Antonio Machado y la tradición apócrifa

Antonio Machado and the Apocryphal Tradition

Jorge BRIOSO

Carleton College (U.S.A.)

Recibido: 22-06-2006
Aceptado: 03-11-2006

Resumen

Este estudio se centra en la importancia que tiene la noción de lo apócrifo para entender la obra de Antonio Machado en su totalidad. El concepto de lo apócrifo conlleva una postura crítica ante la tradición: la negación-olvido del pasado real, la afirmación-reinvención de un pasado posible. Lo apócrifo viene a solventar, según Machado, las grandes crisis que enfrentaba la poesía moderna: pérdida de los lazos que unen al ser humano con el universo, la relación entre la alta cultura y la cultura de masas, la relación entre lo ético y lo estético en la obra de arte.

Palabras claves: Apócrifo, Alegoría, Analogía, Aura, Ética, Estética, Historia Natural, Heterogeneidad, Masa, Memoria, Olvido, Símbolo, Tradición.

Abstract

In this study I focus on the importance of the concept of the apocryphal to understand the work of Antonio Machado in its entirety. The concept of the apocryphal implies a critical position before tradition: the negation-forgetting of the real past, the affirmation-reinvention of a possible past. The apocryphal comes to solve, according to Machado, the great crises that modern poetry faced: the loss of the ties

that bound humankind and the universe, the relationship between high culture and mass culture, the relationship between the ethical and the aesthetic in the work of art.

Keywords: Apocryphal, Allegory, Analogy, Aura, Ethics, Aesthetics, Natural History, Heterogeneity, Mass culture, Memory, Forgetting, Symbol, Tradition.

I

Este estudio trata de definir la poética de Antonio Machado a partir de su noción de lo apócrifo. Lo apócrifo es un espacio desde el cual Machado reinventa la tradición y su propia obra. Concebir la propia obra desde lo apócrifo supone un desplazamiento radical de lo que es la actividad del escritor: no hay que inventar nuevas poesías, hay que inventar nuevos poetas que pudieron ser y no fueron. Lo apócrifo va a suponer entonces el rescate de un pasado posible y la negación del pasado real. En concreto, Machado nos propone el olvido del real siglo XIX español y la invención, revelación, de un siglo XIX apócrifo. La creación de esta tradición apócrifa surge para tratar de resolver las tres grandes crisis que enfrentó la poesía moderna: crisis de la lírica, masificación de la cultura, destrucción de los lazos analógicos que unían al hombre con el universo.

Lo apócrifo adquiere un carácter protagónico en la obra de Machado desde los años 20[1]. Entre 1923 y 1925, aparece, en su cuaderno de notas *Los Complementarios*, la antología "*Cancionero apócrifo*. *Doce poetas que pudieron existir*". Entre los poetas hay uno llamado Antonio Machado, de quien se dice que no debe ser confundido con el autor de *Soledades y Campos de Castilla*. En las mismas notas encontramos una lista de seis filósofos que podrían existir, con seis metafísicas diferentes. En 1926, su más conocido apócrifo, Juan de Mairena, aparece por primera vez publicado en la *Revista de Occidente*. Mairena viene acompañado de dos apócrifos más, su maestro Abel Martín y Jorge Meneses, de quien se dice que es un apócrifo creado por Juan de Mairena, es decir un apócrifo de segundo grado, inventor de una máquina de trovar. En una carta del 15 de mayo de 1928 le informa a su amigo Giménez Caballero de la creación de otro poeta:[2]

[1] Los mejores ensayos que conozco sobre la noción de lo apócrifo en Machado son: "Lo apócrifo machadiano: 'un ensayo de esfuerzos fragmentarios'" de Pedro Cerezo Galán, "El otro irreductible de Juan de Mairena" de José Muñoz Millanes y "Género y praxis en Juan de Mairena" de Lane Kauffmann y el libro de Pablo Cobos *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos*.

[2] El total de apócrifos inventados por Machado asciende hasta 36. Ver la "Introducción" de Orestes Macrí a su edición de *Poesía y Prosa* de Antonio Machado.

> Entre manos tengo mi tercer poeta 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 hubiera 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 -ahora lo veo muy claro-, sino en la creación de nuevos poetas -no nuevas poesías-, que canten por sí mismos. (*Poesía y Prosa*, Tomo 3, 1759).

Como se puede leer en este fragmento, Machado se sirve de lo apócrifo para inventarse una tradición. El escritor moderno, como bien sabía Jorge Luis Borges, es aquel que inventa a sus predecesores, aquel que inventa la tradición. La constante de todas las definiciones de la modernidad es la necesidad de crear una relación crítica con la tradición. La singularidad de la posición de Machado es que su modernidad está vinculada a su noción de lo apócrifo. No hay que inventar nuevas poesías, hay que imaginar a poetas que pudieron ser y no fueron[3]. Lo apócrifo responde, también, a otra crisis: "[...] quiero hacer constar que la poesía, y especialmente la lírica, se ha convertido para nosotros en problema" ("Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua", *Poesía y Prosa*, Tomo 3, 1780). El viaje hacia la objetividad, que según Machado es el destino del arte moderno, es un viaje hacia el otro, hacia la alteridad: "Antes de escribir un poema [...] conviene imaginar el poeta capaz de escribirlo" (*Juan de Mairena*,[4] Tomo 1, 188).

Lane Kauffman propone, en su ensayo "Género y praxis en *Juan de Mairena*", leer lo apócrifo como una modalidad genérica: "La clave genérica de *Juan de Mairena* reside precisamente en su carácter 'apócrifo' con referencia, [...] no a su ambigua condición ontológica, sino a su carácter retórico" (271). Esta idea de Kauffman resume, magistralmente, las diferentes interpretaciones a que se ha sometido lo apócrifo en la obra de Machado. Decir que lo apócrifo es un género supone la afirmación de que a lo apócrifo le es inherente una peculiar noción del autor y del lector, una específica concepción de la verdad, una distintiva relación entre las partes y el todo, una singular distribución de los saberes establecidos con los cuales el género en cuestión se relaciona, una distintiva manera de leer la tradición, una inter-

[3] Me parece muy importante tener en cuenta la distinción que hace Octavio Paz: "la relación entre Pessoa y sus heterónimos no es idéntica a la del dramaturgo o el novelista con sus personajes. No es un inventor de personajes-poetas sino un creador de obras de poetas. La diferencia es capital" (citado por Jorge Guillén 220). .

[4] Todas las citas de Machado están tomadas de la edición de *Juan de Mairena* de Antonio Fernández Ferrer y de la edición en cuatro volúmenes de *Poesía* y *prosa* de Orestes Macrí. Siempre que cite de la edición de Fernández Ferrer lo indicaré con las siglas *JM* y la de Macrí con las siglas *P y P*.

acción propia entre la intención autorial y la expresión o producto discursivo de la misma.

