

La presencia de Nietzsche en Antonio Machado *

Juan MERCHÁN ALCALÁ
Colegio Cervantes de São Paulo

Cuando todavía en Francia Nietzsche era poco conocido y sólo se habían traducido al francés sus ensayos sobre R. Wagner, en una de las lenguas peninsulares, la catalana, aparecieron los primeros comentarios sobre sus ideas y las primeras traducciones fragmentarias de su obra. Fueron responsabilidad del espíritu inquieto e innovador del poeta Joan Maragall, quien en los números 20 y 21 de la revista barcelonesa *L'Avenç*, de octubre y noviembre de 1893, publicó algunas partes seleccionadas del *Zaratustra*. Antes incluso, en febrero del mismo año, un artículo suyo, escrito esta vez en castellano, había acogido con esperanzas de regeneración para las valetudinarias sociedades occidentales la reivindicación que Nietzsche hacía de la fuerza noble y su defensa del aristocratismo espiritual.

La insistencia en esos aspectos concretos de su filosofía se constituyó en una característica peculiar de la primera acogida que la obra del pensador alemán tuvo en Cataluña. Sin embargo, en el otro foco cultural español de la época, en Madrid, el lugar preferente de atención lo ocuparon desde un primer momento los contenidos de la filosofía de Nietzsche relacionados con la subversión de los valores tradicionales. El 26 de febrero de 1894, Salvador Canals, en el *Heraldo de Madrid*, catalogaba a Nietzsche de «anarquista espiritual» y lo consideraba por eso mucho más peligroso que cualquier activista de esa misma tendencia ideológica.

A partir de entonces, la figura Nietzsche se situó en el centro de todas las discusiones intelectuales, y, como era de esperar, no tardó en salir al mercado la primera traducción completa al español de una de sus obras. Le cupo tal honor a la editorial de *La España Moderna*. En sus locales se imprimieron a principios de 1900 las páginas de *Así hablaba Zaratustra*.

El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa al martillo y *El origen de la tragedia* en el mismo año de 1900, *Más allá del bien y del mal* en 1901, *La genealogía de la moral*, *Humano, demasiado humano* y *Aurora* en 1902, fueron las obras de Nietzsche que, después del *Zaratustra*, tradujeron las editoriales madrileñas. En Barcelona se publicó el *Anticristo* en 1903. Cuando en Valencia, en 1910, apareció el *Ecce Homo* las editoriales madrileñas y barcelonesas sin interrupción ya habían ido dando a la luz las restantes obras del filósofo.¹

* Algunas ideas, frases y citas del artículo estaban ya en nuestra tesis doctoral inédita Juan Merchán Alcalá, *Un canto de frontera. La lógica poética de Antonio Machado*, Universidad de Almería, 2003.

¹ Véase Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 36-82.

Antonio Machado vivió en su juventud el ambiente cultural madrileño de finales del siglo XIX y principios del XX, y en ese ambiente la figura central sin duda alguna era Nietzsche. Como muestra puede valer un dato: nos cuenta Rafael Cansinos Assens en sus interesantes memorias, *La novela de un literato*, que una tarde de domingo de 1901 acompañó a los Machado, Antonio de Zayas y Francisco Villaespesa a una visita que hicieron a Juan Ramón Jiménez al sanatorio del Rosario donde estaba convaleciente; Villaespesa aconsejó a Juan Ramón, que pensaba iba a morirse de un momento a otro y estaba inmerso consecuentemente en la lectura consoladora del *Kempis*, que debía salir de fiestas «a perseguir a las ninfas» y leer nada menos que el *Zaratustra*.² Además, el poeta sevillano estuvo atento durante toda su vida —quizá más que la mayoría de los componentes de su generación— a los cambios ideológicos que iba experimentando la cultura europea contemporánea. Es de suponer, pues, que conociera ya en esos primeros momentos, de forma directa o indirecta, las ideas centrales del pensamiento nietzscheano. E incluso que se sintiera atraído por ellas y las compartiera. Así lo confirma el propio Machado en efecto en una carta abierta nacida para su publicación inmediata y dirigida a Unamuno. La carta apareció en *El País* el 4 de agosto de 1903, unos ocho meses después de publicado el primer libro de Machado, *Solitudes*. Era la contestación a la carta abierta que dirigió Unamuno a Machado en ese mismo mes de agosto de 1903, publicada en el número V de la revista *Helios* con el título de «Vida y arte». El poeta sevillano le dirige al rector de Salamanca, entre otras también de interés, las siguientes palabras:

En suma, que yo aborrezco los extremos porque, aunque no es mucha mi experiencia, ya he podido comprobar la esterilidad de una cosa y la inutilidad de su contraria. He aquí que participe ya de la poca afición que usted profesa a Nietzsche, porque éste creía haber arreglado el mundo volviendo a Cristo del revés. Y usted, que tanto puede, debiera combatir la influencia *nietzschiana* en nuestros intelectuales; porque lo único que ha de quedar entre nosotros de este filósofo, es aquella brutalidad de viejo inquisidor que le lleva en ocasiones al disparate.³

Si participa ya de la animadversión de Unamuno hacia Nietzsche quiere decirse que hasta esos momentos su posición había sido otra. Hemos de suponer, pues, que en los poemas escritos por Machado hasta ese momento de agosto de 1903 las ideas del filósofo alemán pueden estar presentes de una manera u otra; también en otros que pudiera haber guardado para su libro siguiente, *Solitudes. Galerías. Otros poemas*, o incluso en algunos en los que ese tema central del anticristo no aparezca. Casi toda la labor crítico-literaria ha olvidado siempre esa posible presencia, quizá por las opiniones expresas que sobre el filósofo alemán el poeta vertió en sus escritos en la ocasión señalada y en los años posteriores.

