

Adriana Gutiérrez González

**GÉNESIS Y FUNCIÓN DE LOS
HETERÓNIMOS APÓCRIFOS DE ANTONIO MACHADO**

Tesis doctoral

**El Colegio de México
México D.F., junio de 1997.**

**Tesis para optar al grado de
doctora en Literatura Hispánica**

Asesor: Dr. Anthony Stanton

**Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
El Colegio de México**

Resumen

La presente tesis examina la genealogía y la función literaria de los heterónimos apócrifos en la obra de Antonio Machado. Puesto que se trata de uno de los aspectos menos estudiados de su obra, parto de una discusión de los principales críticos de Machado para cuestionar los límites dentro de los que se ha encasillado su obra. Posteriormente, me dedico a determinar la génesis de un proyecto estético que se inicia muy pronto en la obra del autor. La primera manifestación de lo apócrifo se encuentra en la progresiva fragmentación de las representaciones del yo poético en los autorretratos poéticos. Tomando como ejemplo cuatro de los más conocidos (“Retrato”, “Coplas mundanas”, “Poema de un día” y “Glosando a Ronsard”) analizo cómo la voz poética va desapareciendo, en tanto yo monolítico, mediante la movillización de nuevos recursos y técnicas que llevan hacia una poesía más reflexiva, sentenciosa, irónica y coloquial. Ésta, a su vez, iniciará el paso hacia una estética con estas mismas características.

Posteriormente, hago una lectura del *Cancionero apócrifo*, que aparece en el cuaderno de trabajo que hoy conocemos como *Los complementarios*, y que constituye el primer ejemplo de poesía atribuida a una serie de poetas apócrifos (“Doce poetas que pudieron existir”). Mediante el análisis de este cancionero y, en general, del cuaderno de trabajo, intento deslindar el significado de lo apócrifo en la obra de Machado, así como las relaciones que este nuevo modo de escritura establece con la tradición literaria que la precede, con la poesía de tipo popular y con la filosofía.

Más adelante, se demuestra que la necesidad de ahondar en la idea de lo apócrifo lleva a Machado a optar por reducir el número de criaturas apócrifas de doce a dos: Abel Martín, filósofo, y su discípulo Juan de Mairena, poeta, filósofo y profesor de retórica en sus ratos libres. La reducción permite al autor combinar distintas técnicas y estilos de escritura que encuentran su culminación en la prosa de *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* [1934-1936]. En el análisis de esta prosa reúno los distintos aspectos que se han rastreado desde los autorretratos poéticos y propongo algunas líneas de lectura para la mejor comprensión de una obra que tiene pocos antecedentes en el panorama de la literatura española de su época.

El análisis de *Juan de Mairena* tiene por objetivo mostrar la riqueza estética de la obra a la vez que señalar la complejidad--las contradicciones y los logros-- de este proyecto de Machado. Sin pretender ser exhaustiva, mi lectura se centra en las relaciones que en la obra se establecen entre la literatura y la reflexión sobre ésta, así como las que vinculan a la poesía con la filosofía, la política, la ética y la estética. Se destaca la pluralidad del texto, así como su intención de incidir en la realidad extratextual mediante un activo diálogo pedagógico con sus lectores. Aunque la segunda parte de la obra, el *Juan de Mairena* escrito durante la guerra, no se estudia en esta tesis, se señalan las principales diferencias que existen entre ambas partes.

A Sophia, de quien he aprendido tanto

A Jim

Índice

Agradecimientos.....	vi
Introducción.....	1
I. Juan de Mairena, Antonio Machado y sus “complementarios”: lectura crítica de los estudios sobre Machado y sus apócrifos.....	8
II. Los autorretratos poéticos de Antonio Machado.....	57
III. Los complementarios: el nacimiento de una escritura apócrifa.....	106
IV. Juan de Mairena: literatura, poesía y escritura apócrifa.....	152
Conclusiones.....	217
Bibliografía.....	230

Agradecimientos

Quisiera agradecer a Anthony Stanton por su guía constante, sus pacientes comentarios y sus buenas ideas a lo largo de este trabajo. Sin su ayuda, éste no hubiera sido posible. A James Valender y a Rose Corral agradezco su cuidadosa lectura y sus valiosos consejos para mejorar este trabajo. A los tres agradezco sus enseñanzas, impartidas a lo largo de muchos años de diálogo, en salones de clase y fuera de ellos.