La pregunta que propone Lane Kauffman, ¿qué consecuencias va a tener concebir lo apócrifo como un género?, no sólo sirve de resumen de toda una tradición sino que es el punto de partida de mi lectura. Es importante aclarar que el argumento central de mi lectura es que lo apócrifo es una poética en la obra de Machado. En mi estudio asumo la propuesta de Kauffmann, pero, también, en cierto sentido, la radicalizo: lo apócrifo no es una peculiaridad estilístico-expresiva que caracteriza a ciertos textos de Machado, sino que es la figura central para entender la obra de Machado en su totalidad. El concepto de lo apócrifo contamina toda la obra machadiana y no se limita a los textos producidos por sus diferentes heterónimos. El concepto de lo apócrifo conlleva el de reescritura.[5] Lo apócrifo es un espacio desde donde se reescribe[6] la tradición y la propia obra. A partir de este concepto, Machado redefine, en su totalidad, el sentido y la intención de su obra; la reinventa desde otro lugar y otro tiempo.

II

En Machado la reflexión crítica sobre la tradición empieza como un arte de la memoria. La pregunta que rige el arte de la memoria en Machado es: "[...] ¿cuándo [y cómo] ha de volver / lo que acaba de pasar [...]" (*P y P*, LVII, 470). El arte de lo apócrifo es un intento de superar el 'nunca jamás' con que se escribe el pasado. El recuerdo está hecho de galerías: "En estas galerías, / sin fondo, del recuerdo" (LXI, 472). El alma que sueña encuentra los recuerdos que se exhiben como lienzos:

> Algunos lienzos del recuerdo tienen
> luz de jardín y soledad de campo;
> la placidez del sueño vive
> en el paisaje familiar soñado.
> Otros guardan las fiestas
> de días aun lejanos
> figurillas sutiles
> que pone un titiritero en su retablo ... [...]. (XXX, 448)

Los recuerdos son ventanas al alma donde descubrimos nuestras propias memorias en su forma espectral, onírica. La única manera de recobrar el tiempo perdido es encontrar los propios recuerdos en los sueños, recuerdos que regresan hechos

[5] El crítico que mejor ha estudiado la función que tiene la reescritura en los apócrifos de Machado es Jorge Guillén en su artículo "El apócrifo Antonio Machado".

[6] Machado al reescribir sus textos hace dos cosas diferentes: reescribe algunos de sus textos a través de sus heterónimos, utiliza dos fragmentos idénticos y los firma con nombre diferente.

imágenes, 'figuras sutiles'. En el sueño se encuentran, el tiempo pasado y el tiempo por venir, la memoria y la esperanza: "[...] retablos de esperanzas y recuerdos[7] [...]" (XXII, 444).

Recordar es reinventar lo vivido, hacerlo propio, darle un orden, una concordia, a lo que se escapa:

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hálitos más puros de la vida,
[...]
¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo? [...]. (LXXVIII, 482)

La rememoración restaura la posibilidad en el pasado. Lo que ya se fue se reinventa desde lo que todavía no ha sido, lo que aún no ha llegado: "[...] / soñando [...] no sé con qué / con algo que no llegaba, / todo lo que ya se fue" (XCIII, 489). En el sueño, la memoria recuerda lo que nunca había sido visto.

Pero no todos los recuerdos son alma. No toda memoria es un arte. Sólo el recuerdo que se descubre en los sueños merece este nombre: "De toda memoria, sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños" (LXXXIX, 487). Para que un recuerdo sea alma, tiene que estar anudado al corazón. El corazón une, concuerda, los recuerdos. El recuerdo no es origen. El recuerdo tampoco es autobiografía. El recuerdo es un hilo que teje la historia al corazón, y limpia esta historia, la personal y la nacional, de anécdotas, de pasado heroico e infancia:

Tengo recuerdos de mi infancia, [.....]
[... ... ...]
mas falta el hilo que el recuerdo anuda
al corazón, el ancla en su ribera,
o estas memorias no son alma. Tienen,
en sus abigarradas vestimentas,
señal de ser despojos del recuerdo,
la carga bruta que el recuerdo lleva.
[.....]
(CXXV, 549)

El poeta olvida todo menos la emoción. Las cosas vuelven como espectros, como figuras en un lienzo, vuelven con otro rostro. Recordar es crear:

[7] Para la relación entre memoria y esperanza en Antonio Machado ver *Historia y teoría del esperar humano* de Pedro Laín Entralgo.

[Poética]
Sólo recuerdo la emoción de las cosas,
y se me olvida todo lo demás;
muchas son las lagunas de mi memoria.
(*P y P*, Tomo 3, *Los Complementarios*, XCV, 1188)

¿Cómo hacer un arte con esa memoria vacía de anécdotas y llena de emociones? ¿Cómo hacer "aleluyas de elegías / desconsoladas de ayer" (XCV, 490)?

La poesía de Machado es una guerra del tiempo, entre un ayer que muere, que es "nunca jamás" y un ayer que es todavía.[8] Un tiempo que fluye y un tiempo que se estanca. : "[p]asaba el agua rizada bajo los ojos del puente. / Lejos la ciudad dormía" (XIII, 438).

Es a través de su más famoso heterónimo, Juan de Mairena, que Machado va a denominar al recuerdo, que se recupera y se inventa desde la otredad y la extrañeza de lo onírico, de lo fictivo, pasado apócrifo:

> Cierto que lo pasado es, como tal pasado, inmodificable; quiero decir que, si he nacido en viernes, ya es imposible de toda posibilidad que haya venido al mundo en cualquier otro día de la semana. [...].[9] Mas para nosotros lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, y por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así [...], lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas. Por eso yo no me limito a disuadiros de un snobismo de papanatas que guarda la novedad caída del cielo, la cual sería de una abrumadora vejez cósmica, sino que os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo,

[8] Cerezo Galán distingue con gran claridad ambos usos del tiempo en Machado: "La observación de Machado es justísima. Está en la línea de la distinción hegeliana entre lo pasado (*das Vergangene*) y lo sido *(das Gewesene*). Lo pasado en el sentido de *Vergangene* es la positividad muerta de lo que fue, irrecuperable en su facticidad, porque no puede ser apropiado por el espíritu. Son, por decirlo de modo machadiano, los despojos que el mar de la vida arroja a la orilla, el polvo de la descomposición existencial, que sólo puede ser recordado en un acarreo afanoso de vestigios y residuos. Proust -piensa Machado- sólo se las ve con aquel pasado muerto y decadente, que sólo saca a flor la fina introspección cansina burguesa. Por eso sus páginas tienen el rancio perfume de un museo de cera, o de un herbolario en que exhiben su belleza ajada unas flores imposibles. El mundo machadiano de la memoria tiene una intencionalidad de sentido opuesto. No acumular sino producir, no exhumar sino renacer. Por eso la obra de Marcel Proust, está inspirada por una escrupulosa fidelidad a lo pasado, en un anecdotario infinito" (*Palabra en el tiempo* 308). Habría que hacer, sin embargo, una pequeña aclaración: en Machado la creación, el renacimiento, sólo se da contra un fondo, o paisaje petrificado, contra una naturaleza muerta. La dialéctica entre un tiempo que muere y uno que renace es lo que caracteriza a la poesía de Machado. El momento de opacidad de la imagen y su revelación coexisten en el poema, luchan en la página. Más tarde estudiaremos esta singularidad de la poética machadiana.

[9] La influencia de los yos ex-futuros de Unamuno en la concepción del pasado apócrifo de Mairena es más que palpable. El mejor estudio de este tema que conozco es *Presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado* de Aurora de Albornoz en particular su capítulo "El tema de la identidad personal".