En *Los complementarios*, cuando ya residía Machado en Baeza, lo menciona de nuevo. En esos momentos está reaccionando contra las ideologías que habían dado forma al simbo-

² Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato 1*, Madrid, Alianza, 1982, p. 122.

³ Antonio Machado, «Carta abierta a don Miguel de Unamuno», en *Prosas dispersas (1893-1936)*, ed. de Jordi Doménech, introducción de Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Páginas de Espuma, 2001, p. 178.

lismo poético, tiene esperanzas de que se produzca un cambio de dirección en la filosofía occidental hacia una metafísica espiritualista al modo leibniziano,⁴ y se declara «creyente en una realidad espiritual opuesta al mundo sensible».⁵ Considera a Schopenhauer responsable de que la filosofía poskantiana tomara «un rumbo decididamente irracionalista»⁶ en el siglo XIX. Piensa Machado que lo fundamental de la filosofía de Nietzsche estaba ya en la de Schopenhauer: la colocación del ser fuera de la razón y la conversión de la inteligencia humana en un mero auxiliar de las fuerzas oscuras de la vida:

Que la vida sea valorada positiva o negativamente, con Schopenhauer o con Nietzsche, la fe en un vivir acéfalo, ajeno a todo equilibrio viril y a toda dignidad clásica, no ha cesado de acompañar al hombre moderno. Este ser volente, sensible, o simplemente activo, mira a la inteligencia como un simple accidente, que, en suma, es un estorbo, o bien, al uso americano, como humilde *ancilla voluntatis*, mero instrumento de una actividad de negociante.⁷

Años más tarde, en el primer y segundo *Juan de Mairena*, vuelve otra vez a relacionar a Nietzsche con Schopenhauer, y en la comparación sale mucho mejor parado Schopenhauer, al que considera un metafísico más profundo, más sistemático y con mejor humor.⁸ Le sorprende que Nietzsche tuviera una convicción profunda, una fe poética, en cosas tan imposibles de probar racionalmente como el superhombre, el eterno retorno o la voluntad de poder. Y que para ello adoptara un tono «tan patético y tan seguro». Precisamente Nietzsche, que había considerado siempre toda convicción enemiga de la verdad.⁹ Además, lo considera más valioso y profundo como psicólogo resentido, lleno de «talento y malicia», que como metafísico. La perspicacia que demuestra al analizar las miserias humanas le parece con toda ironía el resultado del profundo análisis que llevó a cabo en el interior de su propia persona. Por eso, en su opinión, posee más características propias del pensamiento francés que del alemán.¹⁰ Pero, a pesar de todo, le alaba la facilidad y la agudeza enviadables que muestra para el difícil arte de condensar el pensamiento en fórmulas breves y, por eso, les dice Mairena a sus discípulos: «Yo os aconsejo su lectura, porque fue también un maestro del aforismo y del epigrama».¹¹

Machado no puede evitar reprocharle, sobre cualquier otra cosa, su fobia hacia Cristo. Para Machado Cristo representa la posibilidad humana de comunicación sentimental o cordial, como Sócrates la de comunicación racional.¹² En todo caso, estaría de acuerdo con Nietzsche si éste se refiriera a la imagen deformada de Cristo que los hombres han creado, la de

⁴ «Schopenhauer y Nietzsche, filósofos del siglo XIX. Leibniz, filósofo del porvenir», A. Machado, *Los complementarios*, en *Poesía y prosa*, 4 vols., ed. de Oreste Macrì, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 1174.

⁵ A. Machado, «Biografía», en *ibídem*, p. 1524.

⁶ A. Machado, «Apuntes sobre Baroja», en *ibídem*, p. 1230.

⁷ *Ibídem*, p. 1230.

⁸ A. Machado, *Juan de Mairena*, en *ibídem*, p. 2109.

⁹ *Ibídem*, p. 2109.

¹⁰ *Ibídem*, p. 2109. *Los complementarios*, en *ibídem*, p. 1172.

¹¹ *Ibídem*, p. 2109.

¹² A. Machado, «El mañana», en *ibídem*, p. 1795.

Cristo que quizá «hayamos nosotros envenenado», pero nunca si de quien se habla es del Jesús fraternal opuesto al patriarcal Dios genesiaco del Antiguo Testamento.¹³

Ya en los años de nuestra guerra civil, Machado se muestra convencido de que algunos de los aspectos más psicológicos, tenebrosos y superficiales de la filosofía de Nietzsche, como la exaltación de la bestialidad humana, el darwinismo o lo eterno de la voluntad de poder, formaron parte del conglomerado ideológico nazi. Curiosamente, al hombre de Heidegger, temporal, traspasado por la muerte, símbolo de lo más individual y profundamente humano, lo considera el reverso del hombre que Nietzsche había creado, exaltador de la vida y dominado por sus fuerzas oscuras:

El filósofo de la abominable Alemania hitleriana es el Nietzsche malo, borracho de darwinismo, un Nietzsche que ni siquiera es alemán. El último gran filósofo de Alemania, el más escuchado por los doctos, es el casi antípoda de Nietzsche, Martin Heidegger, un metafísico de la humildad. Quienes como Heidegger creen en la profunda dignidad del hombre, no piensan mejorarlo exaltando su animalidad. El hombre heideggeriano es el antipolo del germano de Hitler.¹⁴

Gonzalo Sobejano, al considerar lo que pudo haber tomado Machado de la obra de Nietzsche, lo redujo a aspectos puramente formales y literarios.¹⁵ Cree Sobejano que Machado conoció tarde a Nietzsche y no participó de la fiebre nietzscheísta que contagió a otros escritores jóvenes de principios de siglo. Fueron, según él, los aforismos, la tendencia a la fragmentación y algunos planteamientos psicológicos y estéticos de poca importancia lo que Machado tomó de Nietzsche. No quiso ir más allá Sobejano, en un libro, por lo demás, imprescindible para todo aquel que quiera formarse una idea clara y rigurosa de lo que fue la cultura española de buena parte del siglo XX.¹⁶ Debemos tener en cuenta que la carta en la que Machado confiesa a Unamuno que «ya» comparte su «poca afición» a Nietzsche y declara de modo tácito su antigua «afición», permaneció ignorada muchos años, hasta que Cecilio Alonso la dio a conocer en 1995.¹⁷

