

Resistencia vital

Luis Fernández Cifuentes

1 febrero, 2007

La vida de Antonio Machado. Ligero de equipaje

Ian Gibson

Aguilar, Madrid 760 pp. 29 €

Las prolijas biografías de nuestra era –digamos, desde la de Samuel Johnson, que Boswell publicó en 1791– crecieron y se multiplicaron al mismo tiempo que los extensos archivos de las burocracias, los censos, la prensa diaria, todos aquellos registros donde, de un modo u otro, se anotan periódicamente las señas de identidad y los aconteceres de una población. Ian Gibson se ha confesado a menudo apasionado indagador en esos almacenes de datos (la última vez, creo, en la autobiografía novelada que titula *Viento del sur. Memorias apócrifas de un inglés salvado por España*, donde el protagonista se declara «biógrafo» de profesión [p. 126], y exalta los placeres del archivo y la hemeroteca [p. 155]). Esta biografía de Antonio Machado pone de manifiesto la maestría que Gibson ha adquirido en el oficio: precisa, por ejemplo, cada una de las fechas en que Machado se examinó o dejó de examinarse, los miembros de los distintos tribunales, las calificaciones que le otorgaron, las modestas viviendas que compartió a lo largo de los años con unos u otros miembros de su familia y, desde luego, los nacimientos, empleos, sueldos, matrimonios y defunciones de todos ellos. Más aún, el biógrafo ha recorrido todos los caminos del poeta, los de sus excursiones, sus paseos, sus viajes, sus traslados, para constatar lo que queda y lo que ha desaparecido y lo que el tiempo va desfigurando sin remedio.

Paradójicamente, sin embargo, las biografías modernas son también contemporáneas y deudoras de un fenómeno contrario: lo que Borges llamó «el hallazgo romántico de la personalidad». Es decir, pertenecen a una era angustiada por la secreta, inalcanzable intimidad del individuo. En palabras del mismo Borges (a propósito del ciudadano Kane, contemporáneo más o menos ficticio de Machado y

del que todo se sabe y se clasifica, menos la oscura intimidad, que se resiste también sin tregua a las indagaciones de un investigador), se trataba de algo «ya previsto por David Hume, por Ernst Mach y por nuestro Macedonio Fernández: ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien». El subtítulo de esta biografía, «ligero de equipaje», que Gibson toma de un repetido verso de Machado, quizá no se refiere tanto a los escasos adminículos que el poeta arrastró por la vida –en aquella era de ampulosos viajeros, cuya itinerancia se ostentaba en las etiquetas de baúles desmesurados–, ni a la última, misteriosa maleta que hubo de abandonar en uno de sus postreros alojamientos, camino del exilio y de la muerte. «Ligero de equipaje» quizá se refiere más bien a otra levedad, mucho más devastadora para el buen ejercicio del biógrafo: un vacío de informaciones íntimas, intransferibles, que obliga a Gibson a inundar su biografía no sólo de cautelosos «tal vez», «acaso» y «quizá», sino de resignadas acotaciones como «hay que suponer» (pp. 131, 150 y 164); «es probable que» (pp. 175 y 176); «podemos imaginar» (p. 165); y, sobre todo, «no sabemos» (p. 169), «no lo sabemos» (p. 187), «nada sabemos» (p. 215), «sabemos muy poco» (p. 531).