> que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirla en una verdadera creación vuestra. A este pasado yo llamo apócrifo, para distinguirlo del otro, del pasado irreparable que investiga la historia y que sería el auténtico. (*JM*, Tomo 1, 221-222).

Este pasado plástico, apócrifo, ficticio recupera su condición de posibilidad. Devolverle al pasado su condición de potencia, no conlleva, como bien afirma Mairena, la posibilidad de cambiar la dimensión fáctica de este pasado. El pasado, sin embargo, puede recibir la más variadas formas, puede ser corregido, aumentado, depurado. Metáforas, todas, que apuntan a la escritura o mejor a la reescritura. Reinventamos el pasado al reescribirlo, al hacer que tenga una intención y un sentido diferente. La verdadera originalidad radica entonces en la posibilidad de reescribir la tradición, de reinventarla. Esta reinvención de la tradición no debe ser confundida con la novedad, con lo nuevo como valor a partir del cual se articula la estética moderna. Esta falsa novedad padece "de una abrumadora vejez cósmica". Como dice Machado por boca de Eugenio D'Ors: "Todo lo que no es tradición es plagio" (*JM*, Tomo 1, 198). Debemos cuidarnos, de la misma manera, del otro extremo: el tradicionalismo. Desconfianza de la falsa novedad no va a querer decir en Machado ingenua confianza en la tradición:

> Quisiera yo -habla Mairena a sus alumnos- que entraseis al mundo literario curados de ese *snobismo* para el cual sólo es nuevo el traje que lleva todavía la etiqueta del sastre, y es sólo un elegante quien así lo usa [...]. Mas no por esto he de aconsejaros el amor a la rutina, ni siquiera el respeto a la tradición estricta. Al contrario, no hay originalidad posible sin un poco de rebeldía contra el pasado (*JM*, Tomo 1, 221).

La clara filiación nietzscheana de esta noción de un pasado apócrifo se hace más evidente en "Notas inactuales, a la manera de Juan de Mairena" que publicó Machado en *La Vanguardia* en 1938. En estas notas Mairena se vuelve a referir al supuesto carácter irrevocable del pasado:

> Si tenemos en cuenta la reversibilidad ideal de lo pasado y la plasticidad de lo futuro, no hay inconveniente en convertir la historia en novela, sin que, por ello, pierda la historia nada esencial [...]. Sólo así podremos sacudir la tiranía de lo anecdótico y lo circunstancial. Creemos que no hay suficientes razones para aceptar la fatalidad de lo pasado. Reconocemos, sin embargo, que los deterministas nunca han de concedernos que lo pasado debió ser de otro modo, ni siquiera que pudo ser de muchos [...]. (*JM*, Tomo 2, 177).

El concepto de lo inactual nos remite inevitablemente a las *Meditaciones Intempestivas* nietzscheanas, en particular a la segunda, "Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida". El pasado, en este texto, tiene la forma de un enig-

ma. Un enigma que también es una promesa de sentido. Sólo quien es capaz de aventurarse a lo desconocido tiene la capacidad de recuperar esta promesa. Para entender el pasado hay que salir de todas las certezas, hay que dejar de asumir todas las continuidades. El pasado nos da su sentido mejor cuando salimos a la intemperie de la historia, es decir, a su futuro. Quien vive en la intemperie de la historia puede contar y actuar de nuevo todos los relatos.

Para esta reinvención y reescritura del pasado no sólo es necesaria la memoria, sino que el poeta debe ejercer también el arte del olvido:

> Dos cosas importantes ha de saber el poeta: la primera que el pasado no es sólo imperfecto, como ya se ha dicho con sobradas razones, sino también perfectible a voluntad; la segunda que el olvido es una potencia activa, sin la cual no hay creación propiamente dicha, como se explica o pretende explicar en la metafísica de mi maestro Abel Martín (*JM*, Tomo 2, 37).

Para Abel Martín, el maestro de Mairena, el olvido era un elemento central de su metafísica:

> Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido [...] Merced al olvido puede el poeta [...] 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 sólo la creación apasionada triunfa del olvido (*JM*, Tomo 1, 117).

El pasado entonces debe ser interpretado desde una perspectiva vital, capaz de olvidar, lo cual va a querer decir para Machado la posibilidad de hacer nueva historia y, además, la introducción de la potencia, del poder-ser en el pasado. Devolverle a éste su carácter precario e inestable, pero también vital y promisorio. Devolverle el peligro y la angustia de ser otro, para devolverle su vida y su promesa. El pasado no va ser visto, entonces, como un antecedente sino como un problema, el pasado no legitima el presente sino que lo cuestiona.

El olvido activo no va a querer decir carencia de ser, privación, sino que se transforma en una efectiva presencia crítica del hombre ante el pasado. Es importante subrayar el carácter activo de este olvido que en ningún sentido puede ser igualado con un olvido ignorante del pasado y satisfecho con el presente, sino, más bien, todo lo contrario, un olvido que niega una relación mimética con el pasado, para afirmar el pasado como contingente, que propone una relación con el mismo a través de la reescritura y la invención. La relación que quiere proponernos Machado con el pasado busca en el pasado la posibilidad, lo que tiene vocación de futuro, lo que no fue y por eso puede seguir siendo. Este pasado no se recupera a través de la memoria sino que accedemos a él a través de este olvido activo. Machado opone su

concepción del olvido activo a la rememoración proustiana: "*Le temps perdu* es, en verdad, el siglo del autor, visto como un pasado, que no puede convertirse en futuro y que se pierde irremediablemente si no se recuerda" (*JM*, Tomo 1, 158).

El pasado es tan incierto como el porvenir. El devenir en su totalidad (pasado-presente-futuro) está sometido al cambio y a la reescritura: "Incierto es, en verdad, lo porvenir ¿Quién sabe lo que va a pasar? Pero incierto es también lo pretérito ¿quién sabe lo que ha pasado?" . (*JM*, Tomo 1, 101).

La noción de olvido activo tiene, también, una clara ascendencia nietzscheana.[10] Nietzsche, en *La genealogía de la moral*, define en los siguientes términos al olvido activo:

> Cerrar de vez en cuando las puertas y ventanas de la conciencia; no ser molestados por el ruido y la lucha con que nuestro mundo subterráneo de órganos serviciales desarrolla su colaboración y oposición; un poco de silencio, un poco de *tabula rasa* [...] de la conciencia, a fin de que de nuevo haya sitio para lo nuevo y sobre todo para las funciones y funcionarios más nobles, para el gobernar, el prever, el predeterminar [...] -éste es el beneficio de la activa, como hemos dicho, capacidad de olvido, [...]: con lo cual resulta visible en seguida que sin capacidad de olvido no puede haber ninguna felicidad, ninguna jovialidad, ninguna esperanza, ningún orgullo, ningún presente (65-66).