José María Valverde, al analizar las posibles influencias en la formación del estilo prosístico de Machado, alude, entre otras, a la de Nietzsche. Su opinión, en esencia, coincide con la de Sobejano: «Antonio Machado no había aceptado la ideología nietzscheana —o, mejor dicho, zaratustriana— ni aun durante el individualismo de su juventud, expresado en sus *Soledades*, por más que confiese haber amado la sofística subjetivista y nietzscheana de fines del siglo XIX.» Lo que «no impide la aceptación de cierto influjo suyo en cuanto a sus formas expresivas».¹⁸

¹³ A. Machado, *Juan de Mairena*, en *ibídem*, p. 2083.

¹⁴ A. Machado, «Juan de Mairena póstumo», en *ibídem*, p. 2436.

¹⁵ «Si existe alguna influencia de éste en la obra de Machado, aquí está: en lo formal, en lo literario», G. Sobejano, *op. cit.*, p. 425.

¹⁶ *Ibídem*, pp. 419-30.

¹⁷ C. Alonso, «Una carta abierta de Antonio Machado a Miguel de Unamuno (1903)», *Ínsula*, 580, abril, pp. 5-8.

¹⁸ José María Valverde, *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 280.

Sin embargo, el profundo y completo análisis que llevó a cabo Sobejano de la presencia de Nietzsche en la obra de Unamuno, Baroja, Azorín, Maeztu y otros autores del momento, nos debió poner ya sobre aviso. Resulta muy extraño, siendo Machado amigo o, por lo menos, conocido, de todos ellos y estando como estuvo toda su vida preocupado por las cuestiones filosóficas, que la influencia de Nietzsche no le llegara con la misma contundencia y nitidez que a los demás. Una cuestión distinta es, en efecto, la de si aceptó o no plenamente todos los presupuestos ideológicos del pensador alemán.

No todos los críticos rechazaron esa posibilidad de que las ideas de Nietzsche se muestren en los poemas de Machado. Rafael Cansinos Assens, por ejemplo, al referirse al libro *Soledades*, entrevió tímidamente que la idea del eterno retorno se encontraba detrás de algún poema:

Todo este libro de *Soledades* está lleno de videncias extraordinarias. La idea del retorno inexorable —que está en Nietzsche y en los Vedas—, el recuerdo de otras existencias —nostalgia y presentimiento en Pitágoras y en Platón—, anhelo de un reposo perfecto sobre el último plano, sentimientos pánicos de compenetración con la naturaleza, como anhelos de antiguos ritos órficos, que son vivos ahora entre los últimos poetas franceses, forman la miel secularmente elaborada que colma estos líricos álveos.¹⁹

Nosotros creemos que esa presencia de Nietzsche en Machado tuvo mucha más intensidad y extensión de lo que Sobejano, Valverde o Cansinos habían supuesto. Asuntos como la capacidad de las canciones populares para expresar de modo directo la voluntad dionisiaca, el presente eterno de la naturaleza, el eterno retorno del ser o el aristocratismo espiritual, formaron parte del contenido de poemas de la primera época, aunque Machado no los utilizara con ánimo mimético, sino para ponerlos en cuestión. Pero nos encontramos siempre con la dificultad de siempre: en *Soledades* y *SGOP* las ideas que aparecen en los poemas quedan tan ocultas detrás de los símbolos que pueden pasar fácilmente inadvertidas. Pero necesitamos sacarlas a luz si queremos alcanzar una comprensión más completa de esos poemas que siempre se han mostrado a los lectores de Machado enigmáticos y difíciles de interpretar.

1. Las canciones populares

Decía Schopenhauer que, entre todas las manifestaciones artísticas, la música es la que está más relacionada con la voluntad, con la cosa en sí. Las demás artes reproducen las ideas,

¹⁹ R. Cansinos Assens, *Los Hermes*, de *Nueva literatura*, en *Obra crítica* 1, Diputación de Sevilla, 1998, p. 86.

que son objetivaciones de la voluntad; pero la música es una objetivación directa de ella, como lo son las ideas y el mundo empírico en general.²⁰

Nietzsche siguió a su maestro y lo matizó: la música no es la voluntad, porque la voluntad, no objetivada en las individuaciones, en la realidad empírica, es lo antiestético por naturaleza; donde la «música aparece como voluntad» es en las canciones líricas tradicionales; en ellas hay «letra», es decir, imágenes, conceptos, símbolos oníricos apolíneos, por una parte, y por otra, música, la representación directa de la voluntad. Si la poesía homérica, de apariencias embellecedoras, es por esencia apolínea, la canción popular no es «otra cosa que el *perpetuum vestigium* [vestigio perpetuo] de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco».²¹

La atracción que Machado sintió hacia las canciones populares a lo largo de su vida es bien conocida. Su padre, Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, llegó a publicar varios libros, en los que recogió, tomados de la calle, cantes, romances y coplas populares. Los simbolistas franceses, cuya obra tanto se hizo notar en sus primeros poemas, habían intentado plasmar en sus composiciones el espíritu y las imágenes de la canción popular. Luis Cernuda se extrañaba de que Machado mencionara con más frecuencia en sus escritos «coplillas» andaluzas que poemas cultos consagrados por la tradición.²² ¿Qué le atraía a Machado de ellas? Precisamente su aire de misterio y su musicalidad.

