición del que se encuentra en un plano inferior; y eso, simbólicamente, viene a significar que él la sitúa siempre en un lugar privilegiado, superior. No es, desde luego, el momento de detenerse en análisis más o menos pormenorizados; de ello se ha hablado a lo largo de muchas páginas anteriores, pero conviene hacer hincapié en este «*asomada*» que viene a señalar una posición muy concreta y que, insisto, remite a la figura indudable de Leonor; nunca –que quede bien claro- a la de la usurpadora Pilar de Valderrama.

Por si lo anterior no fuese suficiente, todavía se puede establecer un símil entre los nombres de Leonor y Guiomar, ateniéndonos a un punto de vista estrictamente simbólico. Esto es factible si nos atenemos al concepto manriqueña, tan caro a Antonio Machado, de que la palabra *mar* es un inequívoco símbolo de la muerte –rios que van a dar a la mar/ que es el morir- lo que nos acerca a un hecho ineludible: Leonor-Guiomar ha muerto,

tanto para el real Antonio Machado como para el apócrifo Abel Martín; aceptado lo anterior, conviene fijar la atención en el término *guio*, primera parte del nombre (y esto, aunque aparentemente no lo parezca, encierra su importancia), que se corresponde con el verbo guiar y la primera persona de su presente de indicativo: *yo guio –guio al mar-* hacia la irreversible muerte o pasaje al otro lado. Guiomar, pues, es el camino que nos conduce hacia Leonor. La idea es más bien temprana, de lo que se desprende que el asociar muerte y guia hacia ella con Guiomar, no fue producto de un repentino fogonazo de inspiración. Ya en 1906, en poesía aparecida en Los Lunes de *El Imparcial* (22-x-1906) escribe:

> Apenas desamarrada
> la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
> se canta: no somos nada.
> Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera.
> XIII

Esto es, *donde acaba el pobre río*: la vida, su fluir constante, *la pobre mar nos espera*: el sumergirse en la inmensidad de la muerte, que no tiene frontera alguna que señale los límites.

Y esto ya en 1906, poco antes de la aparición de esa segunda edición de *Soledades*, en la que ya se incluye el poema con el número XIII.

Algo presentido, intuido y asumido por boca de Manrique es aceptado por Antonio Machado en sus inicios poéticos, cuando posiblemente la inclinación filosófica sea solo un barrunto de apetencia sin determinar todavía. ¡Qué lejos nos queda Pilar de Valderrama en estos rumios tempranos del poeta!

El siguiente verso:

Acaso a ti mi ausencia te acompaña

Es con el siguiente, uno de los más equívocos del soneto, a pesar de centrar en él esa referencia –clara, rotunda, decidida- a lo que es el núcleo de la doctrina abelmartineana.

La esencia del equívoco radica, sin embargo, en el contenido total del verso, porque ¿no es acaso esta frase una muy clara referencia al desamparo en que lo ha dejado Pilar?

Volvemos a insistir, y pienso que nunca será suficiente esta insistencia, en que la anécdota vivida entre Pilar de Valderrama y Antonio Machado no tiene en ningún momento la relevancia que la propia interesada y con ella sus corifeos, pretendieron que tuviera. Es más, en las fechas que nos ocupan habían pasado, más bien, a un lugar secundario en el pensamiento –acaso también en el quehacer- de Machado. Conviene mantener el acuerdo –relacionado con esta segunda lectura- aceptado en torno al sentido que para nosotros mantiene el soneto. Nada hay aquí que indique una melancolía amorosa y sí mucho de lo que se viene comentando. A Guiomar la acompaña el sentimiento de ausencia del poeta (y esto, repetimos e insistimos, es el fundamento clave de la exposición erótica contenida en el tratado abelmartineano). Pero, ¿es esto aceptable? En principio puede afirmarse que no, que no existe sentimiento de ausencia en un ente de ficción; y Guiomar lo es. ¿Por qué, pues, la afirmación? Y en ella está la raíz del equívoco, ya que si solo puede darse ese sentimiento en personal real, y a esto se añade la larga separación de Pilar de Valderrama, no queda otro remedio que aceptar que el verso, y con él el soneto, está escrito pensando en ella. Pero... (y por

fortuna para todos, siempre existe un pero que tiende a poner las cosas en su lugar, bifurcando lo que en principio parecía camino único) en Machado el personaje cantado en esas *Canciones* que ya han sido estudiadas, es bastante más que un apócrifo, y no porque se haya levantado por sí misma, como le estuvo a punto de ocurrir a Abel Martín y sí le pasó a Juan de Mairena, sino porque Guiomar es la representación de lo que Machado quiso, alcanzó y logró, que fuera *su* sentimiento amoroso, ese sentimiento en lucha constante con la razón, en la defensa desesperada del recuerdo de Leonor.

Dice la esperanza: un día
la verás, si bien esperas.
Dice la desesperanza:
solo tu recuerdo es ella.
Late, corazón... No todo
se lo ha tragado la tierra.
CXX

Que Machado en ningún momento se resignó a la muerte de su esposa, es algo archisabido y solo las interpretaciones interesadas pueden opinar lo contrario; y esa falta de resignación –*Señor, ya me quitaste lo que yo más quería*-, curiosa mezcla de aceptación y negación del concepto cristiano de perennidad fuera del tiempo, le lleva, como hemos visto, a especular de forma un tanto original sobre el poder del amor que se manifiesta de forma tan alejada del apasionamiento como es la expresión doctrinal, al mismo tiempo que trata de compaginar ese quehacer con el acercamiento lírico –no en vano se siente principalmente poeta- dando vida, y casi corporeidad, a esa Guiomar soñada y sentida. Y si Guiomar en su idea llega a adquirir una

corporeidad que siente él casi de una forma física, ¿por qué no ha de guardar en sí un sentimiento de ausencia, ante el abandono, forzoso, no voluntario, de esa continuidad creativa por parte de su creador?

Así visto, no nos parece tan incongruente como al principio, ese sentimiento por parte de Guiomar; sentimiento que se completa de inmediato con el verso siguiente, que también se cierra con punto conclusivo, completando los dos cuartetos del soneto:

A mí me duele tu recuerdo, diosa.

Es preciso insistir en lo dicho; con el anterior, este verso es tremendamente equívoco. Hay algo, una separación que ya viene dada en los versos anteriores, que es dolorosa para el poeta que, además, llama ***diosa*** a la amada. Sobre este apelativo habrá que volver en su momento; pero por ahora basta señalar que este primer acercamiento no es del todo injustificado, máxime si se tienen en cuenta una serie de antecedentes de todos conocidos. Pero enfocando esto bajo otra luz, leyendo, no entre líneas, que en este caso no existen, pero sí con detenimiento, es preciso preguntarse muchas cosas que, no obstante, reciben respuesta en las premisas en las que nos apoyamos para esta segunda lectura. ¡Claro que a Machado le duele el recuerdo! Y le duele por algo muy concreto que nos está comunicando desde el primer verso. Por la absoluta imposibilidad de llevar adelante unas apetencias especulativas y no, como pudiera creerse, por imposibilidad personal, sino por voluntaria imposición frente a las circunstancias que el poeta vive.

Esto requiere volver sobre puntos ya tratados, pero sobre los que importa insistir. Machado, al que cada vez le atrae más la especulación filosófica, y no solo por lo gratificante que para él es el aprehender, a través de ella,

aquello que creía perdido para siempre, sino también por el mero placer de llevarla a cabo, sabe que en esos momentos de guerra civil en los que se está dirimiendo el futuro de toda una nación, no son los más propicios para dedicarlos a filosofías más o menos trascendentes; existen cosas más perentorias que no solo se resuelven en el frente militar; el compromiso del escritor ha de estar orientado a mantener elevado el espíritu del combatiente, ya por la poesía –que se ha revelado, tanto en uno como en otro frente, como un arma insospechada-, como por la prosa o el teatro, lo que no impide que, de cuando en cuando, retorne por sus fueros y dé alguna página de profundo contenido filosófico –ahí está el acertadísimo comentario en torno a Heidegger- siguiendo una clara orientación divulgativa; por todo ello, el compromiso adquirido le prohíbe dedicar su tiempo a desarrollar proyectos de mayor ambición filosófica, dejándolos relegados para momentos más propicios. Que esta actitud sea muy personal no impide –o precisamente por eso- cierto desasosiego y reconozca que le produce desazón. De ahí el dolor que le causa el recuerdo de Guiomar como personaje que ha quedado a medias; que no ha llegado a alcanzar su vigencia total y que, por lo mismo, permanece a la espera de mejores condiciones que la revivan.

Enfocado así, el verso adquiere otras connotaciones bien distintas a las que una primera lectura de superficie presenta, que además no está de acuerdo con el desenvolvimiento del proceso machadiano que siguió a la «*huida*» temerosa de Pilar de Valderrama y el consiguiente abandono del poeta por su parte. Sobre este punto, habrá que volver en el apartado siguiente.