El olvido[11] hace regresar al pasado como contingencia, como posibilidad. El pasado no va a ser más lo que pasó independientemente de nuestra voluntad, sino que regresa como un drama del querer y el no querer del hombre que lo convoca. El eterno retorno niega el carácter irrevocable del pasado. El pasado vuelve a ser; regresa no como lo que fue, sino como lo que pudo ser. Hacer una genealogía,[12]

[10] Las cercanías entre Nietzsche y el Machado de los apócrifos, como se ha visto, a través de este artículo, son muchas: el mundo como fábula o poema de nuestro pensar, la negación del carácter irrevocable del pasado, la noción de que el pasado es un problema de voluntad: querer que las cosas sean como fueron, pero sobre todo querer que sean de otra manera. La principal distancia entre Nietzsche y Machado se produce a partir del rechazo que provoca en Machado el nihilismo y anticristianismo de Nietzsche y además, lo que en mi opinión es mucho más importante, la solución ética, afirmación del otro a través de un *ethos* y un *pathos*, que le da Machado al escepticismo y al nihilismo. Los mejores críticos de Machado, con la salvedad de José Muñoz Millanes que afirma: "[...] Mairena al criticar la filosofía nos hace pensar en el procedimiento genealógico de Nietzsche" (76), sólo se han detenido en la distancia que Machado tomó con respecto a Nietzsche y no han sido capaces de estudiar la honda marca que el pensador alemán dejó en nuestro poeta. Incluso Gonzalo Sobejano, en su excelente libro *Nietzsche en España*, limita la influencia de Nietzsche en Machado al uso del aforismo y el epigrama: "Si existe alguna influencia de éste en la obra de Machado, aquí está: en lo formal, en lo literario" (423).

[11] "Decía Federico Nietzsche que la ventaja de una mala memoria consiste en poder gozar varias veces de una misma cosa por primera vez. La frase -comentaba Mairena- es ingeniosa y, sin embargo, no es ninguna tontería"(*JM*, Tomo 2, 34).

[12] Foucault en su clásico estudio *Nietzsche, la genealogía, la historia* afirma: "Que detrás de las cosas hay 'otra cosa bien distinta': no su secreto esencial y sin fecha, sino el secreto de que no tienen

para Nietzsche, va a querer decir trazar la historia de una discontinuidad, trazar una trama de hilos inconexos, olvidar el origen entendido como sentido y fundamento de una cosa, y recuperar su carácter aleatorio y contingente.

La tradición para Machado es el diálogo entre *alethēia* y *lēthē*, entre la revelación y el ocultamiento de la memoria.[13] Contraria a la propuesta estética de Proust[14] de salvar el siglo XIX a través de la memoria, Machado nos propone el olvido del real siglo XIX español y la invención, revelación, de un siglo XIX apócrifo.

III

En una carta fechada el 17 de julio de 1912, Machado le escribía a Ortega y Gasset "que el lírico español no ha nacido aún". Sin embargo, continúa Machado, ningún momento tan propicio como el actual para esto. Y a continuación lista ocho condiciones que se deben tener en cuenta para crear la lírica moderna en España:

1.- Que nuestra lírica no la hemos de sacar de nuestros clásicos.
2.- Que sí la hemos de sacar de nuestra tierra y de nuestra raza.
3.- Que la tradición, tal como ha llegado a nosotros, no es un valor poético; con ella no se puede construir nada.
4.- Que la poesía es siempre agua que corre, actual, de esa actualidad que tiene su raíz en lo eterno.
5.- Que no se es castizo por vestir trajes o adoptar formas de lenguaje de otras épocas, sino ahondando en el hoy que contiene el ayer, mientras que el ayer no podía contener al hoy.
6.- Que el poeta puede hablar a las piedras, pero que debe también interrogar a los hombres.
7.- Que no es el poeta un *jaleador* de su patria, sino un revelador de ella.
8.- Que es preciso buscar el poema fundamental nuestro que no está ni en la historia, ni en la tradición, sino en la vida (*P y P*, Tomo 3, 1513-1514).

Machado a través de estos ocho principios propone una serie de problemas que constituyen, en mi opinión, los ejes de su poética: ¿Qué significa crear una tradición poética? ¿Dónde encontrar esta tradición? ¿Cómo inventarla? ¿Cómo acceder a ese

esencia, o de que su esencia fue construida pieza a pieza a partir de figuras extrañas a ella ¿La razón? Que ha nacido de una forma del todo 'razonable', -del azar-" (18).

[13] "This is why from its inception, philosophy, which seeks to give an account of this double structure of tradition and human language, has presented knowledge as caught in a dialectic of memory and oblivion, unconcealment and concealment, *alētheia* and *lēthē*" (Agamben, *Potentialities* 105).

[14] Es importante aclarar que el uso de la figura de Marcel Proust sólo tiene un sentido estratégico. No comparto totalmente la lectura que Machado hace de Proust. Me parece que hay entre ambos pensadores semejanzas que son tan importantes como las diferencias que los distinguen.

"hoy que contiene el ayer" y a la vez separarse de todo tradicionalismo? ¿Cómo sacar una tradición de la tierra y de la raza, y a la vez rehuir del populismo y el folklorismo? ¿Cómo encontrar una solución a "la discordancia entre la acción y sus postulados ideales y [...] [a la] gran pugna entre la elementalidad y la cultura" (*JM*, Tomo 1, 272)? ¿Qué relación hay entre esas dos formas del pasado que coexisten en los poemas de Machado entre ese tiempo, agua, que fluye y que promete un sentido mejor, y el tiempo que se estanca, que nos muestra la "*facies hippocratica*" de la historia a través de una naturaleza muerta, de un paisaje petrificado? ¿Qué diferencia hay entre la tradición y la vida, entre el pasado muerto y el pasado apócrifo? Y, por último, ¿cómo crear una nueva forma de objetividad? ¿Cómo poderle hablar a las piedras y a los hombres?

La creación de una lírica moderna va a suponer, también, un cambio de énfasis: "Los poetas han hecho muchos poemas y publicado muchos libros de poesía; pero no han intentado hacer un libro de poetas [...]. Un cancionero del siglo XIX sin utilizar ninguna poesía auténtica" (*P y P*, Tomo 2, 1267). Vidas imaginarias de poetas y poemas apócrifos, todo situado en el siglo XIX. Abel Martín y Juan de Mairena, los dos grandes heterónimos de Machado, también son poetas-filósofos del siglo XIX. Abel Martín (Sevilla 1840-Madrid 1898), como bien dice Antonio Fernández Ferrer en su prólogo a *Juan de Mairena*, "es coetáneo de Bécquer, Giner de los Ríos, Galdós, Verlaine y Nietzsche, Juan de Mairena (Sevilla 1865-Casariego de Tapia, Asturias, 1909), de Bergson, Husserl, Proust, Valéry, Unamuno, Rubén Darío y Valle Inclán" (*JM*, Tomo 1, 21). Machado aclara que a pesar de haber vivido parte de su vida en el siglo XX:

> Juan de Mairena, que murió en los primeros años del siglo XX, mantuvo hasta última hora su fe ochocentista, pensando que los siglos no empiezan ni terminan con la exactitud cronológica que fuese de desear, y que algunos siglos como el suyo bien pudieran durar siglo y medio. (*JM*, Tomo 1, 158).

Nuevos problemas, nuevas preguntas: ¿Cómo imaginar a poetas decimonónicos que pudieron y debieron ser y sin embargo no existieron? ¿Cómo inventar de nuevo el siglo XIX? ¿Cómo descubrir la originalidad, la novedad, en la tradición, en el pasado?