A Paciencia Ontañón le agradezco su generosidad por haber aceptado formar parte del comité de lectura de la tesis.

Maruja García-Padilla nutrió, de manera directa e indirecta, muchas de las disquisiciones que aquí aparecen. Le debo mucho, particularmente el haberme brindado un espacio de conversación inteligente y constante.

A mis padres, Virginia y Ernesto, quisiera reconocerles la especial importancia que siempre dieron a mis ideas, cualquiera que fuera su índole, desde las primeras hasta las actuales. A ellos debo mi iniciación en el mundo de la literatura y en el placer de la reflexión crítica.

Pero el apoyo afectivo e intelectual más importante en este proceso lo recibí de Jim, mi marido, quien hizo posible que yo trabajara en todas las circunstancias. Siempre estuvo dispuesto a escuchar, a rebatir y a pensar mis argumentos. Sus comentarios y sugerencias forman parte consustancial de este trabajo.

Introducción

Un hecho que sorprende al revisar la vastísima crítica sobre la obra de Antonio Machado es la falta de estudios de enfoque *literario* sobre su única obra en prosa, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo [1934-1936]*.¹ Para entender el motivo de esa ausencia, tenemos que contextualizar lo que, hasta muy recientemente, han sido los presupuestos de los estudios sobre el autor. Podemos decir que son dos las falacias que recorren la crítica machadiana. La primera, de índole biográfica, considera que para Machado la filosofía es una forma de “escape” que el poeta encuentra con el fin de encauzar su melancolía después de la muerte de Leonor, su mujer. Por ser compensatoria--y no genuina--, en esta filosofía abundan el escepticismo y la ironía.

La segunda falacia, estrechamente vinculada a la anterior, considera que Machado era exclusivamente un poeta y por lo tanto, sus incursiones filosóficas revelan una falta de formación en este campo. Desde esta perspectiva, *Juan de Mairena* tiene su valor, pero no puede ser leída como una obra filosófica “seria”, ni, por otro lado, puede ser equiparada con su mejor poesía.

¹ Empleo la edición crítica de las obras completas de Machado preparada por Oreste Macrí: *Poesía y prosa*, 4 tomos (Madrid: Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989). Todas mis citas (a menos que se especifique otra cosa) pertenecen a esta edición. El número de la página se indica entre paréntesis, después de la abreviatura OC y el número del tomo al que corresponde. En el caso de *Juan de Mairena*, para facilidad del lector que maneje otra edición, respeto la numeración original que Machado dio a cada fragmento. Así, el número del fragmento se indica en números romanos después de la abreviatura JM. A éste número sigue otro, más pequeño, que corresponde al orden que el fragmento ocupa dentro de ese grupo. Por ejemplo, el primer fragmento del primer grupo se indica así: JM, I, 1.

La persistencia de ambas falacias críticas se ha nutrido del “mito” Antonio Machado: consagrado como poeta y ciudadano, ha sufrido el encasillamiento que resultó de esta combinación. A Machado se le ha convertido, como ha señalado J. M. Aguirre, en el poeta de los lugares comunes “que apenas hay crítico que no [...] repita: Machado, poeta del tiempo; Machado, poeta de Castilla; Machado, poeta del ‘98”.² Al repetirlos, se ha dejado fuera del estudio lo que no cabe dentro del perfil consagrado. Esta parte “superflua” está formada, en gran medida, por sus criaturas apócrifas, diseminadas en el cuaderno de notas publicado póstumamente (y hoy conocido como *Los complementarios*) y en la obra que se elaboró de manera fragmentaria en la prensa madrileña, de 1934 a 1936, y que conocemos como la primera parte de *Juan de Mairena*.

Inicialmente leídas como apostillas a su poesía, las sentencias de Mairena fueron recibidas o bien como aforismos ingeniosos que expresaban con humor el escepticismo de su autor, o bien como la máscara tímida bajo la cual un filósofo aficionado presentaba sus ideas. Muchos críticos han querido sistematizar la filosofía de Machado y han visto en las criaturas apócrifas (sobre todo en Abel Martín y Juan de Mairena) a los portavoces de una metafísica *amateur*. A la invención misma de lo apócrifo también se le ha querido dar una explicación filosófica, pero hasta el momento--que yo sepa-- no ha habido ningún intento por analizar la dimensión *literaria* de los apócrifos machadianos.³

La razón de esto puede hallarse en una combinación de lo que ha sido el proceso de canonización crítica de Antonio Machado y las propias características de su única obra “apócrifa” en prosa, *Juan de Mairena*.