Falta, para concluir con este verso, un comentario a la palabra «***diosa***» con la que se cierra. Muchos –y me refiero a los defensores a ultranza de la unidad Guiomar/Pilar de Valderrama- han visto en la utilización de la palabra,

un reconocimiento más de la identificación de la poetisa, dado que en la correspondencia se utiliza de forma indiscriminada, repitiéndola una y otra vez. Pero el que Machado utilice una expresión que repite abundantemente en una correspondencia, no es significativo de que la referencia sea inequívoca cuando la sorprendemos en otros escritos. Como se ha visto, ello no es verdad, ya que solo se utiliza en otra ocasión. Ahora bien, si el soneto es una clara referencia a Guiomar, y ya en las *Canciones* la llama así en una ocasión, ¿por qué en una composición de clara referencia a esa Guiomar de las Canciones, no puede volver a utilizar el apelativo? ¿No viene, acaso, esto a significar algo concreto que pueda ser utilizado como prueba contraria, y contundente, de esa identificación? Es más que improbable y muestras clarísimas de lo contrario se han aducido en diversos momentos de estas páginas, pruebas de las cuales, a mi modo de ver, la más importante es el terceto:

Por que nadie te mirara,
me gustaría que fueras
monjita de Santa Clara,

Que está en directo contacto con una muy determinada poesía dedicada a Leonor en un momento crucial y que le fue remitida –en un arreglo derivado a todas luces de la mencionada composición, si no es un antecedente de la misma- a Pilar de Valderrama en una de sus misivas.

Repito que la utilización de dicha palabra, como en otros casos no indicativos de nada, nada supone, por lo que la prueba que se pretende aducir falla por sí misma, y tan solo descubre el interés con que se ha pretendido interpretar.

Y con esto se pasa a los tercetos, que guardan en sí mismos –aparte, posiblemente, el primer verso- un posible –e inquietante- paralelismo con los de otro soneto perteneciente a *Nuevas Canciones*.

Pero antes, dediquemos nuestra atención a este primer verso, que parece desprenderse del conjunto, imposible de aislar, como en su momento se ha de ver. Este primer verso se concluye, también, en punto final, como queriendo subrayar su independencia del resto. Dice así:

La guerra dio al amor el tajo fuerte.

Es, ciertamente, un verso de fácil interpretación en cualquiera de las dos lecturas. De acuerdo con la primera de ellas, Machado parece despedirse de la amada, achacando a la guerra la interrupción del amor y ante la imposibilidad material de su reanudación tras el acabamiento del paréntesis bélico. De ser así –que ciertamente, como lo hemos de ver, no lo es- el poeta parece indicar que para Valderrama ya no existe reencuentro posible, reanudación de lo pasado y dejado atrás. Y es curioso que no se haya tenido en cuenta esta posibilidad en la anterior lectura, en la que solo –y atendiendo a la superficie del texto- veíamos la nostalgia de una despedida de enamorado melancólico.

Pero al intentar esta otra lectura, más detenida, morosa y, por ello, más atenta, resulta del todo inevitable que surjan estas connotaciones que se habían quedado a trasmano, aun atendiendo a un paralelismo lectivo. Continuamos las deducciones. Todo da a entender, siguiendo el hilo de esta primera lectura renovada –o sea, ateniéndonos a lo que esta primera lectura sugiere- que fuese cual fuese el final de la contienda, entre ambos amantes se ha abierto un abismo insalvable, y todo tiende a señalar que el

verso esconde una acusación –cuando menos, un reproche- dirigida a Pilar de Valderrama. Insisto de nuevo: de ser –como se pretendió que fuese-una despedida a su amada que, a pesar de todo continúa recordándose, su contenido no supone ningún timbre de gloria para esa amada incombustible que se pretende presentar. Y Pilar de Valderrama continúa sin entender a Machado, pues en caso contrario –si lo hubiese comprendido en su día- se habría callado, ofreciéndole el homenaje de su silencio.

No obstante, hay que volver a señalar que no iba con el carácter del poeta, y más en las circunstancias en las que vive esos años, entretenerse en enviar mensajes amorosos a la mujer que lo ha dejado, y más, el echárselo en cara, por mucha que hubiese podido ser la decepción. No es ese, pues, el contenido real del mensaje. Se trata, en este caso, de otro tipo de amor; el amor a la verdad, a la esperanza, al logro alcanzado, de retornar por la vía del pensamiento, al reencuentro con aquella realidad que Machado creyó perdida para siempre cuando, bastantes años atrás, comenzó a borrársele la imagen de Leonor. Pero ahora no se trata de una despedida amarga como la de aquellas composiciones-recuerdo de Leonor; es otra la circunstancia y son muchas las vueltas que han dado la vida y el pensamiento del poeta.

Se trata, en realidad, y para decirlo con certera frase, casi premedieval, esto es, con el propio Boecio, en los albores de la Europa bárbara, de una *consolación por la filosofía,* a la que Machado no puede llegar por esas mismas circunstancias externas que se imponen como fuerza mayor y asumidas por él en plenitud.

Machado, consciente de esa imposibilidad personal –priman en él otros compromisos más perentorios- y quizá intuyendo que va a ser difícil superar esos años, opta por decir adiós –aunque no sospeche que va a ser definitivo-

a todo aquello que durante tanto tiempo significó tanto para él, hasta el extremo de haber ido sustituyendo su original quehacer poético por eso otro, más atrayente cada vez, campo filosófico, que tanto supuso para él. La recuperación de una esperanza y un sueño, siquiera fuese por un camino lento, moroso, pero afirmativo al final de la ruta. También puede señalarse que las circunstancias no resultaban favorables a esa otra despedida de carácter intelectual y resulta razonable el pensar que, en efecto, así podía ser. Pero volviendo al *Cancionero de Guiomar,* el nombre propio nos suministra la clave esencial que desde siempre –desde el descubrimiento, o mayor popularización, de la poesía de guerra- se está buscando.

Y es que en Machado hay que tener en cuenta muchas cosas para llegar a comprenderlas en plenitud. Su obra es todo un camino largo, que a medida que se avanza en él, va sumando nuevas impresiones a las que se van dejando atrás, pero, en ningún caso, olvidándolas o desechándolas. Es una larga acumulación de datos, impresiones, hechos, que dejan huella imborrable, y que suman y suman, y jamás restan. De ahí que la lectura de Antonio Machado resulte, a la larga, poco fácil, contrariamente a lo que se pensó en los comienzos de la atención al poeta; porque Machado engaña por su aparente facilidad, algo que nunca existió, ya desde los lejanos días de *Soledades,* pues basta atender al poema XXVIII para darse cuenta cabal de ello.

Me he extendido en esta apreciación porque se entra ahora de lleno en los tercetos del soneto –de hecho ya estamos en ellos-, excepción hecha de este primer verso que se acaba de analizar. Se dijo, en la primera lectura, que en conjunto presentan un indudable paralelismo con los de otro soneto

V de *Nuevas Canciones* y que parecen indicar una vuelta al escepticismo más amargo de los años que siguieron a la muerte de Leonor, y que era importante captar eso, haciendo hincapié en la palabra «*infecunda*», que precede a *llama*. No voy a insistir en dicha nota, que cerraba, en escasas líneas, el comentario a este primer acercamiento al soneto.

Se encuentra en el citado último libro poético de Antonio Machado, como ya se ha dicho, pero antes existen varios borradores del mismo en *Los complementarios*; en la página 126R unos diez versos totalmente tachados, que parecen el primer intento del soneto, que ya en la 127R se presenta legible, aunque con algunas tachaduras, precedido de un «Antonio Machado (apócrifo)», volviendo a reescribirse en la 169V con correcciones importantes y en la siguiente 170V absolutamente tachado con un gran borrón, aunque a ésta le precede otra hoja rota por la mitad. Como puede precisarse el proceso de elaboración del poema es laborioso, y más si tenemos en cuenta que en la primera mención que se hace al Antonio Machado apócrifo, en la página 107R, no figura este soneto. ¿Qué le indujo a Antonio Machado a adjudicárselo al apócrifo, para después volverlo al verdadero e incluirlo en su último libro poético? Resulta difícil la precisión, y más si se cuenta con otra versión, esta adaptada a diálogo teatral en la primera de sus obras en colaboración con Manuel: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel,* en su primer acto. En este soneto Antonio Machado parece renegar del amor convencional, establecido y reglado por la sociedad, prefiriendo esa aventura, un tanto loca e imprevisible, del amor-ímpetu, por más sincero y apetecible. ¿Recordaba, quizá, la ruptura de muy determinados convencionalismos, que supuso su matrimonio? Pero toda la exaltación optimista que anuncian los

cuartetos, adquiere un tono más cadencioso en los tercetos, cuando analiza las consecuencias de ese amor sin pasión, más propio de la costumbre que del erotismo.

El que exista, o se pretenda que exista, un paralelismo entre estos tercetos y los del soneto que se está analizando, no pasó de ser una hipótesis que en su momento quedó –a la espera de ocasión mejor que entonces no llegó a presentarse- montada sobre una especie de vacío referencial.

Pero conviene, como es normal, transcribir ambos tercetos en paralelo, con el objeto de tenerlos a la vista desde el inicio mismo del análisis que, de resultar positivo, indicará más de una cosa, como se espera.
Los tercetos son:

V de los de guerra

Y es la total angustia de la muerte,
con la sombra infecunda de la llama,
y la soñada miel de amor tardío,
y la flor imposible de la rama
que ha sentido del hacha el corte frío.

V de *Nuevas Canciones*

Y ceniza hallará, no de su llama
cuando descubra el torpe desvarío
que pedía, sin flor, fruto a la rama.
Con negra llave el aposento frío
de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama
y turbio espejo y corazón vacío!