Ortega y Gasset, en un pequeño ensayo aparecido en *El espectador* "Nada moderno y muy siglo XX," habla también de la necesidad de enfrentarse al siglo XIX: "Hablando con rigor, el siglo XIII, y todos los demás pretéritos sólo existen para nosotros dentro del siglo XIX, según él los vio y al través de su genio. Este es, pues, el verdadero enemigo" (21). Toda nuestra relación con el pasado esta mediada por el siglo XIX. Reinventar al siglo XIX va a querer decir imaginar una diferente relación con todo nuestro pasado. Recordar y olvidar desde un arte y una poética diferente.

Es en el discurso que preparaba, y que nunca llegó a leer ni a publicar, Machado en 1931, cuando lo hicieron miembro de la Academia de la Lengua, donde propone lo que será el problema central de su poética: ¿cómo escribir desde el XIX; pero desde un siglo XIX posible, inventado, apócrifo?

El problema de la lírica moderna lo asocia Machado, en este discurso inédito, al desfallecimiento del espíritu romántico:

> Cuando seguimos con alguna curiosidad el movimiento literario moderno, pudiéramos señalar la eclosión de múltiples escuelas aparentemente arbitrarias y absurdas, pero que todas ellas tuvieron un denominador común: guerra al sentimiento, guerra a la razón, es decir a las dos formas de comunicación humana. El individualismo romántico es idealista y cordial, desmesura la razón, pero cree en ella, exalta el sentimiento hasta agotarlo [...] (*P y P*, Tomo 3, 1785).

Y luego continúa:

> Cuando el espíritu romántico desfallece [...] sólo se salva el culto al yo, a la pura intimidad del sujeto individual. Y una nueva fe, un tanto perversa, se inserta [...] Se piensa que lo individual humano, el yo propiamente dicho, el sí mismo es lo diferencial entre hombre y hombre y que carece de formas de expresión genéricas. Razón y sentimiento son cosas de todos, instrumentos ómnibus que el poeta desdeña en su afán de cantarse a sí mismo, no responden a la íntima realidad psíquica. Y el problema de la lírica, en su relación con el lenguaje, se complica. (*P y P*, Tomo 3, 1785-1786).

El lenguaje ha perdido su función universal. Se ha producido una escisión entre el mundo interior del poeta y la realidad. El universo y el hombre ya no hablan el mismo lenguaje. El lenguaje que se había formado a través de la razón y el sentimiento, entendidos como las dos principales forma de comunicación, de diálogo y polémica con el mundo, ya no sirve para expresar el mundo interior. El lado oscuro del romanticismo se deja ver en su desfallecimiento: su excesivo subjetivismo y su militancia contra el objeto terminan en el solipsismo de la lírica moderna. Los sentimientos y las ideas se han eclipsado:

> Es evidente que en la poesía de los simbolistas el largo radio de los sentimientos se ha acortado hasta coincidir con el radio, mucho más breve, de la sensación: y que las ideas propiamente dichas [...] se han eclipsado. Pronto no serán las ideas, sino todo elemento conceptual lo que el poeta tiende a eliminar. (*P y P*, Tomo 3,1786).

El lenguaje liberado de sus lazos cordiales y racionales ya no tiene nada que comunicar. El poema, parafraseando a Paul Valéry, se ha convertido en una vacilación, demasiado prolongada, entre el sonido y el sentido. En la obra de James Joyce, una de las maneras en que concluye el siglo XIX, el siglo romántico, según las pala-

bras del propio Machado, asistimos a la fragmentación de la subjetividad moderna por su exceso de subjetivismo, por:

> [...] el acotamiento progresivo de su horizonte mental [...]. El desfile vertiginoso de sus imágenes no es ya el fluir de una conciencia, porque estas imágenes, que unas parecen brotar de lo hondo y otras venir de fuera, pretenden valer por sí mismas, no pertenecer a nadie, no guardar relación entre sí; no constituyen de ningún modo un objeto mental que pueda contemplarse, conservando, no obstante, la antipática frialdad de lo objetivo (*P y P*, Tomo 3, 1789).

El vértigo anónimo de las imágenes modernas no puede ser resumido dentro de ninguna forma de inteligibilidad. Su objetividad es refractaria a cualquier forma de recuperación de sentido, a cualquier contemplación. La objetividad que se crea mediante este procedimiento, aclara Machado en un ensayo sobre Moreno Villa que aparece en *Los Complementarios*:

> [...] cae necesariamente en el fetichismo de las cosas. Sus imágenes, que no pretenden expresar su íntimo sentir, puesto que él mismo los desestima, aspiran a ser transubjetivas, tener el valor de las cosas. Y si a este hecho de la desvalorización de lo interno acompaña alguna reflexión, el poeta comprende que, concomitantemente, el mundo de las cosas se ha desvalorizado también, porque eran esos mismos sentimientos, ya ausentes o apagados, los que prestaban toda su magia al mundo externo. Las cosas se materializan, se dispersan, se emancipan del lazo cordial que antes las domeñaba, y ahora parecen invadir y acorralar el alma del poeta, perderle el respeto, reírsele en las barbas. (*P y P*, Tomo 2, 1371).

Al ocaso del mundo íntimo le es concomitante el desencantamiento del mundo externo. Las imágenes empiezan a funcionar como cosas. Y las cosas liberadas de esos lazos analógicos, cordiales, que les imponían un orden, una armonía, un concierto, vuelven al alma del poeta pero como objetos alienados, extraños, refractarios a cualquier forma de inteligibilidad. Los objetos pierden sus sentidos, sus vínculos, su carácter orgánico, pero adquieren un valor. Los objetos se han convertido en juguetes mecánicos, en mercancías. Lo contrario a la analogía, a las "correspondencias", no es, como pensaban los románticos, la ironía sino el precio[15]. La pérdi-

[15] El concepto de correspondencia tiene en Baudelaire una doble acta de nacimiento. En 1855, en la crónica que escribió sobre La Exposición Universal que se celebró este mismo año, es la primera vez que lo usa. Allí afirma: "qué haría, qué diría un Winckelmann moderno ... qué diría frente a un producto chino, producto extraño, raro, amanerado en su forma, intenso por su color, y a veces delicado hasta el desvanecimiento [...] Sin embargo, es una muestra de la belleza universal, pero para que sea comprendida es preciso que el crítico, el espectador, opere en sí mismo, una operación algo misteriosa" (200). Y esta operación misteriosa va a estar vinculada al cosmopolitismo, entendido aquí como la capacidad de percibir y recuperar al otro, la diferencia cultural. Entender la forma y la fun-

da del aura[16] de la obra de arte, de su carácter mágico, es contemporánea de la economía mercantil.