² J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista* (Madrid: Taurus, 1973), p. 15.

³ El artículo de Lane Kauffmann, “Género y praxis en *Juan de Mairena*”, en John P. Gabriele (ed.), *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la Generación del ‘98 y Antonio Machado* (Madrid: Orígenes, 1990), pp. 267-83, es una feliz excepción.

Los caminos de la crítica dicen mucho de cómo la lectura y apreciación de la obra de Machado han sido encauzadas y limitadas por cambios en el gusto estético e ideológico de cada época. Así, lo que fue el canon artístico (y político) desde el franquismo ha cambiado en los últimos años, y de ese cambio se deriva, en parte, el actual oscilamiento crítico. Es decir, de haber sido canonizado como poeta a costa de su prosa, ahora la prosa es revalorada mientras que la poesía es calificada de "antiguada".⁴

Las ramificaciones que se derivan de cada actitud crítica han afectado, incluso, la constitución misma del *corpus* de la obra completa de Machado, como veremos en la historia de la edición de *Los complementarios*. El análisis de lo apócrifo permite un acercamiento a los apócrifos machadianos que su encasillamiento como portavoces de un discurso "puramente" filosófico les niega. Pretender fijarlos como "dobles" de un autor que hacía metafísica "de segunda" lleva a reducir la pluralidad estética que les dio origen y, por tanto, a estrechar el horizonte interpretativo de los textos de Machado.

Aunque la definición de lo apócrifo se desarrolla en el capítulo tres con el análisis de *Los complementarios*, cabe adelantar que utilizo el término "apócrifo" en su doble sentido de "falso", o de "dudosa atribución", y "oculto".⁵ Se trata de textos que se sitúan fuera del canon. Lo apócrifo, en el caso de Machado, se convierte en una estética, en una manera de hacer literatura "desde el margen" y desde la flexibilidad y eclecticismo que la supuesta ausencia de un autor "legítimo" proporciona al texto. Declarar explícitamente, como lo hace Machado, que un texto es

⁴ La discusión sobre este tipo de juicio crítico está presentada en el primer capítulo de esta tesis.

⁵ Como veremos más adelante, la raíz etimológica del término "apócrifo" incluye el sentido, menos conocido, de "oculto". Véanse mis pp. 123-124 en el capítulo tres.

apócrifo implica destacar el artificio de la creación de una *persona* estética.

En principio, un autor apócrifo inventado tiene una obra “distinta” a la de su creador. En el caso de Juan de Mairena, su “obra” la constituye él mismo, en su propia articulación y diálogo con sus alumnos, con sus lectores. El profesor apócrifo es el artificio retórico que crea el espacio para desarrollar un vasto proyecto estético que tiene ramificaciones pedagógicas, filosóficas, políticas, y poéticas. Como criatura “falsa” y “marginal”, Juan de Mairena se permite la reflexión sobre la tradición literaria, legítima y autógrafa, y sobre la realidad externa, entendiendo ésta como el lugar en el que inciden sus enseñanzas. Es en esto último que radica su dimensión más política, si entendemos la política como una manera de ejercer la inteligencia para comprender e incidir en la realidad.

Esta tesis nació del interés por llenar un vacío crítico y por recontextualizar la dimensión plural del proyecto estético-literario que son los apócrifos de Machado. Mi lectura difiere de la de la mayoría de los críticos ya que parto del análisis del “mito” Antonio Machado no sólo para superarlo, sino también para entender y desarticular las premisas sobre las que se afincan las certezas críticas que, incluso actualmente, rigen el estudio de su obra.

El capítulo uno de esta tesis es un análisis de las distintas lecturas que la crítica ha hecho de las relaciones entre la poesía de Machado y *Juan de Mairena*. Esto tiene como objetivo no sólo la contextualización del “estado de la cuestión” crítico, sino también una exploración del porqué de la necesidad de leer a los apócrifos y a sus obras como

literatura. Devolverles su carácter textual restituye la posibilidad de que sean leídos en múltiples contextos, abandonando con ello la dicotomía crítica tradicional que los ha restringido a funcionar como los portavoces de su autor, quien, por hacer filosofía “de segunda”, necesitaba ocultarse tras sus oscuras criaturas apócrifas.