Los cinco últimos versos del V que nos ocupa, reflejan muy bien la sensación de abandono en que ha quedado ese quehacer al que Machado renuncia, impelido por el momento histórico, algo que también refleja, de forma muy clara, al acuñar aquella frase, casi emblemática, de mantenerse a la altura de las circunstancias y nunca *au dessus de la melée* (OC-II/2370). Y en verso, ¡magnífica exposición de esa idea concentrada en un terceto!, en *Los complementarios*:

¡Qué difícil es
cuando todo baja
no bajar también!
OC-II/1177. También: S-XLIII

Se trasluce en estos versos que cierran el soneto un vacío que Machado ve, de forma inmediata, al verse a sí mismo. Ese abandono le deja una amarga sensación, no, naturalmente, de inutilidad –él se sabe útil en esos momentos-, pero sí de una cierta desazón por lo que se ve obligado a dejar a un lado, cuando apenas había comenzado a moverse en esos terrenos –*la soñada miel de amor tardío*-. Por eso todas las imágenes están directamente asociadas con un sentido de apagamiento, de frialdad externa que acaba por dominar todo el soneto desde sus mismos inicios, aunque esto tan solo se perciba al concluir la lectura. Esa *llama infecunda*; ese *corte frío* del hacha –incidencia en el *tajo fuerte*- o, para concluir, *la angustia de la muerte* y, sobre todo, la más hermosa, ya reseñada: *soñada miel de amor tardío* que, quizá –o sin quizá- conduzca al lector a equívoco interpretativo. Es muy curioso que ese aparente equívoco, que lógicamente se produce al efectuar la lectura «*al frente*», se ligue paralelisticamente con el final –los tercetos- del otro soneto, bastante anterior al encuentro con Pilar de Valderrama, y publicado en 1924.

Paralelismo que no presupone similitud de fondo, aunque sí de superficie. La construcción de ambos resulta muy similar y esa sensación de frialdad transmitida en uno y otro los hermana aún más, así como la utilización tanto de palabras como de ideas que conservan idéntico sentido; pero aunque la idea sea la misma, la frialdad que emana de las cosas abandonadas, el vacío de lo perdido, la dirección es diferente y el camino que señala la escritura absolutamente dispar, porque el *amor pacato, sin peligro, sin venda ni aventura*,

que acaba conduciendo a ese *aposento frío* y a esa *desierta cama,* no desemboca, sin embargo, en una *total angustia de la muerte,* dándole aquí a la palabra *muerte* el sentido que se le está dando, y que sí está presente en el final de nuestro soneto V.

Se trata de una hipótesis que cuenta con ciertos asideros comunes, pero que no trasciende el terreno especulativo. No obstante, resulta curioso el establecimiento de esa posible similitud que sí existe en un plano de superficie, por lo que importaba tratar de dilucidarla, a fin de soslayar posibles, y futuros, equívocos interpretativos.

Con esto hemos alcanzado el final. Queda solo, para cerrar definitivamente el proceso, a falta de las conclusiones, dejar claras las intenciones machadianas en el soneto, evitando esas notas triunfalistas de los seguidores de la poetisa, que intentaron ver en esos catorce versos una especie de testamento espiritual –no ya solo de despedida amorosa- dedicado a esa amada fugitiva con la que soñaron tanto ellos, sus exegetas comentaristas, como ella: la poetisa en peligro de olvido, y para ello basta con atender al sentido que, en realidad, encierra la serie de estos ocho sonetos, que guardan una continuidad narrativa muy fácil de seguir, iniciándose con el vuelo de un avión desde la zona rebelde, que bombardea en una noche de luna, tranquila y serena el lugar donde habita Machado, Rocafort, que, desde luego carecía de objetivo militar alguno; el bombardeo causa la muerte a un niño, al menos, y el poeta clama indignado contra todo ello; esto le hace replantearse muchas cosas, algo que ya había hecho en prosa, decidido a poner su pluma al servicio de la causa legítima, por lo que, en reacción de alguna manera lógica, decide abandonar toda intención que no tenga el carácter de defensa de la causa que él considera justa; algo que a su vez

supone una acusación contra quien rompió la legitimidad al tiempo que la duda respecto al final de la guerra, que le lleva a considerar el posible encuentro posterior con su hermano perdido. Este es el argumento y el hilo de los ocho sonetos que Machado escribe en plena indignación, motivada por un ataque a todas luces injustificado sobre un lugar sin relevancia alguna militar, sin que necesariamente tengan que haber sido compuestos de forma inmediata al suceso que los promueve.

7.5. Su valor real y la fallida «pretensión testamentaria» como último recuerdo

En su libro *Los poemas de AM. Los temas. El sentimiento y la expresión*, escribe Sánchez Barbudo:

> El V es un recuerdo de Guiomar, casi una carta a ella, que estaba en Portugal, miraba «hacia otro mar», un mar distinto al que él contempla. La guerra es nombrada solo porque ella dio «el tajo fuerte», el corte final, a ese amor. Lo más interesante, triste, del soneto éste es –en los versos 10-14- esa mirada desconsolada de Machado hacia su propio interior, que muestra lo que él sentía por aquellos días cuando se olvidaba de los otros, de la guerra, y se encontraba a solas con su corazón: «total angustia de la muerte», y el melancólico recuerdo de un «amor tardío» que no pudo florecer. No sé en qué fecha exacta lo escribiría, pero seguramente por lo del «parterre» desde el cual se veía el mar, desde Rocafort[115].

Por su parte José Luis Cano manifiesta que

> Al editar las cartas a Guiomar, nos dice Concha Espina que la guerra del 36 separó geográficamente al poeta y su diosa. Machado quedó en la zona republicana, en Madrid y Guiomar en la zona nacional. Pero aunque no nos lo hubiese dicho Concha Espina, lo habríamos

115. SÁNCHEZ BARBUDO, A.: *Los poemas de AM. Los temas. El sentimiento y la expresión*, Lumen, Barcelona, 1967, pp. 462-463. .

> sabido por un hermoso soneto de Machado, escrito probablemente en 1937, durante la guerra, cuando el poeta vivía en el pueblecito de Rocafort, cercanos al mar. [...] La alusión al Finisterre [lo escribe con mayúsculas] galaico es muy clara y nos revela que Guiomar pasó la guerra en Galicia o quizá en Portugal[116].

Y Justina Ruiz de Conde insiste:

> Después nada; ha desaparecido la amada, se ha acabado su compañía. Acaso recibiera el poeta una carta que por el 13 de junio, su santo, le escribió desde Estoril Guiomar. No le hacía falta para recordarla. Buena prueba es «De mar a mar entre los dos la guerra!», de acento tan angustiado por la separación, por la imposibilidad de sus amores, por la guerra; en más de un sentido, tan precursor de la muerte ya cercana (¿). [...] Y, a las puertas ya de la muerte, aun queda poesía y amor suficientes en el alma para esforzarse en corregir una corta canción a Guiomar en la que modifica una sola palabra. Para entonces lo había aceptado todo, incluso la muerte[117].

Todos son fragmentos de trabajos escritos y publicados en los años 60 del pasado siglo; el más tardío de 1967, lo que explica más que sobradamente la actitud de sus autores frente al poema; Guiomar/Pilar estaba en su auge; no hacía muchos años que se había dado a conocer la correspondencia, las señales

116. CANO, José Luis.: «Un amor tardío de AM», *Poesía española del siglo XX*, edic. cit.; pp. 123-124.

117. RUIZ DE CONDE, Justina: «La crisis de AM hacia 1926», *AM y Guiomar*, edic. cit.; p. 61.

indicativas que la poetisa iba dejando, como rastros de una pista a seguir, se multiplicaban aquí y allá sin que el velo se levantase por completo; los entusiastas de la identidad común apenas reparaban en las señales de aviso que, tanto la propia Concha Espina como el poemario machadiano estaban dando un tanto inútilmente. Faltaban datos –el éxodo machadiano apenas contaba con información, generalmente vaga- y salvo unos pocos críticos ya mencionados, todos estaban de acuerdo en que Pilar y Guiomar eran la misma persona. Esos escritos, por lo tanto, responden a un momento, a un estado de opinión que en aquellos momentos era difícilmente rechazable. Pero es que en estos pioneros de la crítica favorable radica gran parte de la culpa en la persistencia de la impostura; después de ellos, con todo ya escrito, hecho y aceptado, el investigador se torna perezoso y se limita a repetir, sin aportar casi nunca nuevos datos confirmatorios o en contra de estos, aceptando lo aceptado por los que antes hicieron la crítica.

Así, puede Pilar de Valderrama poner fin a sus *memorias* con este párrafo, tan ambiguo en la forma –al igual que tantos de los suyos- como engañoso en el fondo:

> Estamos en el año 1975. En él, se cumple el aniversario de Antonio Machado. ¿Lo traerán a enterrar a España antes de que yo muera? Sería una inmensa emoción para mí y una alegría para muchos españoles por ser justo, ya que, fuesen cuales fueren sus ideas, no se le puede reprochar que materialmente se lucrara, ni que marchase al extranjero con las manos llenas; él se limitó a escribir varios artículos en «La Vanguardia» y en algún otro periódico, y un conjunto de poemas poco afortunados, para partir al fin de

España, dolorido, enfermo y pobre. ¿No es injusto que reposen aún en tierra extranjera, los restos del gran cantor de Castilla?
Si esto no se realizase nunca, sería como un presagio, como una profecía asombrosa, el magnífico verso [sic] que él se hizo a sí mismo:

> Y cuando llegue el día del último viaje,
> y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
> me encontrareis a bordo, ligero de equipaje,
> casi desnudo, como los hijos de la mar.