La única manera de recuperar la aureola perdida de la obra de arte es crear una diferente relación con el tiempo perdido, con el pasado, lo cual quiere decir, según ya aprendimos de Ortega, con el siglo XIX. Convertir el pasado en porvenir, salvar al siglo que pudo ser y no al que fue, esos van a ser los retos que asumirá la poesía de Machado: "El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno [. .]"(*P y P*, Tomo 3, 1796) y, en la siguiente página, "Si la poesía renace se hablará de una restauración de una vuelta a la antigua" (1797). Volver a inventar lo humano, los valores cordiales, el diálogo:

> A través de todo el siglo romántico resuena un tema negativo: el de la irrealidad de cuanto trasciende del sujeto individual. Nunca se insistirá demasiado sobre el escepticismo -(o fe agnóstica [...])- y el solipsismo del ochocientos. Todo el siglo fue, en lo profundo, una reacción monstruosa contra los dos temas esenciales de la cultura occidental que son [...] el de la dialéctica socrática, que inventa la razón humana, la comunión mental de una pluralidad de sujetos en las ideas trascendentales, y el de la otra más sutil dialéctica del Cristo que revela el objeto cordial y funda la fraternidad de los hombres emancipados de los vínculos de sangre[...]. El ochocientos, en cambio, se mostró [...] incapaz para el diálogo, lo que explica el carácter egolátrico de su lírica [...]. Esto quería decir mi apócrifo Juan de Mairena cuando afirmaba que el hombre del ochocientos no creyó seriamente en la existencia de su vecino (*P y P*, Tomo 3, 1796).

Pero sólo se descubre, se revela, la certeza cordial, si se acepta, como hace su apócrifo Mairena, el viaje a través de la negatividad que impuso sobre las cosas y el mundo el siglo XIX. Si se acepta la duda radical que le impuso el siglo XIX a la existencia de los otros. No se puede regresar a una certeza ingenua en los valores humanos. Hay que volver a vivir el siglo XIX, y redescubrir a partir de la irrealidad del prójimo y de la duda poética, los nuevos valores cordiales. Sólo así se puede

---

ción del objeto extraño, sin relegarlo a simple curiosidad antropológica, a cualquier forma de exotismo. Para poder percibir a este nuevo objeto, hay que salirse de todos los saberes académicos y redescubrir la vieja ciencia de las correspondencias. Pero esta recuperación supone en Baudelaire una reescritura de la noción de analogía universal. La analogía ahora será un lenguaje que debe mediar entre las diferentes culturas y también entre el objeto de arte y la chinería, el objeto mercantil. En todos los otros textos donde Baudelaire trabaja este concepto, posteriores todos a esta crónica, en su soneto "Correspondances", en su ensayos sobre Wagner y Victor Hugo, maneja la idea tradicional, que toma de Swedenborg, que entiende las correspondencias como un lenguaje del universo, de la naturaleza, que es anterior y superior al propio lenguaje humano y del cual el poeta será un descifrador, un traductor.

[16] Para el concepto de aura son imprescindibles los artículos de Walter Benjamin "Algunos motivos de Baudelaire" y " The work of art in the era of mass reproduction", también ver *The complete correspondence 1928-1940* de Walter Benjamin y Theodor Adorno y la *Teoría estética* de este último.

hacer una crítica del presente, de la deshumanización del arte y de la desacralización del mundo.

El último reto que debe enfrentar el poeta moderno, y para esto también necesita encontrar una clave en el siglo XIX, es la democratización de la cultura, el acceso de la masa a los antiguos espacios sagrados de lo artístico y cultural.

IV

El gran dilema del arte moderno es cómo democratizar el arte sin que este proceso de masificación le haga perder su capacidad crítica. Este problema va a ser tema de reflexión constate en los escritos de Machado de los años treinta:

> Juan de Mairena se preguntó alguna vez si la difusión de la cultura había de ser necesariamente degradación y, a última hora, una disipación de la cultura[...] El afirmarlo le parecía temerario. De todos modos -pensaba él-, nada parece que debía aconsejarnos la defensa de la cultura como privilegio de casta, considerada como un depósito de energía cerrado, y olvidar que, a fin de cuentas, lo propio de toda energía es difundirse y que, en el peor caso, la entropía o nirvana cultural tendríamos que aceptarlo por inevitable[...] Digo esto para que no os acongojéis demasiado porque las masas, los pobres desheredados de la cultura tengan la usuraria ambición de educarse y la insolencia de procurar los medios para conseguirlo (*JM*, Tomo 2, 161-162).

Sin embargo, el rostro anónimo, despersonalizado de la masa, sigue constituyendo para Machado, a través de su apócrifo Mairena, una amenaza. Hay que descubrir al hombre en la multitud, tanto al hombre individual, como al genérico, al histórico, como al trascendental. Hay que imaginarle un rostro a la multitud. Hay que reinventar lo humano: “ Nosotros no pretenderíamos nunca educar a las masas A las masas que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre que es lo único que nos interesa” (*JM*, Tomo 1, 273).

El propio concepto de élite, o minoría selecta, es, también, un abuso de la estadística. La idea de que la cultura tiene un valor que se degrada, se despilfarra, según se amplifique su uso, reduce la cultura a otra forma de mercancía. Una visión desde dentro, cordial de la cultura, demuestra una única verdad: no se pueden sumar los valores cualitativos:

> En cuanto al concepto de élite o minoría selecta[17] [...] plantea problemas muy difíciles [...] yo no creo en la posibilidad de una suma de valores cualitativos, porque ella implica una previa homogenización que supone, a su vez, una descualificación de estos mismos valores (*JM*, Tomo 1, 274).

[17] El diálogo crítico que establece Machado en estas reflexiones con *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset es más que evidente.

Pero, ¿es posible establecer una relación cualitativa con las multitudes?

¿Es posible encontrar un punto de encuentro entre las infinitas melodías del corazón individual y la afónica solidaridad que brindan las masas? ¿Es posible construir, en suma, alguna forma de comunión con las multitudes que no caiga en la inevitable homogeneización que el concepto de masa conlleva?

A este problema responde Mairena, a través de un apócrifo de segundo grado, Jorge Meneses, con la invención de la máquina de trovar:[18] "Sostenía Mairena que sus *Coplas mecánicas* no eran realmente suyas, sino de la *Máquina de trovar*, que Mairena había imaginado un poeta, el cual, a su vez, había inventado un aparato, cuyas eran las coplas que daba a la estampa" (*P y P*, Tomo 2, 708-709).

La tecnología adquiere en este texto un sentido redentor. Esta máquina logrará hacer, al fin, una poesía para las masas:

> Meneses: Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesa menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo) es acaso un lujo, un tanto abusivo, del poeta manchesteriano, del individualismo burgués basado en la propiedad privada[...] El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico.[19] La poesía se engendra siempre en la zona central de nuestra psique, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo[...] En suma, no hay sentimiento sin simpatía, el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario [...] no es un corazón [...] porque nadie siente si no es capaz de sentir con otros [...] ¿por qué no con todos? (*P y P*, Tomo 2, 711).

En la modernidad la individualidad, la subjetividad, se ha reducido a lo privado, y lo privado a una forma de propiedad, a una mercancía. A la destrucción del

[18] Los únicos dos estudios que conozco dedicado a este tema en la obra de Antonio Machado son el artículo de Manuel Durán titulado "Antonio Machado y la máquina de trovar" y el libro de Edward Baker *La lira mecánica : en torno a la prosa de Antonio Machado*.