En el poema VIII,²³ un romancillo escrito en 1898, el poeta se detiene a escuchar las «cantos / de viejas cadencias» que unos niños cantan en coro. Resulta significativo que sean precisamente los que canten las canciones unos niños, esos seres que conservan todavía una capacidad intuitiva, mágica, de acercamiento a la realidad, más íntima y profunda que la capacidad racional. Y nada hay que decir de la función fundamental que cumplía, según Nietzsche, en las primeras tragedias griegas, el coro como manifestación directa de lo dionisiaco.

Versos más abajo se dice de esos cantos que llevan «confusa la historia / y clara la pena». Para los críticos que del poema se han ocupado está claro que esa pena es la tristeza que antes había aparecido relacionada con las leyendas («tristezas de amores / de antiguas leyendas»), es decir, el sentimiento, que en la creación poética aparece antes que la anécdota, y en forma de imagen musical. Lo que extraña es que la historia sea confusa. Menos importante que lo sentimental, sí, pero ¿por qué confusa? La explicación la podemos encontrar en Nietzsche. Decía el autor del *Zaratustra* en *El nacimiento de la tragedia* que las canciones populares, en su «loco atropellamiento», rompen con la medida y el buen orden del arte

²⁰ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona, Orbis, 1985, p. 84.

²¹ Frederic Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1981, p. 68.

²² «Que Machado no mencione a Garcilaso y en cambio se extasíe ante cualquier coplilla andaluza es un ejemplo extremo de los disparates en que pueden incurrir hasta las gentes más razonables y sensatas», Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 94.

²³ Citamos los poemas de Machado, como es ya tradicional, con los números romanos que aparecen en las diferentes ediciones de sus poesías completas.

apolíneo, y su melodía alocada va arrojando a su alrededor, generándolas, imágenes, contenidos conceptuales que, así como aparecen, desaparecen de inmediato, quedando siempre la fuerza arrolladora de lo musical, espejo de la melodía del mundo.²⁴

Se dice también que los niños cantan «canciones ingenuas». En una lectura apresurada e «ingenua» del poema, ese adjetivo aplicado a las canciones de los niños no parece plantear ningún problema: como los niños son seres inocentes, ingenuos, sus canciones también lo son. Sin embargo, se trata de una palabra clave y si se pasa por alto su valor real la comprensión del poema se hace muy difícil. Debemos tener en cuenta que no en todos los contextos tiene la palabra valores relacionados con la inocencia sin más. De la obra de arte ingenua y del artista ingenuo hablaba Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, y allí no posee la palabra «ingenuo» un significado tan lógico y habitual. Obra ingenua es, según Nietzsche, aquella que muestra el horror de la existencia envuelto en una forma dulce y agradable. Cuando el rey Midas le preguntó a Sileno, el sabio que acompañaba a Dionisos, qué era lo preferible para el hombre, éste le respondió, en medio de risas estridentes, que lo mejor para el hombre hubiera sido no nacer.²⁵ Y es que los griegos concebían el arte como la única manera posible de soportar la existencia sobre la tierra. Con las formas apolíneas lograban en sus obras sustraer a la mirada el abismo profundo de la naturaleza humana y presentar el mundo de la apariencia embellecida como el único mundo. Pero debajo de la rosa más bella, y sosteniéndola, se halla siempre el arbusto más espinoso. Rara vez el artista es totalmente ingenuo, rara vez es capaz de ocultar del todo con la belleza el dolor primordial, rara vez la voluntad consigue verse a sí misma totalmente transfigurada en apariencia agradable. El artista ingenuo logra que aparezca en su obra, de una forma u otra, el dolor eterno de la existencia, aunque sea camuflado tras una forma bella.²⁶

Las canciones de los niños no son tan inocentes como a simple vista pudiera parecer; pero sí ingenuas, en el sentido que Nietzsche da a esa palabra. Tras su belleza indudable se manifiesta también lo terrible del existir humano. Son canciones de «algo que pasa / pero nunca llega», es decir, de la vida, simbolizada en el poema, como siempre ha sido habitual en nuestra cultura, por la fuente. Decía Machado en «Juan de Mairena póstumo» al respecto:

Siento —decía mi maestro— que mi vida es ya como una melodía que va tocando a su fin. Esto de comparar una vida con una melodía —comenta Mairena— no está mal. Porque la vida se nos da en el tiempo, como la música, y porque es condición de toda melodía el que ha de acabarse, aunque luego —la melodía, no la vida— pueda repetirse. No hay trozo melódico que no esté virtualmente acabado y complicado ya con el recuerdo. Y este constante acabar que no se acaba es —mientras dura— el mayor encanto de la música, aunque no esté exento de inquietud. Pero el encanto de la música es para quien lo escucha [...]; mas el encanto de la vida, el de esta melodía que se oye a sí misma —si alguno tie-

²⁴ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, cit., p. 69.

²⁵ *Ibidem*, pp. 52-54.

²⁶ *Ibidem*, pp. 53-60.

ne— ha de ser para quien la vive, y su encanto melódico, que es el de su acabamiento, se complica con el horror a la mudez.²⁷

La canción de los niños y el poema tienen un fin, y tiene un fin, también, la vida del hombre individual. Pero la vida nunca se acaba. Su melodía es eterna. La canción de los niños terminará pero el agua de la fuente seguirá manando eternamente. La esencia de su pasar es la misma: parece continuamente que va a acabarse pero nunca se acaba. Nunca llega, nunca se acaba del todo la melodía universal. En el hombre, en la canción de los niños y en el poema, la vida y la melodía sólo en apariencia no llegarán nunca a acabarse. Pero da la sensación de que será eterna, porque su esencia participa de la esencia universal: en realidad, es la misma.