Y así fue. (M/92).

Uno se asombra –todavía- leyendo lo anterior. Dejando aparte la calificación de verso para una estrofa o un poema –algo en lo que reincide-, la perplejidad resta emoción a ese aparente tono elegíaco que la autora pretende darle. Y acumula contradicciones de tan grueso calibre como la de calificar de pobre a quien, en líneas anteriores y de forma un tanto equívoca, *no se le puede reprochar que materialmente se lucrara*[118], ni que *marchase al*

118. ¿Qué intenta decir aquí PV? ¿Qué AM se aprovechó de determinadas circunstancias o momentos para sacar provecho de los mismos? ¿O es que en realidad, como en buena lógica hay que suponer, no tuvo en cuenta el verbo y su verdadero sentido? Porque lo que PV parece afirmar, es que a Machado, que fue evacuado en circunstancias tremendas –evacuado y no abandonado- se *lucró* en determinados momentos, aprovechando el peso de su nombre. Y aunque esto fuese así, e hizo valer el peso de su nombre para huir de la inmediata ocupación de Barcelona, ¿tendríamos que reprochárselo? Porque *lucrar*, de acuerdo con el DRAE es, en su primera acepción: *Conseguir lo que se desea*; en su segunda: *Ganar, sacar provecho de un negocio o encargo* (p. 900). Y queda sin comentarios la segunda alusión; con la primera creo que es suficiente.

extranjero con las manos llenas; aparte esa contradicción, que más es casi un insulto a la memoria de Machado –lo que realmente confirma que seguía sin conocerlo en lo más mínimo- está ese verbo *marcharse*, descalificando otro término más exacto, que es el de huida hacia un exilio incierto. ¿O es que recordó su auténtica *marcha* a Portugal, que en nada pudo parecerse al salir de España de *su* poeta? Finalmente, Pilar de Valderrama parece continuar sin darse cuenta de la situación de la figura del poeta en la España franquista, aunque ésta estuviese en sus postrimerías, y de las continuas prohibiciones de actos en su memoria con motivo del Centenario. Éste no fue precisamente una celebración fervorosa, sino un cúmulo de prohibiciones, persecuciones y cantos de cisne del régimen, que lo empañaron de forma absoluta. Y con semejante panorama cultural, ¿espera «la buena fe» de Pilar de Valderrama que el Gobierno –porque ha de ser cosa del Gobierno un acto tal- repatríe los restos del poeta? Quizá los años la hacían ya desvariar. Pero mucho me temo que no sea eso –que al menos tendría disculpa-, sino lo que la hizo plantearse su propia permanencia como poetisa; el mantenimiento de la impostura hasta el final.

No hay que insistir más; bastante se ha dicho ya en la Segunda Parte, para volver a abrir de nuevo la vieja herida. Porque Antonio Machado no se merece en absoluto el juego al que fue sometido cuando ya no podía decidir nada; y quizá precisamente por eso.

E insisto, no se cuestiona aquí, a pesar de la acumulación de notas negativas sobre ella, el hecho incuestionable de su relación con el poeta. Negarlo sería infantil, además de injusto. Ahí está, como un retazo más de su biografía situándolo –eso sí- en su justo nivel; sin inflarlo ni desmerecerlo. Lo que sí se ha cuestionado siempre, y se continuará haciendo, es esa identificación,

falsa a todas luces, de la poetisa encarnando a Guiomar. Porque no queda ya duda alguna –supongo, en el lector; en mí nunca se planteó de esa forma- de lo dicho; y de que en Machado se desarrolló, más bien de forma lenta, un proceso de decepción al ir comprobando que sobre cualquier otra cosa en Pilar primaba el interés personal, cercando de forma constante –como si de algo pecaminoso se tratase- el cariño que hacia ella sentía el poeta, en defensa de unos convencionalismos que tuvieron que chocar frontalmente con todos los puntos de vista de Antonio Machado. Y así, se llega a la conclusión de que la relación entre ambos carecía de futuro y que si se rompió un buen día de 1935 por parte de Pilar, hubiera podido romperse más tarde, no a causa –como se pretende- de la propia guerra. Que no fue así, y que la motivó Pilar es algo que queda fuera de toda duda; que lo hizo antes como pudo hacerlo después, también; así como que el soneto nada indica en torno a ella, ni como recordatorio de un amor truncado ni mucho menos como intento de envío espiritual –testamento sentimental, quizá- a esa amada lejana y evanescente a la que se supone pensando –también- en su poeta asomada a un ventanal que se abre a las aguas del Atlántico.

Porque para cerrar de forma definitiva el capítulo de esta relación, hay que hacerse otra pregunta. ¿Quién abandonó a quién?

Es algo sobre lo que siempre se ha pasado de puntillas, como si se caminase sobre ascuas y existiese el temor a quemarse. Entonces, en aquellos años, cabía todavía la duda; el éxodo de Machado apenas se conocía con claridad y durante bastante tiempo se tuvo por cierto que había permanecido en el campo de concentración de Argelés; por eso pudieron decirse las cosas que se dijeron: que si la República lo abandonó..., que si se hubiese quedado... ; que si su hermano Manuel hubiese podido hacer... ; que... ¡tantas

cosas y todas falsas! Especulaciones en el aire, pues había que tener en cuenta el carácter vengativo de los vencedores. Pero eso nadie lo quiso ver, empezando por la propia Pilar, mujer de derechas, admiradora de las tropas rebeldes, burguesa asentada en su mundo de ficciones, formas y convenciones aceptadas, con pretensiones intelectuales y poetisa de escaso mérito.

Por eso duele, y mucho, leer esas memorias fallidas en las que llega a decirse:

> Él, que tanto me recomendaba de palabra y en una de sus cartas: «Si algún día sabes que estoy enfermo, no dejes de venir a verme. Será para mí un gran consuelo. Porque tú eres, no lo dudes, el gran amor de mi vida».
>
> Qué inmenso dolor, qué profunda amargura me invadió, qué hondo desaliento... Lloré silenciosamente, experimentando un tremendo desamparo. Mi mente se hizo un hervidero de interrogantes. ¿Quién le atendería en esos momentos supremos?... ¿En qué lugar de la tierra ocurrió? (M/66).

La clave de lo anterior, y en gran parte del carácter de la propia Pilar, está en esos interrogantes que se plantea, al enterarse de la noticia de su muerte que, reconozcámoslo, no debió ser muy explícita[119].

119. El propio *ABC* republicano, al dar cuenta de su fallecimiento, lo da por sucedido en un campo de refugiados cercano a Toulouse. Ver: *ABC*, Madrid 26 de Febrero de 1939 y 28 del mimo mes. Antonio Machado falleció –todos lo saben ahora- en el pueblecito costero de Collioure el día 22 de Febrero, miércoles de Ceniza y día de Santa Leonor.

Ella no lo sabía, pero murió acompañado de parte de su familia, huida de España en los últimos días de Enero de 1939; no *marchando* de viaje, como hizo ella. Y el lamento es doblemente doloroso, ya que no se siente en absoluto culpable por no estar a su lado, como él le pedía, pues tan solo manifiesta preocupación por quién en esos momentos pudo atenderle, si es que lo atendió alguien. Ella estaba en donde debía estar, en donde su conciencia le indicó que permaneciese, algo muy respetable desde cualquier punto de vista, pero con lo que al menos no debe jugarse, ya que si así se hace, esa respetabilidad deja de serlo para transformarse en manipulación interesada. En una palabra, ese gesto de lamentos tardíos resta crédito a su actitud.

Hasta aquí se ha llegado. Con las conclusiones de que el soneto que se ha venido analizando dice muchas otras cosas, y totalmente distintas, de las que se habían pretendido; con el consiguiente distanciamiento sentimental de Machado por la que pudo haber sido algo importante en su vida, y no lo fue porque no supo, no quiso o no pudo, limitándose a ser un episodio más –otros todavía desconocidos habrá, mantenidos en silencio por sus protagonistas, que optaron por esa actitud bastante más digna- en los amoríos del poeta, que no, ni nunca, en el amor suyo.

8. AL CIERRE: LEONOR. MEMORIA DE LA NIÑA-ESPOSA

¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos.
CXXI

Concluida la investigación, y puesto ya el punto final, al menos provisionalmente -nunca se puede decir de una investigación que está concluida de forma definitiva, pues nuevos descubrimientos documentales pueden aportar nuevas interpretaciones, y dar al traste con la vigente, al menos tal y como se deja ver en su momento-, creo que es hora de dirigir nuestra atención a la figura de Leonor, la niña-esposa, que hasta ahora ha permanecido un tanto oscurecida, aunque el trabajo haya tenido presente en todo momento su imagen y su memoria[120].

Todo lo anterior ha estado condicionado por la ya conocida actitud de Pilar de Valderrama; por esa su tendencia a pretender presentarse como la musa insustituible de Antonio Machado, cuando ya éste contaba con toda una obra en marcha, sólida y reconocida, aun a falta de las prosas de *Juan de Mairena*. Lo que sí extraña a cualquier observador imparcial es la tardanza en apercibirse de ello, la permanencia larga de la impostura y las consecuen-

120. Actualmente tengo en el telar de la redacción final –esa etapa aburrida, tediosa y monótona de las correcciones- una biografía de Leonor que fía su aparición posible en el año del centenario de su fallecimiento: 1912. Con ella completo la deuda que todos los machadianos debemos a su figura.

cias de la misma, tratando de arraigar en el mundo machadiano algo que ciertamente no podía ser.