El segundo capítulo está dedicado a rastrear la genealogía de los heterónimos apócrifos en los autorretratos poéticos. Su primera manifestación aparece en la construcción de una voz poética alterna del autor *fuera* de su *persona*. Mediante el análisis de cuatro de los más conocidos (“Retrato”, “Coplas mundanas”, “Meditaciones rurales” y tres sonetos de “Glosando a Ronsard y otras rimas”), sigo el proceso de desmoronamiento de un yo poético cuya representación está en crisis.

La subsecuente fractura en heterónimos apócrifos plantea el problema de la representación poética de una manera nueva. Si bien ya no es posible hacer esta representación en términos monolíticos, la ruptura va más allá de la *persona* y disuelve también los límites genéricos. La reorganización de una tradición que responda a estas necesidades lleva a Machado a buscar el diálogo de sus heterónimos apócrifos con otras tradiciones, especialmente con la filosofía y con la literatura de transmisión oral, marginada del canon escrito y “erudito”.

El capítulo tres analiza las contradicciones que se derivan de la crisis en el sistema poético de representación. Ésta lleva a Machado a ensayar nuevas técnicas de expresión poética. En este mismo capítulo abordo la difícil cuestión de las relaciones entre poesía popular, poesía tradicional y discurso apócrifo. Veremos que Machado hereda de su padre y de toda la escuela romántica de folkloristas la idea de que la “verdadera poesía la hace el pueblo” (*JM*, L, ii). En un intento por imitar

el proceso mediante el cual el “pueblo poeta” crea y recrea las variantes de los romances a través del tiempo, Machado alegoriza este fenómeno creando un cancionero apócrifo formado por “Doce poetas que pudieron existir”. El cancionero, compuesto por poetas no canónicos que critican las premisas estéticas del canon y, a la vez, hacen poesía de imitación popular, forma una tradición poética alternativa a la “real”.

El cuestionamiento del canon literario y filosófico le sirve a Machado para reflexionar a propósito de las relaciones entre la filosofía y la poesía y entre ésta y la pedagogía, la ética y la estética. Esta reflexión encuentra su mejor modo de expresión en la prosa aforística de *Juan de Mairena*. El análisis de esta obra es el tema del capítulo cuatro; en él hago una lectura que quiere mostrar tanto las contradicciones como la riqueza del discurso maireniano. No hay que olvidar que *Juan de Mairena* constituye un ejemplo único, tanto en el *corpus* de su autor como en el panorama de las letras españolas. Su exclusividad radica, en parte, en ser proyecto a la vez que obra, teoría y praxis de su propio entender literario.

Por último, quiero decir que hablar de heterónimos apócrifos es hablar de lo “otro” como entidad; su existencia en el contexto maireniano siempre nos conduce al diálogo y en el caso del profesor apócrifo, el diálogo nunca se encuentra desvinculado de una intención ética y didáctica. Quizá son estos dos aspectos los que nos recuerdan con mayor insistencia que *Juan de Mairena* es un texto ante todo vinculado con la “realidad” externa, como quiera que se entienda esto. Por eso, entre otras cosas, resulta un texto que *exige* interlocutores. Repetir la sarta de lugares comunes sobre la obra de Machado no responde a esa exigencia. Así, pues, parto de una perspectiva distinta--que incluye la utilización de

modelos teóricos de variada índole--para dialogar con un texto que tiene todavía mucho que enseñar.

CAPITULO I

Juan de Mairena, Antonio Machado y sus "complementarios": lectura crítica de los estudios sobre Machado y sus apócrifos.

Criticism is a metaphor for the act of reading, and this act is itself
inexhaustible.

Paul De Man, *The Rhetoric of Blindness*.

En 1957, más de veinte años después de que apareciera en los periódicos la serie periodística que después sería el libro *Juan de Mairena*, Luis Cernuda cuenta la siguiente anécdota:

Quien esto escribe recuerda que, al aparecer en revista los primeros comentarios de Abel Martín y las primeras notas de Juan de Mairena, allá por 1925 [sic], oyó decir a aquel pobre Benjamín Jarnés, en la tertulia de la *Revista de Occidente*: "¿Para qué publica Machado esas notas en prosa, que no tienen interés ninguno?" En dichas notas hacía entonces Machado, sin que nadie se apercibiera, el comentario más agudo de la época; si las comparamos con los libros en que Ortega y Gasset, por las mismas fechas, pretendía diagnosticar el presente y vislumbrar el futuro inmediato, se comprenderá cuál de los dos veía mejor y más claro.¹