2. El presente eterno de la naturaleza

En diferentes pasajes de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche diferencia entre el Uno primordial, el ser de la naturaleza, siempre igual, eterno, sin tiempo, inalterable, sin mutaciones de ningún tipo, y sus manifestaciones, siempre cambiantes, finitas, temporales, sometidas a cambios continuos, encaminadas sin remedio a la muerte, es decir, a su integración final al origen de donde partieron.

En diferentes poemas de *SGOP*, Antonio Machado se hace eco de esa diferencia, siempre para contraponer su vida individual a ese presente eterno de la naturaleza. En VI («Tarde»), bien conocido de todos sus lectores, publicado ya en las *Soledades* de 1903, el poeta, en un viaje iniciático, se introduce una tarde de verano en un parque cercado por un muro. Lo que hay fuera del muro simboliza la conciencia racional, de donde el poeta parte, una tarde «triste y soñolienta». Del muro, hacia fuera, «negra y polvorienta», como la tarde, se muestra la hiedra, una planta relacionada en el mundo griego con los cultos a Dionisos. El poeta va a abandonar la conciencia racional y se va a introducir en el ámbito de la conciencia intuitiva. Entra en el parque. A lo lejos, desde el centro, lo llama el sonido, otra vez, de una fuente, símbolo de la unidad primordial de la naturaleza. Dentro del muro la tonalidad afectiva de lo que rodea a la fuente cambia por completo con respecto a la tarde exterior. Ahora todo es alegre: la fuente ríe, «alegres» y «claros» son sus «espejos cantores», la tarde «clara», «dorado y maduro» el fruto, «clara» la armonía del agua, «claros» sus cantares, el agua «cantora», una «copla riente», un claro «cristal de alegría». El poeta está logrando intuir la esencia del ser de la naturaleza. Todo lo que rodea a la fuente le habla de eternidad: los mirtos, los arbustos del culto a Dionisos; los árboles, símbolos de la regeneración continua; el fruto, símbolo de eternidad; el mármol, símbolo tradicional de lo duradero. Lo único que disuena de la alegría general es la pena del hermano, sabedor de su condición temporal. La fuente le propone algo para intentar mitigarla, pero el poeta lo rechaza.

²⁷ A. Machado, «Juan de Mairena póstumo», en *Poesía y prosa*, cit., pp. 2351-52.

Que la fuente se muestre alegre y se ría es un hecho extraño que no se produce sólo en este poema. Se da en algunos muy tempranos, de 1901: en S. I («La fuente»), «alegre el agua brota y salta y ríe»; en S. XII («Nevermore»), «borbota alegre». También en otros de 1903, el año de *Soledades*: en S. III («Cenit») la fuente le dice al poeta que su «destino es reír», que ella es «la eterna risa del camino»; el agua de las fuentes de S. X («La tarde en el jardín») era «un tenue sollozar riente»; en XLIII el oriente penetra en la triste alcoba de poeta «en risa de fuente»; los niños que cantaban en VIII vertían sus almas en la canción como la fuente de piedra vertía su agua: «con monotonías de risas eternas». Todavía en 1907 (LI) «no cesa de reír» el agua de una fuente que ya no satisface la esperanza del poeta. Alegría. Risas. La mayor parte de la crítica ha querido siempre explicarlas a partir de estados de ánimo y de circunstancias, sobre todo amorosas, de la vida personal del poeta, seducida sobre todo por algunas expresiones como «tristezas de amores / de antiguas leyendas» o «antiguos delirios de amores» referidas siempre al canto de la fuente. Pero si tomamos por ese camino no encontraremos respuestas satisfactorias a las preguntas que se hace todo lector de Machado: ¿por qué, incluso en el mismo poema, la fuente le parece al poeta unas veces triste y otras alegre? ¿Por qué, paradójicamente, la risa está ligada en ocasiones al llanto? ¿Por qué el canto de sus aguas es monótono? ¿Por qué todo lo que rodea a la fuente está hablando siempre de eternidad? La poesía de Machado no es fundamentalmente amorosa, sino esencialmente metafísica. El propio poeta lo dejó bien claro: «Todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra».²⁸

La alegría y la risa de la fuente sólo encuentran explicación adecuada si nos situamos en el momento ideológico concreto en el que se escribieron los poemas. A finales del siglo XIX y principios del XX la razón universal había quedado desacreditada como instrumento apto para la búsqueda de la verdad. La vida no se dejaba reducir a fórmulas científicas. Se consideraba que las pequeñas verdades que el sabio conseguía con gran esfuerzo eran sólo gotas insignificantes en el gran torrente de la vida inabarcable. Según R. M. Albérès, un buen conocedor de la cultura europea de esos momentos, lo que se buscaba en la «vida», en esos parajes adonde la razón no podía llegar, recibió, en ese tiempo, un nombre tomado del vocabulario religioso: eso era «la alegría».²⁹ Y, como sabemos bien, el abanderado de la reacción vital contra la razón, las ciencias y la modernidad, no fue otro que Nietzsche. La fuente de Machado, en estos momentos, simboliza el mundo de Dionisos, de la vida, que, para Nietzsche, en contraposición a la razón, era el mundo de la alegría, del baile y de la risa.

La fuente es el Uno primordial de Nietzsche, siempre igual, eterno, sin tiempo, inalterable, sin mutaciones de ningún tipo, sin variaciones en el tono, en definitiva: monótono. La alegría forma parte de su esencia. Pero también la monotonía. Porque en esos poemas la palabra no tiene los valores negativos de aburrimiento, tedio, hastío que luego, a partir de

²⁸ A. Machado, *Los complementarios*, en *ibídem*, p. 1259.

²⁹ Véase R. M. Albérès, *Panorama de las literaturas europeas (1900-1970)*, Madrid, Al-Borak, 1972, pp. 19-33.

1906, adquiriría en la poesía de Machado. Sólo alude a lo que no tiene forma, ni tiempo, ni alteración. Por eso pudo cambiar Machado en 1907 «armonía» por «monotonía» en el poema VI, sin que su sentido general se resintiese. Armonía y monotonía presentan un valor equivalente: son características de la esencia eterna de la vida.