Se trata aquí, sin embargo, de un escritor, más aún, de un poeta lírico, y parece lícito conjeturar que dejaría huellas suficientes de su intimidad en una obra de varios miles de versos. Gibson suscribe, en varios pasajes, esta premisa, a veces con precauciones de antiguo profesor de literatura: «Aunque no habría que caer en la ingenuidad de identificar exactamente el “yo” de estos versos con el poeta que los ha creado, es evidente que la angustia que impregna *Soledades* no se inventa» (p. 150). El problema es que la mera y repetida apelación a esa «angustia», junto a la de una imprecisa «melancolía» y un «estoicismo» oscilante, parece agotar la intimidad revelada por la poesía de Machado. Gibson, biógrafo de considerables recursos, resulta, en esos momentos, un crítico literario de destrezas más limitadas. A diferencia de tantos otros biógrafos modernos, Gibson tampoco se sirve de Freud o el psicoanálisis más que de paso y sin matices: menciona el «inconsciente», que Machado habría descubierto a través de Freud, y una cierta relación, acaso una dependencia, entre la *Interpretación de los sueños* (1900) y el concepto de los sueños que Machado reiteraría luego en sus versos. Gibson, que reconoce dos «pérdidas» fundacionales en la poesía de Machado –la de la infancia y la de la amada (o la del anhelado encuentro con ella, que nunca se produce)–, no parece, sin embargo, dispuesto a ensayar un análisis de la consiguiente «melancolía» con los argumentos que reúne Freud en otro ensayo tanto más decisivo para los estudios literarios: *Duelo y melancolía* (1917). Machado mismo confiesa repetidamente su «neurastenia» y su «hipocondría»: Gibson tampoco recurre a Freud (*La neurastenia y la neurosis de angustia*, por ejemplo, de 1895) para darles contexto y carácter.

El saldo, entonces, no es pródigo: hacia la página 105, ya su hermano Manuel ha alcanzado una definida presencia y junto a él han desfilado por la biografía toda una serie de personajes de volúmenes densos y precisos –el padre, algunos de los tíos y, más que nadie, el abuelo paterno–, pero Antonio, que tiene ya entonces más de veinte años y suficientes síntomas de sus aflicciones, sigue siendo una figura casi vacía, apenas un hueco, sin otra entidad que la que le otorga su entorno. Gibson citará enseguida a su hermano José, que recuerda, entre los propósitos más firmes de la vida de Antonio, el de «conservar en el fondo de la conciencia la clara visión de la infancia [...], ya que, para él, el hombre era una degeneración del niño» (p. 140). Gibson lo considera «un testimonio [...] clave» (p. 141), pero ese niño fundamental apenas se ha entrevistado en las páginas anteriores ni se

entreverá en las siguientes, más que en los pertinaces «recuerdos de un patio de Sevilla» (el limonero, la fuente, las galerías, tal vez unos tules blancos sobre un cuerpo deseado, poco más) y en una o dos menciones del «trivial suceso» (p. 50) de la caña de azúcar: el niño Antonio le pregunta a su madre si la caña dulce que él saborea no es más larga que la de aquel niño que pasa a su lado; la madre le dice que no –«¿dónde tienes los ojos?»– y ese desengaño y esa pregunta ya no lo abandonarán nunca («he aquí lo que yo he seguido preguntándome toda mi vida»).

Pero si es cierto que a Machado no lo vemos crecer y formarse, seguimos, en cambio, paso a paso, con notable intensidad, su acabamiento. Con la República y, sobre todo, con la Guerra Civil, Machado empieza a ser algo más que un sobrio poeta de reconocida bondad y desaliño, y adquiere la envergadura pública por la que lo han venerado las generaciones posteriores. «Uno de los más altos símbolos de esta España transida de dolor», lo nombra un periodista (p. 601). Es la parte más *biográfica* de la biografía de Gibson: se trata ya de un Machado siempre viejo y enfermo, pero es también su época más abundante en entrevistas, cuando la prensa lo busca y lo exhibe como autor y autoridad poética, política e incluso filosófica. Casi todos los que lo conocen –y fueron muchos– anotan entonces puntualmente los detalles de sus encuentros con el escritor. Desde luego, Machado tiene todavía el «aire lejano» y el «desdén por todas las pequeñas cosas del mundo», que observa uno de sus entrevistadores (p. 523); de pronto, en medio de una conversación animada –anota otro– «Machado se abstrae, como si estuviera pensando en otra cosa» (p. 575). Esta extraña confluencia de publicidad y reserva, del hombre comunicativo y el ensimismado, da lugar entonces a anécdotas tan estremecedoras como la siguiente: unos visitantes, en el Madrid asediado, le anuncian que acaban de oír a su hermano Manuel en la radio de Burgos; Machado cambia de conversación, pero al despedirlos, ya en la puerta, les pregunta «¿sólo por curiosidad» qué decía su hermano. «Estaba leyendo unos sonetos patrióticos, uno de ellos dedicado al general Franco». Machado no hace ningún comentario» (p. 576). Apagadamente, a escala diminuta, la pregunta y el silencio reproducen juntos aquel desgarramiento que consume al país y que acabará con la vida del poeta. Curiosamente, es el final, su retirada desde Barcelona hasta Collioure, el pasaje más minuciosamente documentado de esta biografía: cada parada, cada desvío, la (nueva) angustia, los bombardeos, los kilómetros que faltan, la frontera, la llegada al hotel, los últimos días, un paseo hasta el mar, la muerte. Y, sin embargo, el propio Machado parece haber descalificado desde el comienzo su identificación con estos tiempos tan visibles y documentados de su vida pública y privada; es decir, «el día de hoy, en que vivimos demasiado despiertos y nada soñadores» (p. 570).