[19] Los puntos de contacto de este texto de Machado con el ensayo de Walter Benjamin "The Work of Art in the Age of Mechanican Reproduction" son múltiples. En este texto la reproducción mecánica, asociada con el surgimiento de la fotografía y el cine en el siglo XIX, constituye una manera de trasmitir el objeto fuera de la tradición. La reproducción libera a la obra de su carácter sagrado, único e irrepetible. La reproducción mecánica trasmite a la obra no en su singularidad sino a un nivel serial y masivo. Gutiérrez-Girardot, uno de los pocos críticos que ha señalado el paralelo que existen entre Machado y Benjamin, afirma: "Semejante observación [El corazon del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico] -que sin mayor reparo hubiera firmado Walter Benjamin- da pie a Meneses a afirmar que tras el fin de la lírica [...] es preciso formular una nueva poesía" (86).

polo individual, burgués del sentimiento, de la lírica, corresponde un redescubrimiento de su dimensión impropia, impersonal, cordial. El poeta debe renunciar a lo privado para descubrir lo verdaderamente íntimo, que es lo de todos. Su *pathos* se debe transformar en un *ethos.*

La máquina de trovar registra de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental, de un grupo humano. La máquina acepta el vaciamiento del mundo interior y lo consolida. Pero este vaciamiento no conlleva, necesariamente, una recaída en lo homogéneo, en una objetividad abstracta y vacía. La máquina de trovar inventa una nueva forma de lo humano, de la sentimentalidad, de la lírica: lo adyacente, lo ajeno, lo heterogéneo como espacios desde los cuales se funda la objetividad, la solidaridad, la simpatía, la comunidad.

La máquina de trovar es, como ya dijimos, un apócrifo de segundo grado. Un poeta real (Antonio Machado), se inventa a un poeta posible (Juan de Mairena) que, a su vez, crea a otro poeta virtual (Jorge Meneses) quien inventa una máquina que es la supuesta autora de su poemario *Coplas mecánicas*, el cual, por supuesto, es un libro inexistente. La máquina de trovar es una de las tantas utopías que se ha inventado el arte moderno para resolver el problema de la irrupción de las multitudes en el espacio social y cultural. La utopía de Machado tiene, sin embargo, una singularidad: al nacer ya tenía la forma de una parodia.

V

Se ha insistido, bastante, en el carácter simbólico[20] de ciertos motivos en la poesía de Machado: la fuente, las tardes, los ríos, el mar, las galerías del alma, los sueños, los cipreses, los caminos, los espejos, los ojos; y es cierto que el poeta, muchas veces, utiliza estos elementos para aludir al paso del tiempo, a la ilusión del yo, al drama de la existencia, etc. No se le ha prestado suficiente atención, sin embargo, a la singular estructura temporal en que se enmarcan estos 'símbolos'. La tensión temporal que regula el funcionamiento de los mismos en los poemas de Machado, y la naturaleza dialéctica que le es inherente:

> Fue una clara tarde, triste y soñolienta
> tarde de verano. La hiedra asomaba
> al muro del parque, negra y polvorienta ...
> La fuente sonaba. (*P y P*,[21] Tomo 2, VI 431)

[20] Ver Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*; Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo*; y Ricardo Gullón *Poética para Antonio Machado*.

[21] Todos los poemas citados, salvo en caso que se indique lo contrario, provienen del tomo 2 de *Poesía y Prosa* editado por Orestes Macrí. Por lo tanto, sólo me limitaré a citar el número del poema

Los supuestos símbolos de Machado se articulan a través de un eje temporal: un tiempo que fluye contra un paisaje petrificado, estancado. El tiempo fluye hecho agua, recuerdo o canción contra un paisaje desolado: hecho ruina[22], polvo, muerte. La naturaleza de la oposición temporal no siempre está respaldada por una carga semántica. Muchas veces, ambos tiempos, representan dos formas del pasar, de la fugacidad de la vida; sólo distinguibles porque uno de ellos representa la muerte que abriga la naturaleza a través de un paisaje congelado, y el otro, a través del agua que huye, que se escapa. Otras, las más de las veces, la lucha se da entre un tiempo muerto y un tiempo que viene de un pasado anterior, de una memoria ensoñada que fluye y transforma el polvo del pasado en promesa de porvenir, la opacidad de la imagen en una futura revelación:

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta,
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro [...]. (VII, 452)

Hay varios poemas de Machado, tanto en *Soledades* como en *Campos de Castilla*, donde se llega a una verdadera saturación semántica de imágenes que apuntan a ese tiempo o naturaleza muerta:

Es una tarde mustia y desabrida
de un otoño sin frutos, en la tierra
estéril y raída
[... ... ...]
Por un camino en la árida llanura
entre álamos marchitos,
[... ... ...]
Lejos se ven sombríos estepares
[... ... ...]
y ruinas de viejos encinares
coronando los agrios serrijones.
[... ... ...]

y la página. La propia numeración, al menos en esta edición, indica el libro al cual los poemas pertenecen: del I al XCVI, *Soledades, Galería y otros poemas*; del XCVI al CLII, *Campos de Castilla*; la sección“ Proverbios y Cantares” que está incluida dentro de *Campos de Castilla* tiene su propia numeración. *Nuevas Canciones*, por su propio carácter de antología, tiene una estructura más compleja. Sus poemas van del CLIII al CLXXVI pero incluye su propia sección de “Proverbios y Cantares” que tienen su propia numeración y su “De un cancionero apócrifo” donde aparecen sus dos apócrifos Juan de Mairena y Abel Martín y que incluye largos textos en prosa.

[22] La mejor lectura que se ha hecho sobre el concepto de ruina en Machado es el artículo de Gustavo Pérez Firmat: “Antonio Machado. and the Poetry of Ruins”.

Tras la tierra esquelética y sequiza
[... ... ...]
hay un sueño de lirio en lontananza. (CVI, 505-506)

La naturaleza se ha hecho historia, la historia, paisaje. La alegoría[23] transforma el viejo *topoi* literario de la transitoriedad y la fugacidad del tiempo, en un nuevo concepto: el de historia natural.[24] La naturaleza y la historia se igualan en su decadencia, en su carácter pasajero y transitorio. Esta indistinción viene a borrar, también, la frontera que separaba a la necesidad de la libertad, al espíritu de la naturaleza, a la *physis* de la significación. Todos los actos van a estar marcados por una radical historicidad, que incluye su propia caducidad. Los lazos cordiales, las correspondencias entre las cosas, se han secado, se han muerto. Este universo ya no habla mejor que el hombre. Sin embargo, es desde este paisaje arruinado donde brota, donde se promete e insinúa, un sentido mejor, una forma de redención y reinvención de nuevos lazos cordiales, una nueva forma de sentimentalidad.

Al articularse dentro de este eje temporal los 'símbolos' funcionan como una estructura a partir de la cual Machado piensa la tradición, su relación con el pasado. Ya desde estos muy tempranos poemas de *Soledades* y *Campos de Castilla*, Machado va ir trabajando su noción de lo apócrifo que, como ya hemos visto, está vinculada a una peculiar relación con la tradición, con el pasado, con la historia, con el siglo XIX. La quiebra del universo analógico muestra la cara de una naturaleza muerta, una naturaleza ahogada en el río de la historia. Sólo cuando se ha secado el manantial del cual surgían las evocaciones analógicas se puede reinventar el pasado y la tradición. Los símbolos de la poesía tienen la forma de esos daguerrotipos viejos que hablan desde un mundo que ha perdido su capacidad de crear nuevos vínculos entre las palabras y las cosas. Dice Machado en el discurso inédito, ya citado en este trabajo, de su aceptación a la Academia de la Lengua: "No despreciemos a

[23] Walter Benjamin propone en su *El origen del drama barroco* una tensión dialéctica entre símbolo y alegoría, muy pertinente en mi opinión para el estudio de estos poemas de Machado. "Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera[...] Tal es el núcleo de su visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en sus fases de decadencia. A mayor significación, mayor sujeción a la muerte pues la muerte es la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *physis* y la significación" (159).