Pero, ¿por qué esa paradoja de que las risas a veces no sean alegres sino sollozantes, que las lágrimas no sean amargas, que en sus ondas palpite la ironía? La respuesta debemos buscarla de nuevo en Nietzsche. En *El nacimiento de la tragedia*, al exponer las características que adquiere y la función que cumple lo dionisiaco en la cultura griega y al diferenciarlas de sus expresiones en las orgías babilónicas, señalaba que «tienen el significado de festividad de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en fenómeno artístico». ³⁰ Pero hay en esas fiestas griegas algo fundamental que recuerda los ritos antiguos; se trata de la confusión que se produce entre sentimientos en apariencia contrapuestos:

Aquel repugnante bebedizo de brujas hecho de voluptuosidad y crueldad carecía aquí de fuerza: sólo la milagrosa mezcla y duplicidad de afectos de los entusiastas dionisiacos recuerdan aquel bebedizo —como las medicinas nos traen a la memoria los venenos mortales—, aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque al pecho sonidos atormentados. En la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible. ³¹

Cuando irrumpió lo dionisiaco en Grecia, el individuo pudo escapar de su individualidad, de los límites y medidas apolíneos, y sumergirse en el todo, allí donde no hay diferencia entre dolor y placer, donde todo es Uno. «La desmesura se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza». ³²

En el desgarramiento de la Unidad primordial hay dolor; en el surgir de las individuaciones a partir de ese desgarramiento se produce la alegría de las formas. Ya en el mismo aparecer de la vida existen un horror y una alegría que, en esencia, son lo mismo.

Más tarde, en *La gaya ciencia*, Nietzsche volvió a analizar las afecciones de dolor y placer. Ha abandonado ya las referencias místicas e históricas y ahora su pensamiento adopta la forma aforística, pero permanece lo fundamental: el dolor y el placer no son afecciones objetivas y diferenciadas en el devenir de la naturaleza. Un mismo estímulo externo puede resultar placentero para una persona y doloroso para otra. «El veneno que mata a una naturaleza más débil constituye un tónico para el fuerte —éste ni siquiera lo llama veneno». ³³

³⁰ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, cit., p. 48.

³¹ *Ibidem*, pp. 48-49.

³² *Ibidem*, p. 59.

³³ F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, Madrid, M.E., p. 62.

Fue la consideración del dolor como algo objetivo de la naturaleza lo que llevó a Schopenhauer a denostar la vida. Frente a ello Nietzsche ofrece una interpretación de carácter subjetivo del dolor y del placer:

Yo opongo a Schopenhauer las siguientes tesis: primero, para que surja la voluntad se necesita una representación del placer y del dolor; segundo, el que una excitación violenta pueda ser sentida como placer o dolor depende de una interpretación del intelecto que, indudablemente, en la mayoría de los casos, actúa aquí de forma inconsciente; la misma excitación puede ser interpretada como placer o como dolor; tercero, sólo se produce el placer, el dolor y la voluntad en los seres inteligentes; la inmensa mayoría de los organismos no tiene nada de eso.³⁴

Las lágrimas de las fuentes de Machado no son tristes, y sus risas no son alegres, porque las fuentes son en esos momentos representaciones del mundo de la naturaleza no contaminada por la racionalidad humana. Allí sólo hay un único impulso, un deseo inagotable que garantiza la permanencia eterna de lo vivo. Es el hombre adulto, con su intelecto, el que, a partir de su propia naturaleza, fuerte o débil, interpreta ese impulso como placer o dolor.

3. El eterno retorno

Uno de los puntos más oscuros y controvertidos de la filosofía de Nietzsche —su «carga más pesada»— fue el de la teoría del eterno retorno. En *Ecce homo*, esa extraña y apasionada autobiografía, recuerda Nietzsche que su «pensamiento abismal» le sobrevino en agosto de 1881, cuando paseaba por los alrededores del lago de Silvaplana.³⁵ No la llegó a desarrollar de una forma precisa y clara, como sin duda lo hubiera hecho si la locura no se hubiera interpuesto en su camino. Las escasas referencias a la idea hay que buscarlas en algún párrafo de *La gaya ciencia* y en algunos pasajes de *Así habló Zaratustra*.³⁶ Sin embargo, la posibilidad de un retorno eterno de las cosas se ha tenido en cuenta desde antiguo, y Nietzsche tenía conocimiento de ello. Su biógrafo más importante, Curt Paul Janz, nos cuenta que Rudolf Steiner encontró entre los libros de Nietzsche un ejemplar del *Curso de filosofía* de Dühring. En la página 84, Dühring exponía la teoría del eterno retorno y la refutaba basándose en criterios científicos. Nietzsche había anotado algunas observaciones al margen. Cree Janz, sin embargo, que Nietzsche conocía la teoría antes de leer el libro de Dühring. Sus verdaderas fuentes habrían sido, además de las doctrinas indias del *karma*, los

³⁴ *Ibídem*, pp. 141-42.

³⁵ F. Nietzsche, *Ecce homo*, Madrid, Alianza, 1988, p. 93.