El misterio, el desconocimiento de la intimidad, la insuficiencia de lo accidental, esa suerte de vacío que la documentación más prolija apenas disimula, constituyen sólo uno de los desafíos de la biografía de Machado. El otro tiene más que ver con lo que efectivamente se sabe; es decir, con lo que Gibson indaga y documenta. Se diría que es la profunda admiración hacia la poesía de Machado y, en presunta ecuación, hacia el hombre que parece revelarse en ella, lo que impulsa a Gibson a emprender esta larga biografía. En el proceso, sin embargo, Gibson, que es un biógrafo avezado y honesto –un biógrafo que descarta «hagiografías» y «apologías *pro vita sua*» no sólo como géneros escasamente modernos sino, sobre todo, como géneros falaces (Cela, p. 30)–, se encuentra con inesperadas contradicciones, noticias, acontecimientos que desemparejan aquella ecuación: no cabe

duda sobre la grandeza de la obra; el hombre que la hizo, empero, podría ser otra cosa. Gibson registra entonces contradicciones y noticias, pero guarda generalmente silencio sobre lo que representan o lo que denuncian. Estas equívocas elipsis –que no son comunes en la obra de Gibson, ni en las biografías que ensalzan al escritor, como la de Lorca, ni en las que exponen las degradaciones de su persona, como la de Cela– resultan aquí un acierto: permiten al lector sacar sus propias conclusiones sobre el héroe; permiten, sobre todo, que el lector, por su cuenta, dé al hombre lo que es del hombre y al poeta lo que es del poeta. Se trata, en definitiva, de lo siguiente: la figura que construyen estas páginas no sólo es la de un poeta superior, uno de los más grandes; es también la de un hombre débil, inseguro y desplazado, entregado a infelices servidumbres, anclado en criterios trasnochados, víctima no tanto de un dolor trascendental como de unas limitaciones casi (o sin casi) patológicas. Que estas debilidades vergonzantes sean compatibles con aquellos grandes poemas o que sean incluso sus cómplices es acaso la paradoja más enriquecedora del libro. Resumo dos o tres muestras representativas.