Y todo esto, como decimos, en detrimento de la verdadera musa del poeta: de Leonor, olvidada en su cementerio del Espino y recordada tan solo, de una manera nostálgica, por los amantes, no solo de la poesía machadiana, sino de toda su obra y su vida, escuela de coherencia y dignidad. Porque ella, la pequeña Leonor, sí ha sido el ideal permanente del poeta; el amor que nunca se acaba y se aferra con fuerza al corazón. Ella y Soria: Soria y Ella. Sin ambas, posiblemente Antonio Machado hubiese seguido otro camino, distinto o parecido, pero otro.

Y tenemos que poner el debido énfasis en la figura de Leonor, tratar de recuperarla para bien y gloria de la poesía de su esposo, dejándola en el real puesto que la corresponde, y no en ese olvido que, por negligencia de unos, mala fe de otros, la habían arrinconado, dejándola tan solo con el envoltorio de la anécdota, inevitable e inesquivable, pero sin mayor trascendencia que la que la misma desprendía.

No; Leonor no es Pilar y ésta, aunque sí pretendió sustituir –no ser; algo imposible ya- a la niña-esposa como musa única machadiana, no lo es ni ha podido serlo en ningún momento. Vengamos a razones. Pilar de Valderrama se entromete en la vida de Antonio Machado cuando éste ya es un poeta consagrado, respetado incluso por aquellos que difieren de su concepto de poesía; el respeto de todos ellos se lo ha ganado él mismo con su quehacer día a día y su actitud vital en aquella difícil España que le tocó vivir. Pilar Valderrama llegó con retraso; ya estaba todo, o la mayor parte, aquella que importaba, levantado como un pilar sustentador de lo que después pudiera venir. Y nada importa la frasecita que Concha Espina aporta como encabezamiento de su libro; lema que expuesto tal y como se hizo, induce a error

y a equívoco, pero que dentro del contexto en el que se encuentra, nada dice que no se haya dicho en el resto de la correspondencia. Ni Machado aspiraba a más ni en Pilar de Valderrama existía otro interés que el personal e interesado de apoyo a algo que infructuosamente anhelaba. Todo esto ha quedado suficientemente claro en las páginas antecedentes, en un demorado, lento y posiblemente excesivo, trabajo de desbroce intencionado para volver las cosas a su lugar, a aquel del que nunca debieron ser desplazadas.

Aquello de

> A las palabras de amor
> les sienta bien su poquito
> de exageración.
> CLIX-xi

Que tienen, aunque no nos guste mucho, un claro antecedente en uno de los *Cantares* de Campoamor:

> ¡Qué bien supiste aprender
> lo que dice cierto autor:
> «que suele en lances de amor
> ser la mentira un deber»![121]

Por contra, Leonor accede a la vida de Antonio Machado en un momento capital para él, en el que se debate por asentar su nueva existencia y adaptar su viejo concepto simbolista de la poesía a la nueva circunstancia

121. CAMPOAMOR, Ramón de: *Doloras, Humoradas, Cantares y Pequeños Poemas*; Colección *Más Allá,* Editorial Afrodisio Aguado, Madrid, 1945, p. 126.

que empieza a vivir. Llega en el momento justo, cuando debe llegar; no antes ni después. La presencia de Leonor en la vida de Antonio Machado es todo un hito, no anecdótico, aunque lleve también su parte de esto, sino llena y conscientemente trascendente. Leonor, su presencia, su risa, su alegría, su físico, llenan de luz el entorno del poeta y sustituyen la lobreguez de su vida de pensión y rutina escolar por algo que chispea alegría, esperanza e ilusión de amor –no de amores, como hasta entonces, por el atajo fácil y la erótica a flor de piel-, de vida compartida con la mujer soñada y deseada. Leonor viene a ser, en la vida de Machado, un misterio que carece de explicación razonable. Una niña-quince años era la edad permitida por la ley para poder contraer matrimonio- más parecida a un hada que a otra imagen, ingenua, alegre, perfecta de formas físicas y con una hondura en la mirada que al poeta se le antoja cargada de misterios, insinuaciones y promesas.

Pero conviene dejar literaturas para centrarse en las realidades y para volver sobre estas, basta ver los retratos fotográficos de ambas. No voy, naturalmente a establecer diferencias y posibles afinidades entre ellas; eso lo dejo al posible lector interesado. Pero lo remito a la ya clásica fotografía de la boda, en la que Leonor resalta todo su encanto en la soledad de la misma, y la de Pilar de Valderrama que encabeza la portada de la edición de la correspondencia a cargo de Depretis[122]. Creo que es más que suficiente para que cualquier interesado en este punto pueda hacerse su propia idea.

122. MACHADO, Antonio (ed. Giancarlo Depetris): *Cartas a Pilar;* Anaya & Mario Muchnik, que reproduce la que la propia PV incluye en sus *memorias* (p. 33 de las mismas) y a la que pone pie: *poco después de su matrimonio*; éste se realizó contando la novia diecinueve años.

De ahí la dedicatoria que encabeza, o abre, el presente trabajo. Porque era urgente esa recuperación de la niña-esposa; volverla a reponer en donde siempre tenía que haber estado y en ningún momento contraponerla –no sería justo el hacerlo- a esa presunta Guiomar que nunca lo fue ni jamás Antonio Machado pretendió que lo fuese.

Y aquí es justo señalar que han sido los poetas los primeros en captar el engaño, aunque, dentro de una cierta lógica, no hayan sido capaces de acceder al camino del investigador. Ya en fecha no muy cercana al momento presente, aunque sí en uno de sus últimos libros, José Hierro se hace eco de esta tergiversación, acercando a Leonor y Guiomar en uno de sus poemas. Me refiero al que figura en su penúltimo libro: *Agenda*, de 1991, bajo el título «Don Antonio Machado tacha en su agenda un número de teléfono», poema en el que juega con ambos nombres, barajándolos como dos unidades intransferibles:

«¿Está Leonor?»
Y suponiendo que alguien te responda,
será otra voz la que responderá.
Baraja el número, confúndelo, desordénalo.
Así: 1-4-2-5-6-8.
«¿Está Guiomar?»
Baraja números y nombres, barájalos,
sobre todo los nombres:
«¿Está Guionor?» «¿Está Leomar?»
Silencio.
Olvida, tacha, borra, desvanece

esos nombres y números,
no intentes modelar la niebla,
resígnate a que el viento la disperse.
¡Colinas plateadas...![123]

El juego poético está servido. Ambos nombres llegan a formar uno solo, individual e indivisible.

Pero hay que concluir; aunque nos queda, como apoyo a lo anterior, el situar unos versos del propio Machado, también rescatados del olvido en esos valiosísimos papeles tan recientemente recuperados, que fueron escritos, a nuestro entender, con toda la intención del mundo; intención que ha mantenido a lo largo de toda su trayectoria vital, como muy bien ha podido irse exponiendo aquí. Son estos:

Cuando muera, amigos míos,
si mi obra vale un entierro,
a la tierra castellana
llevadme, cerca del Duero[124].

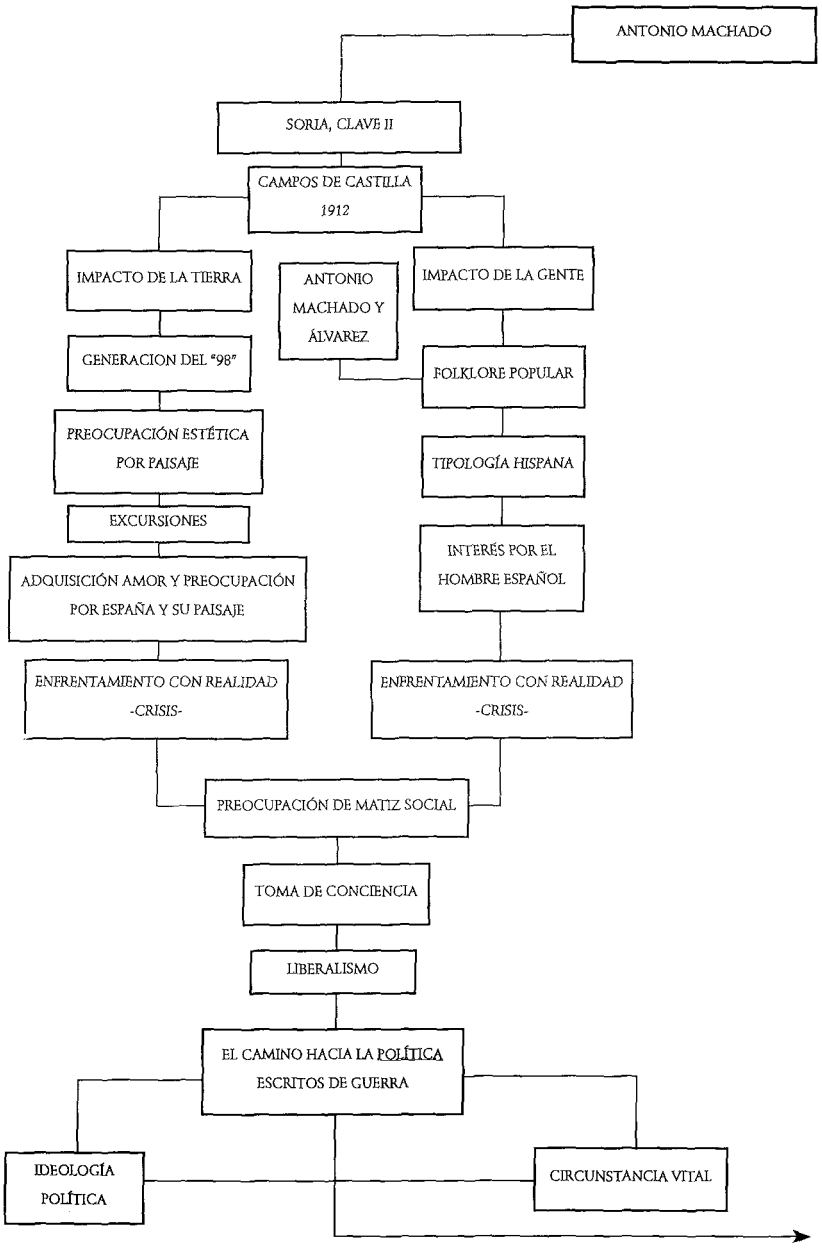
Un buen final, lamentablemente incumplido, para sus íntimos deseos.