³⁶ Véanse de F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, párrafo 109, p. 128; parág. 341, p. 211; parág. 342, pp. 211-12; y *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 223-28; se trata del capítulo 2 de la III parte, titulado «De la visión y el enigma». Véase también F. Martínez Marzoa, *Historia de la filosofía*, Madrid, Istmo, 1984, pp. 388-402.

pitagóricos, sobre todo uno —al que cita Eudemo, un discípulo de Aristóteles— quien dijo: «volveré a enseñar así, manteniendo este bastón ante vosotros que estáis ahí sentados».³⁷

Lo que pretendía Nietzsche, en última instancia, era dar totalmente la vuelta a la metafísica de origen platónico. Para ello partió de la misma consideración del ser que Aristóteles y Platón, es decir, el ser como aquello que siempre permanece, que nunca muere. Pero lo que siempre permanece, lo eternamente asistente, no son para él las ideas sino el devenir, la vida. Y como necesitaba una teoría que legitimara su metafísica materialista, concibió la del eterno retorno, o «la vuelta eterna», como le gustaba a Unamuno llamarla.³⁸ El devenir es considerado ahora no de una forma lineal, con un principio y un fin, sino de una forma circular, como un regreso continuo de lo mismo.³⁹

En el poema VI, como vimos, el poeta se introduce en el parque y entabla un diálogo con la fuente. La fuente quiere que recuerde algo situado en el pasado («La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano / un sueño lejano mi canto presente»). El poeta tiene dificultades para el recuerdo e intenta concretar en qué momento del pasado se produjo el anterior encuentro. La fuente responde rotunda: «Fue esta misma lenta tarde de verano». Los críticos de Machado han querido explicar el sinsentido tomando la respuesta de la fuente como si fuera una licencia poética: se quiere decir en realidad que la tarde anterior fue muy parecida a la de ahora. Pero la fuente no dice que la tarde anterior fuera parecida o idéntica a ésta. Dice que fue la misma. Es verdad, sin embargo, que intenta que el hermano recuerde. El contrasentido tiene su explicación si nos situamos en el contexto simbólico de estos poemas concretos de 1903 en los que el parque y la fuente son elementos centrales y en los que la presencia de Nietzsche es evidente. La fuente del poema de Machado es Dionisos, el devenir, la voluntad de poder, el ser, que sólo «es» en sus manifestaciones, en sus fenómenos, en los animales. Como animal «sabe» que este instante, que esta tarde de verano, es eterno, que es «siempre». Si la fuente le pide al hermano que recuerde un sueño lejano es porque, además de las manifestaciones del devenir, Dionisos también es su fundamento, y, en cierta forma, se encuentra fuera de él. Como es el ser, la verdad, «sabe» que se trata del mismo sueño que «retorna» siempre, que ese «siempre» es un retorno. Se explica así la paradoja de que el hermano tenga que recordar algo que ha ocurrido ya y, sin embargo, es lo mismo que lo que ahora está ocurriendo.

La fuente empuja con insistencia al hermano a que recuerde. El verbo recordar presenta aquí resonancias manriqueñas («Recuerde el alma dormida»): más que rememore un momento concreto y único del pasado, quiere que despierte a la conciencia de que lo que ocurre en este instante se ha repetido ya siempre y siempre se repetirá. A partir de entonces la fuente comienza a darle pistas que le puedan servir de ayuda para el «recuerdo»:

³⁷ C. P. Janz, *Friedrich Nietzsche III: Los diez años del filósofo errante*, Madrid, Alianza, 1985, p. 185.

³⁸ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 206.

³⁹ Véase F. Martínez Marzoa, *op. cit.*, pp. 388-403.

Fue esta misma tarde: mi cristal vertía
como hoy sobre el mármol su clara armonía.

Como se dijo, en 1907 Machado cambió la palabra *harmonía* por *monotonía*. En todo caso, tanto «armonía» como «monotonía» aluden al brotar eterno, sin altibajos, de la vida. La fuente quiere que el hermano intuya la eternidad, que «comprenda» que este sueño que está experimentando ahora, que este instante, ya tuvo lugar en el pasado y que es el mismo. Para ello lo incita a que «vea» lo que hay detrás de todos los objetos que se encuentran a su alrededor, es decir, la eternidad, que ya se ha mostrado en ella misma, en la armonía que vierte, en el color blanco —símbolo de lo indiferenciado, de lo eterno—, en el mármol mismo. Todo lo que le rodea le está hablando de eternidad. Pero, por si no fuera suficiente, para que el recuerdo surja con más fuerza, quiere que se fije también en otros tres objetos de alrededor: el mirto, el árbol y el fruto:

¿Recuerdas, hermano?... Los mirtos talares,
que ves, sombreaban los claros cantares
que escuchas ahora. Del árbol oscuro
el fruto colgaba, dorado y maduro.
¿Recuerdas, hermano?...
Fue esta misma lenta tarde de verano.

El mirto, arbusto consagrado a Dionisos, el árbol, símbolo tradicional de la generación y la regeneración eternas de la vida, y el fruto, que guarda en su interior la semilla regeneradora, son todos ellos símbolos inequívocos de la eternidad de la naturaleza. Y hacia los mirtos, hacia el árbol y hacia el fruto quiere la fuente que el hermano dirija su vista. Para que «vea».

La «monotonía alegre» de la fuente es ese mundo inmortal de la naturaleza, sin principio ni fin, sin altibajos, donde el placer y el dolor son la misma cosa, donde se diluyen la alegría y la pena humanas. La fuente le ha dicho al hermano que él también es eterno, que todos los instantes de su vida volverán a producirse una y otra vez en el devenir infinito. Un descubrimiento que no le sirve de consuelo. Su pena es la conciencia de su propia finitud, una angustia cruel, una tortura. Pero antes del diálogo con la fuente, por lo menos, era una amargura que tendría un final. Repetir la misma vida una y otra vez, en la eternidad que le propone la fuente, sería repetir también, infinitamente, la misma tortura. El viajero se despide de la fuente. Ya no la llama hermana; la ilusión de compartir su misma esencia, y, por lo tanto, su alegría, se ha desvanecido ya. La esencia de la fuente es la «monotonía alegre» y ha comprendido que se trata, para él, como individuo, de una eternidad infinitamente más triste y más cruel que aquella pena antigua que lo acongojaba.