[24] En el ensayo de Theodor Adorno "La idea de la historia natural", estrechamente vinculado al libro de Benjamin sobre el barroco, éste define el concepto de historia natural en los siguientes términos: "en el pensamiento radicalmente histórico-natural, todo ente se transforma en escombro y fragmento, en un calvario en el que hay que encontrar la significación, en el que se ensamblan naturaleza e historia y la filosofía de la historia se hace con la tarea de su interpretación intencional. "(125-126)

los poetas siglo XIX, desde los románticos hasta los simbolistas, porque no hay nada en ellos de trivial. Cierto que, al alejarse de nosotros pierden, a nuestros ojos, su tercera dimensión, nos parecen como estampas descoloridas del pasado" (*P y P*, Tomo 3, 1783).

Este pasado no sólo es nostalgia de otro tiempo, ahora muerto y petrificado, sino que es toda una tradición: el romanticismo del siglo XIX. Ha muerto una sensibilidad, una forma de alma, ha muerto la poesía lírica:

> La lírica fallece, se ha dicho, porque nuestro mundo interior se ha empobrecido. Y se dice con alguna verdad, aunque no siempre sabiendo lo que se dice. Porque no olvidemos que nuestro mundo interior, la intimidad de la conciencia individual es, en parte, invención moderna, laboriosa creación del siglo XIX. [...] Lo que en verdad declina es una lírica magnífica e insuperable, mejor diré incapaz de superarse a sí misma: la del hombre romántico (*P y P*, Tomo 3, 1784).

Pero es sólo desde ese mundo agotado, consumido por su propia fugacidad, por la destrucción de los vínculos analógicos, donde se puede inventar una nueva relación con el pasado, con la historia, con el poema. La reinvención del carácter sagrado del mundo necesita que el poema se abra hacia al otro, de que la estética se haga una ética:

> El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno -nada enteramente nuevo bajo el sol- a la objetividad, y a la fraternidad, por el otro. [...] Ya no es el mundo mi representación [...]. Se tornó a creer en lo *otro* y en el *otro*, en la esencial heterogeneidad del ser. (*P y P*, Tomo 3, 1796).

Hay que encontrar una nueva forma de objetividad, un nuevo puente entre el macrocosmos y el microcosmos. Una doctrina de la comunidad, de lo objetivo, no analógica sino ética. Se acepta la heterogeneidad del mundo, y es a partir de esa heterogeneidad que se funda una nueva ética y una nueva estética. Para reinventar los lazos cordiales que unen los objetos, las palabras y los hombres, se necesita descentrar al sujeto y a la vez expandirlo: el yo tiene que buscar al tú fundamental. En "De un cancionero apócrifo" se dice: "[...] el objeto erótico [...] lejos de fundirse con él, es siempre lo otro, lo inconfundible con el amante, lo impenetrable (aquí empieza para Abel Martín la sospecha en la real heterogeneidad de la sustancia)" (*P y P*, Tomo 2, 678), y, un poco más tarde se afirma: "*El espejo de amor se quebraría* [...]. Quiere decir Abel Martín que el amante renunciaría a cuanto es espejo en el amor [...] (amaría en la amada lo que no puede reflejar su propia imagen)" (*P y P*, Tomo 2, 680).

Debido a que en el mundo moderno la quiebra del universo analógico es irreversible: el universo y el hombre ya no hablan el mismo idioma, hay que buscar en

la tradición, una tradición apócrifa, inventada, creada, el lugar para recuperar, que en este caso va a querer decir rememorar, y también, por supuesto, reescribir, reinventar, un nuevo sentido para la obra de arte; asentado, esta vez, no en la analogía, en su carácter aurático, sino en la esencial heterogeneidad del ser.

Bibliografía

ADORNO, T. y WALTER B, *Correspondencia* (1928-1940). Ed. Henri Lonitz. Trad. Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibañez. Madrid: Trotta, 1998.

ADORNO, T., *Teoría Estética*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.

AGAMBEN, G., *Potentialities*. Ed. and Trans Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.

ALBORNOZ, A. de, *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1968.

BAKER, E., *La lira mecánica : en torno a la prosa de Antonio Machado*. Madrid: Taurus, 1986.

BAUDELAIRE, Ch., *Salones y otros escritos sobre arte*. Ed. y Trad. Guillermo Solana. Madrid: Visor, 1999.

WALTER, B., *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus 1990.

WALTER, B., "On some motifs in Baudelaire". *Selected Writings*. Vol 4 1938-1940. Trans. Harry Zohn. Cambridge University Press, 2003. 313-355.

WALTER, B., "The Work of Art in the Age of its Technological Reproductibility'. *Selected Writings*. Vol 4 1938-1940. Trans. Harry Zohn and Edmund Jephcott. Cambridge University Press, 2003. 251-283.

BORGES, J.L., *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores 1960.

BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1952.

CEREZO GALÁN, P., *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1975.

CEREZO GALÁN, P., "Lo apócrifo machadiano: 'un ensayo de esfuerzos fragmentarios". *Antonio Machado hoy(1939-1989)*. Ed. Paul Aubert. Madrid: Casa de Velázquez ,1994. 183-244.

COBOS PABLO, de A. *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos*. Madrid, Ínsula 1972.

DURÁN, M., "Antonio Machado y la Máquina de Trovar". *Estudios sobre Antonio Machado*. Ed. José Ángeles. Barcelona: Ariel 1977. 183-194.

FOUCAULT, M., *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 1997.

GUILLÉN, J., "El apócrifo Antonio Machado". *Estudios sobre Antonio Machado.* Ed.r José Ángeles. Barcelona: Ariel 1977. 217-230.

GULLÓN, R., *Una poética para Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1970.

GUTIÉRREZ-GIRARDOT, *Poesía y Prosa en Antonio Machado*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

LAÍN ENTRALGO, P., *Historia y teoría del esperar humano*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.

KAUFFMANN, L., "Género y praxis en Juan de Mairena." *Divergencias y unidad: Perspectivas sobre la Generación del '98 y Antonio Machado*. Ed. John P. Gabriele. Madrid: Orígenes, 1990. 267-283.

MACHADO, A., *Juan de Mairena*. 2 Vols. Ed Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Cátedra, 1986.

MACHADO, A., *Poesía y Prosa*. 4 Vols. Ed. Orestes Macrí. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

MUÑOZ MILLANES, J., "El otro irreductible de Juan de Mairena". *Cuadernos Hispanoamericanos* 594 (Diciembre 1999): 71-89.

NIETZSCHE, F., *La genealogía de la moral*. Trad Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

NIETZSCHE, F., *Untimely Meditations*. Ed. Daniel Breazeale. Trad. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

PAZ, O., *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

SOBEJANO, G., *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.