123. Tomado de su *Antología poética*, en edición de Gonzalo Corona Marzol, Colec. Austral, núm. 306; Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 292.

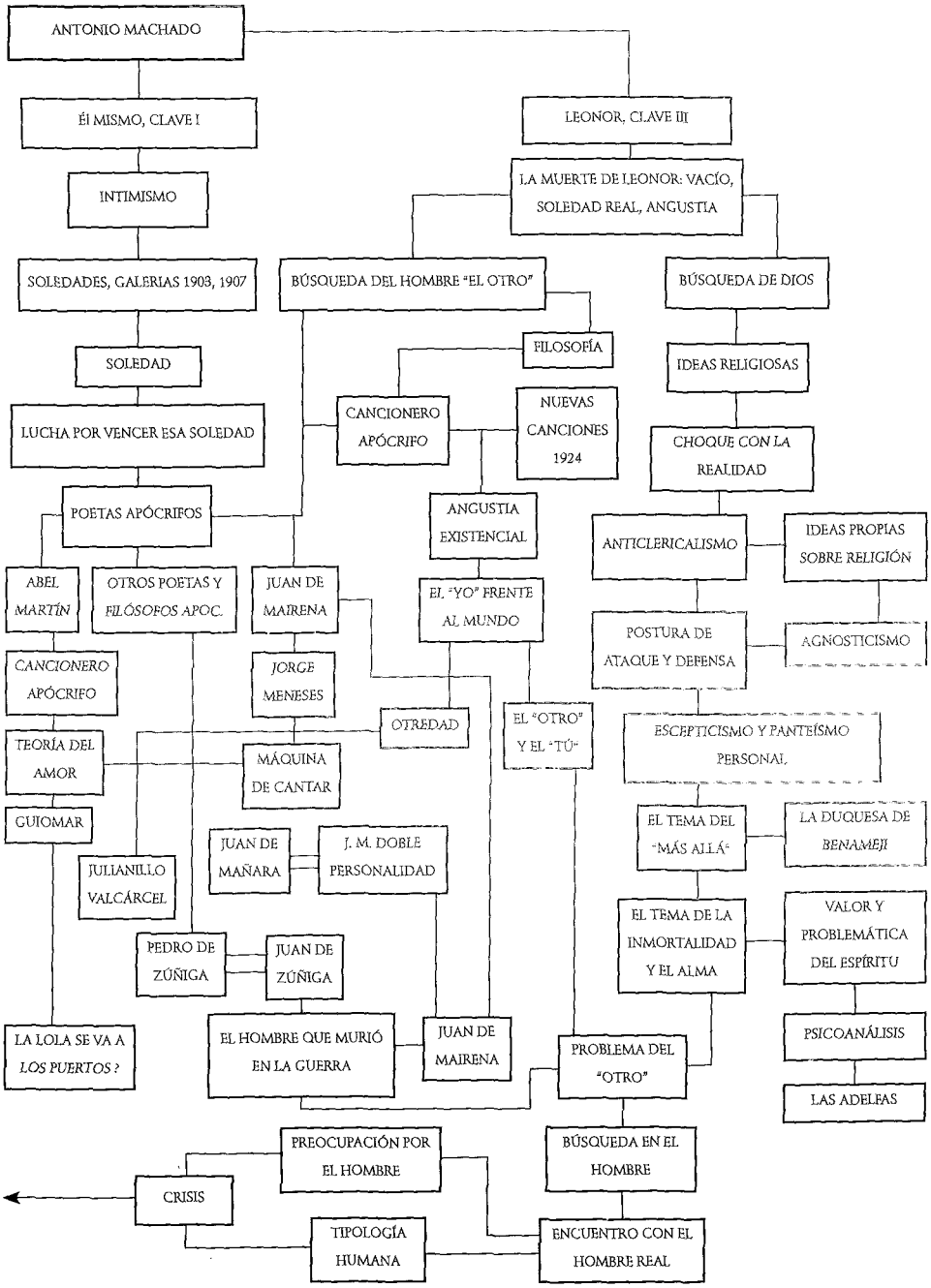
124. El poemilla en cuestión se encuentra en el Cuaderno 5, tomo I, de *Los papeles de AM*; p. 395. Sus dos primeros versos, que figuran tachados en dos líneas previas, tienen en el segundo una única variante de lugar; la expresión verbal *vale* se sitúa en dicho segundo verso tras el «*si*» inicial.

Apéndices

Cuadro de claves para Antonio Machado



CLAVE PARA ANTONIO MACHADO


ANTONIO MACHADO
ÉI MISMO, CLAVE I
LEONOR, CLAVE III
INTIMISMO
LA MUERTE DE LEONOR: VACÍO, SOLEDAD REAL, ANGUSTIA
SOLEDADES, GALERIAS 1903, 1907
BÚSQUEDA DEL HOMBRE "EL OTRO"
BÚSQUEDA DE DIOS
FILOSOFÍA
SOLEDAD
IDEAS RELIGIOSAS
CANCIONERO APÓCRIFO
NUEVAS CANCIONES 1924
LUCHA POR VENCER ESA SOLEDAD
CHOQUE CON LA REALIDAD
POETAS APÓCRIFOS
ANGUSTIA EXISTENCIAL
ANTICLERICALISMO
IDEAS PROPIAS SOBRE RELIGIÓN
ABEL MARTÍN
OTROS POETAS Y FILÓSOFOS APOC.
JUAN DE MAIRENA
EL "YO" FRENTE AL MUNDO
POSTURA DE ATAQUE Y DEFENSA
AGNOSTICISMO
CANCIONERO APÓCRIFO
JORGE MENESES
OTREDAD
EL "OTRO" Y EL "TÚ"
ESCEPTICISMO Y PANTEÍSMO PERSONAL
TEORÍA DEL AMOR
MÁQUINA DE CANTAR
GUIOMAR
EL TEMA DEL "MÁS ALLÁ"
LA DUQUESA DE BENAMEJI
JUAN DE MAÑARA
J. M. DOBLE PERSONALIDAD
JULIANILLO VALCÁRCEL
EL TEMA DE LA INMORTALIDAD Y EL ALMA
VALOR Y PROBLEMÁTICA DEL ESPÍRITU
PEDRO DE ZÚÑIGA
JUAN DE ZÚÑIGA
LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS ?
EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA
JUAN DE MAIRENA
PROBLEMA DEL "OTRO"
PSICOANÁLISIS
LAS ADELFAS
PREOCUPACIÓN POR EL HOMBRE
BÚSQUEDA EN EL HOMBRE
CRISIS
TIPOLOGÍA HUMANA
ENCUENTRO CON EL HOMBRE REAL

Cronología comentada de Pilar Valderrama y Antonio Machado

Cronología

Para la confección de la presente cronología tomo como base la muy detallada y precisa, esto último en cuanto a fechas por lo menos, de José María Moreiro en su obra mencionada, limitándome a añadir a algunas de sus entradas determinados comentarios al hilo de la presente investigación, o a enjuiciar, desde otros ángulos, opiniones concretas de la misma, que por distintas razones no han sido acogidas en el texto.

En realidad, cualquier cronología, por ajustarse a límites muy ceñidos, no da pie a excesivas paráfrasis, pero dadas las características que la actitud de Pilar de Valderrama propicia, se hace preciso moverse con cuidado entre la maraña de datos y contradicciones por ella levantadas. Esto da opción a que la cronología que ahora nos ocupa, adquiera unas peculiaridades diferentes a cualquier otra que pueda establecerse.

Más extensa de lo que aquí se pretende, no se transcribe en su totalidad; se toman tan solo de ella aquellos años en los que la relación se mantuvo viva, y extendiéndola hasta aquellos otros más inmediatos a la aparición del libro de Concha Espina.

Para concluir, la parte correspondiente a J. M. Moreiro se transcribe en versalitas, mientras que los comentarios de mi propia cosecha lo son en letra capital

AÑO 1928

«Hacia finales de Mayo, Pilar de Valderrama (PV) y Antonio Machado (AM) se conocen personalmente en el Hotel Comercio de Segovia. [...] A partir de ese momento PV y AM se ven periodicamente en Madrid; *ha nacido Guiomar*» (JMM dixit). No responde esto a la verdad, tal como se ha demostrado en el texto. La idea, si bien innominada todavía, ya estaba presente en el CA, que es dos años anterior, por lo que, si bien nació una relación, no, desde luego, Guiomar.