El comentario es interesante por varias razones: la principal porque Cernuda, aprovechando la distancia cronológica que lo separa del momento de la aparición del texto, reconoce en *Juan de Mairena* un texto que habla de y desde su época y que a la vez, o precisamente por eso, fue un texto menospreciado en sus días. Es verdad que el comentario de Cernuda tiene que ser contextualizado dentro del ambiente de rivalidad intelectual y personal entre los distintos grupos de la época. En realidad,

¹ Luis Cernuda, "Antonio Machado", en *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1957), p.106.

la crítica de Cernuda es más un ataque a Ortega y a *Revista de Occidente* que una comprensión auténtica sobre la importancia literaria de la prosa de Machado.² Pero Cernuda acierta al señalar, al lector actual de *Juan de Mairena*, que los comentarios que Machado presentaba con modestia, e incluso con timidez, resultan ahora mucho más valiosos que ser el "testimonio" elocuente de la diversidad polémica e intelectual de la época.

Por otro lado, la comparación de la prosa periodística de Machado con los libros de Ortega no resulta de ninguna manera arbitraria: con ella, Cernuda pone en duda varias de las premisas críticas que pronto se convertirían en lugar común al juzgar la prosa de *Juan de Mairena*: esto es, que dentro del contexto de España, Ortega y Unamuno hacían filosofía y, en comparación, el pensamiento de Machado parece casero, provinciano, modesto y limitado por la escasa formación filosófica de su autor. El comentario de Benjamín Jarnés, en boca de Cernuda³, es significativo porque resume lo que, generalizando, podría decirse del proceso de recepción que tuvieron los artículos de *Juan de Mairena*. La "sencillez" e ironía que los caracteriza fueron, paradójicamente, los mismos aspectos que dificultaron la lectura de una obra que no encaja de manera fácil ni en las definiciones de filosofía ni en las de prosa narrativa o poética, y cuya mejor definición genérica podría ser la que da

² De hecho, en esa época, Cernuda no reivindicaba la prosa de Machado de manera tan entusiasta (ver la nota siguiente). Aún así, la anécdota resulta muy significativa por la oposición que establece entre la autoridad filosófica de Ortega (que sí tenía en 1934) y la modestia (aún si ésta es retórica) de los comentarios de Juan de Mairena.

³ Hay que decir que el propio Cernuda no siempre mostró la misma opinión sobre la obra de Machado. En 1940 se muestra bastante crítico hacia él, hacia su actitud "fantasmal" y hacia su "incomprensión, aun menos chocante que la falta de gusto, extraña en un escritor de su talento" frente a la poesía joven, la llamada "poesía pura" de aquél entonces. Consúltese su artículo "Antonio Machado y la actual generación de poetas", incluido en *Crítica, ensayos y evocaciones*, ed. Luis Maristany (Barcelona: Seix Barral, Barcelona, 1970), p. 168.

subtítulo a la obra: *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*.

Sin embargo, no podemos imputar únicamente a la ambigüedad genérica de *Juan de Mairena* la dificultad del acercamiento crítico actual a la obra. Peor aún: paradójicamente, la existencia de una abrumadora cantidad de estudios sobre la persona y la obra de Antonio Machado no facilita la labor. A pesar del enorme reconocimiento que ha tenido, existen todavía pocos estudios que traten su prosa como un *corpus* textual con valor intrínseco y que, aunque relacionado con la poesía, posee en sí mismo valor literario independiente. La urgencia por estudiar la prosa "apócrifa" de Machado como un *corpus* aparte se hace aún más apremiante a partir del establecimiento del canon crítico, que atribuye el valor literario de Antonio Machado de manera casi exclusiva a su poesía. Como consecuencia, tenemos la desvalorización de la prosa frente a la poesía, mientras los textos no poéticos son leídos como si fueran los comentarios y la explicación última de la poesía.