4. El aristocratismo espiritual

Sabido es de todos que Nietzsche colocó en la cúspide de las cualidades humanas las de la fuerza y la serenidad, entendiendo por fuerza, sobre todo, la capacidad psíquico-moral de aceptar la vida como es y situarse por encima del bien y del mal. Y entre los hombres era el artista el que ostentaba la primacía en esa aristocracia espiritual. Sobre todo el poeta.

En un texto de 1907 dedicado a Martínez Sierra y titulado significativamente «El poeta», Antonio Machado, entre otras preocupaciones del momento relacionadas con la angustia existencial, expone de forma clara qué elementos deben ayudar a la formación del poeta, unos elementos que sin duda reconoce presentes en su ideario personal poético. Entre ellos se encuentra la aceptación de la vida como una realidad «hecha de sed y dolor», es decir, de voluntad de poder y de crueldad. El poeta debe endurecerse y aprender a convivir con la crueldad, comprender que tanto la víctima como el verdugo, en la inocencia de la naturaleza, son sólo participantes del mismo juego; por eso, para su fortalecimiento, «se abrevó entre las dulces gacelas, y entre los fieros / animales carniceros». Es el mismo dios que juega como niño bárbaro con la muerte el que le ha mostrado en sueños «la cruda ley adamantina». Desde entonces, su compasión no debe ser la cristiana, dirigida sólo a los débiles y a las víctimas, lo que lo convertiría, tomando la forma de hablar de Nietzsche, en un ser resentido, con moral de esclavo y enemigo de la vida. Compadecerá no sólo al «ciervo», al «robado» y al «pájaro azorado», también al «cazador», al «ladrón» y al «sanguinario azor». Todo ello «sin odio ni amor», como corresponde a alguien que no participa de la moral utilitaria e hipócrita de su mundo burgués de alrededor y que está situado en una moral fuerte capaz de aceptar la verdad sin tapujos.

En XLI (1903), «una tarde / de la primavera», otro de los símbolos que utiliza Machado para referirse a la unidad primordial, le aconseja al poeta que olvide sus palabras y oiga lo que le dice lo más profundo de su naturaleza («y oye tu alma vieja»): que en su ser de poeta deben estar mezclados el «duelo» y la «fiesta», su «alegría» y su «tristeza». Si, como poeta, quiere llegar a la verdad del ser, ha de ahondar dentro de sí mismo. Allí verá que no existen separados lo bueno y lo malo, el placer y el dolor, sino sólo voluntad de poder. El poeta finalmente reconoce el problema: «yo odio la alegría / por odio a la pena». Y antes de sumirse en el ser de la naturaleza para buscar la verdad, le promete que va a hacer un esfuerzo para cambiar su mentalidad: «Mas antes que pise / tu florida senda, quisiera traerte / muerta mi alma vieja».

La diferencia y separación radicales entre el alma del poeta y el alma de las demás personas se expresan con toda claridad en LXI («Introducción»). El poema se publicó en 1907, pero en su inicio se nos aclara que las sensaciones o ideas que en él aparecen están sugeridas por la lectura de sus propios versos, probablemente, los de las *Soledades* de 1903. Se han abandonado ya las referencias directas al biologicismo nietzscheano y se ha adoptado una actitud más espiritual ante el problema, pero permanece enhiesto el aristocratismo, y sostenido

con las mismas bases ideológicas. El verdadero poeta lo es porque considera su propio dolor («en la cruel batalla») un componente tan valioso para la creación poética como la alegría y tranquilidad espirituales («en el tranquilo huerto»). Ha alcanzado así la fuerza y la serenidad necesarias para su labor, ha construido «el fuerte arnés de hierro» interior, anímico. Las demás personas sólo tienen en ese «hondo cielo» el recuerdo de la alegría, no el del dolor: «el traje de una fiesta / apolillado y viejo». No pueden elaborar con el recuerdo mezclado de alegría y dolor el sueño poético, «la nueva miel». Se han convertido en seres extraños que miran al poeta con desconfianza y construyen en su interior —ya «el enemigo espejo»— una imagen grotesca de su alma. El poeta reacciona en principio con indignación («Sentimos una ola / de sangre en nuestro pecho»). Pero su alma, acendrada por la asunción del dolor, lo resiste todo. La indignación «pasa», sonrío con desprecio y vuelve a su labor.

*

Al comenzar el artículo partimos de una suposición de base: era muy improbable que, siendo Nietzsche el revulsivo más importante del ambiente cultural español en los primeros años del siglo XX, Antonio Machado, entre los escritores jóvenes el más interesado por la filosofía junto con Unamuno, permaneciera inmune al influjo del pensador alemán. La indagación en los textos concretos de la época confirmó lo supuesto. Y, además, de la manera que era de prever. Machado dejó de lado, porque los rechazaba desde un principio, aspectos claves de la filosofía de Nietzsche como el relativismo moral, el anticristianismo, el superhombre, la exaltación de la fuerza bruta, el activismo o el nihilismo gnoseológico. Le puso sordina a otros como el aristocratismo espiritual, que aparece en su obra de forma esporádica y velada: era también muy difícil que, teniendo a su lado como amigos y compañeros a personalidades tan celosas de su elevación espiritual como Unamuno, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa o Ayala, Antonio Machado pudiera resistir esa tentación, que en cualquier caso siempre tuvo mucha menor intensidad que en sus compañeros. Lo que le sedujo sobre todo de la filosofía de Nietzsche es la consideración del hecho artístico que formuló en *El origen de la tragedia* y que se muestra en sus poemas oculto detrás de los símbolos que utiliza. También su consideración de la vida como algo eterno. Pero a esa consideración le opuso Machado desde un principio su preocupación existencial sobre lo finito de la vida humana individual y la angustia personal correspondiente.

[Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado](#)

Fecha de publicación: junio 2010

URL de este documento: <http://www.abelmartin.com/critica/merchan2.html>