«El día 8 de Noviembre se estrena en el Teatro Fontalba de Madrid, *La Lola se va a Los Puertos*, que no solo significará la consagración teatral de los Machado, sino que la propia Lola es un retrato de Guiomar y Heredia del propio AM, en cuanto a lo que hay de trascendente en ambos personajes.»

Esto es mucho decir. Ya en mi anterior trabajo, *La vocación teatral de AM*, aduje lo negativo de tal aserto, aunque de una forma no demasiado intensa (pp. 127-131), aserto que viene siendo repetido de forma constante cuando se habla de la pieza teatral. Ni PV es inspiradora del personaje femenino ni, mucho menos, Heredia es trasunto de AM; en todo caso podría acercarse al pensamiento de Abel Martín. Y aunque sea el propio AM quien lo escriba en una de sus cartas, la escena a la que se refiere (Acto I, escena I al final) posee más bien una cierta dosis de ironía, por no decir de abierta comedia, que poco concuerda con ese carácter trascendente que parece concederle en la carta. Conviene tener en cuenta las fechas tanto de la carta como del encuentro e inmediato deslumbramiento en AM, y aun contando con eso, lo que él escribe no es indicativo de nada, ya que no manifiesta nada más allá de un halago dedicado a la mujer que lo ha enamorado. Y en cuanto a Heredia..., sí puede encontrarse en su filosofía popular una huella de

Abel Martín, aunque no hay que descartar tampoco la prácticamente segura aportación de Manuel muy ducho en estos aspectos populares.

«En *La Lola*... –obra que comenzó antes de conocer a Pilar-, hay unos versos de ésta en la escena X del último Acto, escritos a instancia del poeta.» La afirmación, a pesar de su rotundidez, no pasa de ser una fatuidad propia de quien la suscribe (PV en este caso). En efecto, los versos *El corazón de la Lola/ solo en la copla se entrega* son de la propia Pilar, que así lo hace constar en sus *memorias*, siendo ella la que enfatiza lo de la insistencia por parte de AM, ya que éste se limita a escribir: «Cuando me devuelvas el ejemplar de la copia de *Lola* insertaré tus versos», añadiendo a continuación otra frase que puede dar lugar a interpretaciones varias: «Hay una frase que es muy esencial y perfecta como expresión de la idea», transcribiendo a continuación el dístico citado (carta 9 en Depretis). Esto da pie a pensar que PV había remitido algo de mayor extensión y que AM se vio precisado a reducirlo a los dos versos conocidos, ya que él mismo debió sentirse coaccionado por la implicación, aunque esta hubiese partido de él mismo. Porque cabe preguntarse si como coautor tenía derecho a disponer tan libremente del original sin consultar previamente a la otra parte, algo que no creo llegase a realizar, dado que al hacerlo rompía el secreto que amparaba la relación. La respuesta ha de ser por fuerza, y bajo un punto de vista ético, negativa. Que fue un mutuo intercambio, dado que él también insertó dos coplas en el libro *Esencias* de PV, pudiera ser; pero también ella pudo haberse excedido en su aportación o, al menos, eso se desprende de lo escrito por su enamorado. «Machado publica en *Revista de Occidente,* número correspondiente a Julio-Septiembre sus *Canciones a Guiomar.* Por su parte, «Pilar de Valderrama publica su segundo libro *Huerto cerrado*». Está, por tanto, todavía lejos la aparición de

Esencias, en donde él colabora a su modo y como correspondencia a la de PV en *La Lola*... ¿Tal vez por estar ya ese segundo libro a punto de aparecer no pudo -¿o no quiso?- AM hacer posible esa colaboración al «alimón»?

Año 1930

«Pilar de Valderrama publica su tercer libro, *Esencias.* El 5 de Octubre AM publica en "El Imparcial" un largo artículo sobre el mismo. [...] El libro contiene en la sección "Cancionero íntimo", unos versos de don Antonio.» El propio Moreiro, en largo comentario que sigue a la inclusión, como apéndice del artículo, da sobradas razones a los motivos, las causas y el proceso (pp. 248-257); «En el libro –escribe PV en sus *memorias*- van dos coplas suyas que le pedí»; es decir, ella le pidió a él que escribiese algo para incluirlo en el tomito de versos, pero, ¿directamente se lo habría pedido el propio AM? Sinceramente, pienso que no; que tuvo que partir de ella esa *justa correspondencia* a lo que ella sí le debió pedir y que era más de lo que el propio AM podía permitirse sin levantar sospechas.

Año 1931

«El 14 de Abril don Antonio –que ya ha confesado que en su sangre hay unas gotas de sangre jacobina- colabora en la proclamación de la República en Segovia. El advenimiento de ésta señala un distanciamiento entre ambos, por tener ideas políticas dispares». Dispares; la palabra está sabiamente empleada a fin de no levantar susceptibilidades. No eran dispares sus puntos de vista, sino contrapuestos de una forma radical, por lo que no tiene nada de extraño que la relación comenzase a deteriorarse ya que, por fuerza y a causa de los acontecimientos, resultaban inevitables las alusiones y comentarios políticos.

Año 1932

«En este año cabe fijar el rompimiento de las relaciones Machado-Guiomar, originado por ésta». En las páginas 121 a 123, Moreiro explica, desde su punto de vista, las razones de esta ruptura que, sin embargo, requiere un análisis, no solo de la misma como tal, sino de sus motivaciones y, especialmente, de las fechas. CE dice que fue a partir de 1935 y la propia Pilar en sus *memorias* da esta última fecha. Entonces, ¿por qué cambia las fechas y da a Moreiro otra anterior a lo manifestado tanto por CE como por ella misma? Otra de sus muchas contradicciones. Moreiro señala en la página 123: «La propia Pilar de Valderrama nos confesó que "poco después de proclamada la República, dejamos de vernos"», lo que contradice abiertamente no solo a CE, sino también a sí misma cuando escribe: «Llegado el año 35, las preocupaciones políticas aumentaron. Nadie estaba tranquilo ni seguro y la situación se hacía cada vez más difícil» (M/52). Habría que matizar, como comienzo, ese *nadie*, acotándolo a un determinado sector de la población, pues sabido es que AM continuó haciendo su vida de siempre y entregando día a día su colaboración periodística, así como asistiendo a sus tertulias. Pero PV continua: «Las dificultades para acudir a nuestro café aumentaban, sucediéndose las revueltas callejeras y los atentados personales, más, en aquellos barrios populares donde se hallaba el local, siendo un peligro andar por ellos sola al anochecer. Por añadidura, aquel salón tranquilo y poco frecuentado comenzó a llenarse de alborotadores, gentes mal encaradas que vociferaban y no nos permitían hablar con sosiego. Todo esto me obligó a decidir que suspendiéramos las entrevistas mientras la situación no cambiara». Estas líneas se escriben bastantes años después y el libro se publica, póstumo, en 1982; pero ¿a qué otros textos se parece; a que huelen

esas apreciaciones? Moreiro aporta algunos rasgos más sobre esa ruptura que no sabemos exactamente cuando se produce; escribe. «Pilar de Valderrama decide, en una de esas fechas, que tampoco es sostenible esta situación de clandestinidad epistolar –clandestinidad a que por razones obvias debe verse obligada; es más fácil la ocultación que la explicación de la complicada y blanca madeja que ambos devanan-, cuando precisamente la crisis personal se va restañando y teme que aquella pueda ser ahora causa de recrudecimiento de ésta» (p. 122). El autor no se recata a la hora de aportar conclusiones y da –también como hizo en su momento CE- unas cuantas claves para sacar deducciones. Claro que contando, como contaba, con la quiescencia del personaje protagonista, resultaba difícil una abierta toma de posición contraria, pero lo anterior refleja a la perfección el carácter del personaje y los verdaderos intereses que la movían. Pero volviendo a la posible fecha de la ruptura, aun contando con que hubiesen continuado intercambiando correspondencia, aunque con menor asiduidad que, con el tiempo, va a ir menguando todavía más hasta desaparecer prácticamente, es más lógica esa primera fecha de 1932 que no la de 1935, y me amparo para sostener tal conclusión, no en las palabras de PV, ni tampoco en lo que aduce Moreiro, aunque se acerque más a la verdad, sino al total de las cartas conservadas. ¿Responde a la realidad esa quema de correspondencia en momentos acuciantes –de acuerdo con lo que ella dice- y en medio de los preparativos de una huida, o la realidad es que a partir de ese 1932, año en el que la correspondencia conservada se cierra, no hubo más que alguna que otra de forma más o menos esporádica?

Y buena prueba de ello es que las cartas que se conservan, concluyen en esa fecha, sin que exista ninguna posterior, si es que realmente las hubo

(ver: Depretis, p. 296). ¿No es mucha coincidencia que tan solo se conservasen aquellas cartas relativas a puntos muy *determinados* y que solo a ella importaban, en una destrucción de las mismas –de acuerdo con lo que dice- *indiscriminada* y apresurada? Es asunto que tan solo puede plantearse, al menos de forma momentánea y a la posible espera -¿o imposible ya?- del descubrimiento de nuevas fuentes documentales.