Dentro de su propia generación, Machado se relacionó sobre todo con Unamuno y Ortega, pero lo hizo como si fueran sus inalcanzables superiores, gigantes que condescendían a escucharlo (o a leerlo), pero con los que nunca se hubiera atrevido a equipararse. De acuerdo con la documentación de Gibson, sólo acabará disintiendo calladamente de Ortega, incapaz de acatar sus dictados sobre la «deshumanización del arte» o su definición de las «masas» o su absentismo de la Guerra Civil. Más aún, Machado no sólo parece haber llegado algo tarde a la noción esencialista y castellanista de España que divulgó aquella generación sino que, anota Gibson, en 1932 «sigue aferrado al dogma de que Castilla es la esencia misma de España» (p. 495); en 1937, Dolores Ibárruri llegará a parecerle la «mujer española auténtica» (p. 567), y a lo largo de la guerra acusará reiteradamente a los «frívolos» fascistas de vender su patria al extranjero. Entretanto, se han instaurado las vanguardias y ha tomado el relevo la generación del 27. Gibson no se detiene a examinar las relaciones que Machado mantuvo con las dos: le basta con dar indicios, aquí y allá, de la falta de apertura y de sintonía que las caracterizó. Machado –que padecía entonces una «crisis de inspiración» de la que llegó a salir con las prosas de Juan de Mairena y los cancioneros apócrifos de Mairena y Abel Martín– fue duro, por ejemplo, con el surrealismo, dejó ver o entrever su desdén por el barroco y denunció la frialdad intelectual en la retórica poética de sus nuevos herederos: «se dirigen “más a la facultad de comprender que a la de sentir”; padecen la “contaminación” de Paul Valéry y la “poesía pura”» (p. 443). La generación del 27, a su vez, fue respetuosa con Machado, pero no lo encumbró como a Juan Ramón Jiménez. Encontraron en su teatro, en su poesía, más afinidad con el siglo xix que con el xx. Acaso no les faltaba razón; acaso el propio Machado aspiró a vivir o a revivir un pasado español que no había sabido serlo: precisamente en tiempo de vanguardias, Machado concibe a sus heterónimos Abel Martín y Juan de Mairena como (cita Gibson) «dos poetas del siglo xix que no existieron, pero debieron existir, y hubieran existido si la lírica española hubiera vivido su tiempo» (pp. 414-415). Cuando Machado concibe su labor como «la poda de ramas superfluas en el árbol de la lírica española» (p. 327), Gibson entiende que se refiere a los excesos del «modernismo»; quizá aludía más bien a los de Núñez de Arce, Zorrilla, Campoamor y tantos versificadores de segunda fila que entretuvieron las veladas del siglo xix con poemas banales y declamatorios. Más aún, frente a las nuevas frivolidades españolas, Machado –con «cierta ingenuidad», acepta Gibson (p. 340)– se siente

mucho más emparentado con las prédicas y pesadumbres rusas de Tolstói, Turgueniev y Dostoievski, que «parecen movidas por un resorte esencialmente religioso, una inquietud verdadera por el total destino del hombre» (p. 574).

La relación con Pilar de Valderrama –de Leonor no se sabe apenas nada– podría ser la muestra más notable de la debilidad y el desajuste que entorpecieron la vida de Machado, «víctima de sus propias fantasías y de un lamentable autoengaño» (p. 471). Una noche, entre 1930 y 1931, Machado tuvo un sueño que parece compendiar el desbarajuste: en el monasterio de Santa María del Parral de Segovia, Unamuno, vestido de fraile, casa a Antonio y a Pilar mientras canta *La Marsellesa*. En la versión de Gibson, un achacoso Machado al borde de la vejez se habría enamorado servilmente, sin tregua ni remedio, de un cuerpo que pobló sus noches de sueños carnales pero que no le hizo en la vigilia la más mínima concesión. Aparte de este accidente más o menos hormonal, todo parece aquí fuera de lugar. Pilar de Valderrama, heredera de la alta burguesía madrileña con propiedades en el campo y palacete en el paseo de Rosales, esposa implacablemente católica y reaccionaria cuyos amigos más preciados fueron Concha Espina y José María Pemán, poetisa de lugares comunes y ningún oído, segura de poder ser a la vez la resignada mujer de su marido y la intocable Beatriz de este nuevo Dante –que (según ella) se hubiera pasado al franquismo y habría recuperado la fe si ella hubiera permanecido a su lado durante la guerra–, dictamina así sobre las relaciones sexuales: «Todo acto que se materializa indebidamente, deja un poso de culpabilidad, de tristeza y a la larga el recuerdo afectivo se desvanece. Sólo lo que radica en el espíritu, en el pensamiento limpio, permanecerá» (*Sí, soy Guiomar*, p. 89). Machado, entretanto, agotado por la «neurastenia» (p. 464), amenaza con suicidarse si le falta el amor de Pilar y escribe lo que Gibson considera «uno de los poemas de amor más hermosos, más hondos del español, quizás de cualquier idioma» (p. 448).

El lector de Gibson, abandonado a su arbitrio frente a discordancias como éstas, bien podría concluir que a Machado se le resistió la vida y a Gibson se le resistió la vida de Machado, pero en esas resistencias, y en las maniobras que quieren combatirlas, se cifra buena parte del interés en la obra de cada uno.