Años 1933-1935

«Pilar de Valderrama publica en la editorial Aguilar, dentro de la colección teatro de Mujeres, su segunda obra teatral, *El tercer mundo,* en tres actos, dos en prosa y uno en verso. En esta obra se adivina, cuando menos, que el argumento pertenece al filósofo Antonio Machado. Pieza, sin duda, escrita en los años anteriores. El volumen, presentado por Cristobal Castro (sic), comprende también obras de Alma (sic) Angélico y Matilde Ras, presentadas por el prologuista como "tres autoras en busca de empresario"; Pilar de Valderrama, cuando menos, no lo hallará». Cuando Moreiro escribe lo anterior todavía no habían sido publicadas las *memorias,* o lo eran tan recientemente que los libros se cruzaron. El propio Moreiro confiesa que las cartas que acompañan su trabajo fueron seleccionadas por la poetisa, y que no tuvo acceso a ninguna otra, así que, lógicamente, desconocía el contenido de las restantes; de ahí esa última frase que que da a entender que ignora los intentos llevados a cabo por AM para que se estrenase dicha obra. Es interesante lo afirmado de que la idea es original de AM. Algo que resulta de no difícil confirmación tras la lectura detenida de la misma y en cotejo con la obra propia del poeta, lo que no pretende afirmar que obedezca en su desarrollo total a la mano de AM, que sí promovió la idea central a través de

sus prosas, no intervino en su redacción, tanto durante la misma como en las conclusiones mantenidas en ella[1].

Año 1936

«El 13 de Junio, poco antes de que Pilar parta para Lisboa con su familia, escribe su última carta a don Antonio, a la que no obtiene contestación. Poco antes, Machado ha escrito a Guiomar su última misiva también: "Pase lo que pase, no me olvides, que yo no te olvidaré", según manifestaciones de la propia Pilar. La carta ha desaparecido». Naturalmente, así puede cada uno decir lo que realmente se le antoje. Y aquí me hago una pregunta. Si Moreiro da por sentado que en Junio del 36 todavía estaban en Madrid, ¿por qué Pilar asegura que la partida a Portugal fue en el mes de Abril?; algo que se acerca más a la realidad, pues lo corrobora el que ella misma le escribió desde allí a Antonio esa carta del 13 de Junio, festividad del santo con el nombre del poeta. ¿Por qué no se lo comunicó a Moreiro o dejó que figurase así en el libro, ya que no queda duda alguna de que sí lo leyó antes de su publicación?

Año 1937

«Pilar de Valderrama regresa con su familia a Palencia. Aparece *La guerra,* último libro del poeta, ilustrado por su hermano José». AM vive en Valencia, en el cercano pueblecito de Rocafort.

1. Y aquí debo agradecer a Rosa Sanmartin el haberme facilitado copia de la misma para su estudio, algo que ya queda confirmado en la Segunda Parte con motivo del epígrafe sobre el teatro, pero que creo conveniente reafirmar ahora

Año 1938

«Antonio Machado en unión tan solo de su madre y la familia de su hermano José se traslada a Barcelona».

Año 1939

Exilio y muerte. «Pilar de Valderrama se entera de la muerte del poeta, dos meses más tarde, por la prensa.»

Año 1947

«Manuel Machado fallece en Madrid. Pilar de Valderrama guarda todavía silencio absoluto sobre la relación epistolar sostenida con AM. José Machado publica en Santiago de Chile, país donde se ha exiliado, el libro *Últimas soledades del poeta AM,* libro testimonial, multicopiado, de recuerdos.» Hay un error por parte de Moreiro; si bien el libro se escribió de acuerdo con lo dicho por el propio José, en 1940, aparece publicado en 1957 (puede tratarse de una errata, al cambiar el 5 por el 4 en la fecha), tal y como se desprende de la dedicatoria, de puño y letra de José, fechada en dicho año. Ello da pie a que pudiera completarlo, una vez aparecido el libro de CE, ampliando el capítulo titulado *Los tres amores del poeta,* en el que se muestra bastante reticente respecto a esa Guiomar-dama desconocida y el propio libro de CE. Es curioso que nadie haya aprovechado lo dicho por José Machado a favor de la impostura de PV, ya que ateniéndonos a las fechas confesadas por él -1940, fecha de redacción de esos recuerdos- el nombre de Guiomar ocultaba a una dama misteriosa –hay quien afirma que fue este hermano el confidente real de estos amoríos-, lo que avala la tesis de la poetisa; pero tal afirmación no resiste una lectura atenta, de la que se desprende que lo referente a Guiomar, o al menos las alusiones a tal dama misteriosa, son

motivadas por el libro de CE, lo que supone un posterior añadido a la primera redacción en 1940.

También conviene no dejar en el olvido lo manifestado por Joaquín Machado a Manuel H. Guerra, en carta a la que responde a preguntas del autor: y que este incluye como apéndice en su obra ya mencionada sobre el teatro de Manuel y Antonio, y casi al final de la misma: De la faena de Concha Espina prefiero no hablar (p. 189). ¿De qué faena habla aquí Joaquín Machado? El autor no lo comenta, pero creo que no es difícil suponer que se refiere a la publicación del libro y las fragmentaciones de las cartas. Ahora bien, ¿sabía Joaquín la existencia de las mismas, así como la relación entre Pilar de Valderrama y su hermano? Me atrevo a suponer que sí a través de José; no antes del forzado exilio, ya que tal manifestación se fecha en 1953.

Con motivo de la exposición itinerante sobre los hermanos Machado de Chile y sus personales recuerdos, se anunció una edición facsimil del original de José; lamentablemente no sé si esta se llevó a cabo, lo que sería muy de agradecer con vistas a un estudio de dicho original tanto en esa primera redacción y su definitiva salida pública, aunque éste fuese realizado, como se sabe, en condiciones muy limitadas.

Año 1950

CE publica su libro, dando origen a una larga impostura mantenida por la protagonista de la misma, hasta su fallecimiento, pretendida última musa –o única, como ella quería- del poeta Antonio Machado.

Epílogo Total

Antonio in perpetuum

Y tu cuerpo surgía de las aguas
Lustrales, resurrecto,
Como una espada inextinguible.
(Lo blanco)
José Angel Valente.
-Fragmentos de un libro futuro-

Reconocimientos

Cierro el presente trabajo con la parte más grata de todas: la de reconocimiento y gratitud hacia aquellas personas que comentaron, tras una lectura previa que les fue sugerida por quien lo escribió y aceptada por ellos, el trabajo, aportando aclaraciones y apoyando en todo momento la tarea realizada.

Son, por estricto orden alfabético, los siguientes:

Enrique Baltanás, de la Universidad de Sevilla, que no solo a través de sus valiosos estudios sobre la familia Machado, sino también en la numerosa correspondencia intercambiada, me ha permitido puntualizar parte de la información aquí utilizada.

Jesús Bozal Alfaro, director de la Escuela Oficial de Idiomas de Soria, que ha significado un valioso soporte a la hora de atender a la siempre tediosa tarea de las correcciones.

Jordi Doménech, con el que el intercambio de correspondencia ha supuesto un constante estar al día en lo que concierne al fluir interminable de los estudios machadianos, aparte las consultas a su importante página web.

Claudio Rodríguez Fer, de la Universidad de Santiago de Compostela, primer lector, en el tiempo, del libro, que prácticamente devoró en el intermedio entre dos trabajos.

Rosa Sanmartín Pérez, de la Universidad de Valencia, cuyas múltiples y siempre valiosas sugerencias, a lo largo de una permanente correspondencia, han permitido que estas páginas se vean enriquecidas en algunos de los aspectos aquí tratados.

Finalmente, *last, but not least,* Ana, mi mujer, que tanto y con tanta paciencia soportó y capeó mis múltiples grados de humor, a lo largo de la redacción del trabajo.

A todos –y a todas, para no caer en la incorrección política- mi más profundo agradecimiento, pues sin ellos, y algunos más cuyos nombres están en las notas a pie de página, por tratarse de informaciones puntuales, mi más sincero reconocimiento.

Gracias.

Se le da el cierre definitivo al libro titulado: *Guiomar. Asedio a un fantasma,* el día 21 de Noviembre de 2008 en la localidad de Sabero en la provincia de León.

Guiomar, asedio a un fantasma

GUIOMAR. ASEDIO A UN FANTASMA quiere situar al único apócrifo femenino de Antonio Machado en el lugar real que le corresponde, al tiempo que romper la trama en torno a la apropiación del personaje creada por Pilar de Valderrama.

La investigación se desarrolla en tres partes, muy diferenciadas entre sí, aunque complementarias; la Primera indaga, buscando el camino mejor para el desarrollo del proceso, en el contenido filosófico del pensamiento machadiano; la Segunda se centra en el personaje real de Pilar de Valderrama, desligándolo de la apócrifa Guiomar y su pretensión de última musa del poeta; finalmente, la Tercera, estudia tanto el valor simbólico de las CANCIONES a Guiomar como en lo correspondiente al soneto V de los de guerra, escritos en Valencia, variamente interpretado por los seguidores de la maniobra de la poetisa madrileña.

Miguel Ángel Baamonde nace en Monforte de Lemos, provincia de Lugo.
Estudia Filosofía y Letras. Más tarde viajó por Europa, África y América, residiendo actualmente en la provincia de León.
Es autor de LA VOCACIÓN TEATRAL DE ANTONIO MACHADO, publicado por Gredos en 1976, y diversos trabajos sobre el poeta aparecidos en la Revista Ínsula y las páginas web: www.abelmartin.com y www.antoniomachadoensoria.com.
Prepara actualmente una biografía de Leonor.

alupa editorial

ISBN 978-84-9372-930-1

9 788493 729301 >