De acuerdo con esta valorización, los escritos en prosa pueden ser leídos como metapoesía y su valor radica en la luz que arrojan sobre la producción poética. Sánchez Barbudo, por ejemplo, resumiendo esta postura, comenta: "la 'metafísica' de Machado no es, en último término, sino una justificación de sus ideas sobre la poesía, un comentario a su mejor poesía".⁴

Por otro lado, el hecho de que los escritos en prosa de Machado no sean fácilmente definibles ni como prosa narrativa ni como prosa poética y como, ciertamente, tienen mucho de prosa filosófica, se ha llegado a

⁴ Antonio Sánchez Barbudo, "Ideas filosóficas de Antonio Machado", en Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), *Antonio Machado* (Madrid: Taurus, 1973), p.222. (La versión original de este artículo apareció en *Revista de la Universidad*, Buenos Aires [1953].)

postular que Machado, en sus escritos, trataba de hacer filosofía. Sin embargo, como su formación en este campo tampoco cumple con el rigor que se exige al discurso filosófico, se considera a Machado como "más poeta que filósofo" y, por tanto, su "metafísica" es vista como el resultado de las reflexiones de un poeta que incursiona en un terreno intelectual ajeno, un poco al margen de su actividad principal, incuestionablemente la poesía. Según esta actitud crítica, el sentido último de la prosa es el de decir *lo mismo* que la poesía, sólo que en otro género discursivo.

De este modo, es posible señalar que son dos las falacias críticas que, imbricadas, recorren los estudios machadianos: una es la "genérica", que pretende leerlo exclusivamente como poeta; la otra es "biográfica" y consiste en establecer un paso "natural" entre la vida de Machado y su obra, y, como consecuencia de esto, entre su poesía y su prosa. Esta segunda corriente tiende a atribuir la invención de los heterónimos--y, más concretamente, de la prosa de *Juan de Mairena*-- al "desvanecimiento" de la fuerza poética del autor.⁵ Aun cuando los dos fenómenos se encuentren relacionados, no podemos continuar aceptando esta noción como único criterio de análisis para entender la prosa apócrifa. Además, pretender juzgar la prosa de madurez según la norma que establece la primera poesía, es un error que no arroja luz sobre ninguna de las dos.

En este capítulo haré una revisión de algunos de los principales críticos de la obra de Machado para entender y analizar los criterios que han permeado la lectura de los textos apócrifos. Puesto que me interesa

⁵ Aunque Machado escribió poesía hasta el final de su vida, este "decaimiento" ha sido utilizado por un tipo de crítica para invalidar tanto su poesía posterior a *Campos de Castilla* como su prosa posterior. Véase especialmente la discusión de los comentarios de Dámaso Alonso y Guillermo de Torre en este mismo capítulo.

la genealogía de estos textos (de hecho, éste es el tema del capítulo segundo), quiero empezar por cuestionar la noción canónica de que Machado es exclusivamente poeta. Mi objetivo es demostrar que el paso hacia lo apócrifo es consecuencia del cuestionamiento de muchos de los presupuestos poéticos iniciales del autor.

La "obra completa" de Antonio Machado, tal y como la conocemos hoy, se ha convertido en una de las más sometidas al programa de canonización crítica. Esto ha tenido como consecuencia general una lamentable tendencia a repetir lugares comunes sobre la obra del autor, con el inevitable detrimento de la propia obra, al menos en sus aspectos más problemáticos e interesantes, como es la creación de la poesía y la prosa de los heterónimos apócrifos.

En la revisión que sigue, analizo los problemas y las insuficiencias de tipo crítico y textual que se derivan de la idealización que ha sufrido la persona de Antonio Machado y el condicionamiento que dicho marco ideológico ha significado para la lectura de su obra. El resultado es que su obra en prosa raramente se estudia fuera de los parámetros estéticos que el autor tenía sobre su propia obra, y que, con frecuencia, se utilizan estos mismos parámetros para sustituir el análisis de un texto tan complejo como *Juan de Matrena*.

Por el contrario, creo que uno de los núcleos literarios más fecundos en la obra de Machado reside en la creación de los heterónimos apócrifos y, más concretamente, en *Juan de Matrena*. Tomar esta obra como el objetivo central de mi tesis, presenta la ventaja de que me permite analizarla como el resultado más logrado de un proyecto literario en el que lo literario y lo filosófico no se hallan desvinculados entre sí. Así pues, mi primera diferencia con la crítica machadiana en general es

que no voy a leer la prosa en función de la poesía; más bien, trataré de situarla dentro del marco de un proyecto estético machadiano más amplio, presente desde muy temprano en su poesía pero que terminará por contradecir las premisas poéticas del autor.

La revisión crítica que sigue pretende ser una evaluación de lo que ha sido la lectura de las páginas en prosa de Antonio Machado. Si bien los estudios sobre su obra alcanzan dimensiones inabarcables, los que se refieren específicamente a los heterónimos apócrifos son relativamente pocos. Una de las razones se deriva de la poca importancia que inicialmente recibieron las "sentencias" de Mairena cuando aparecieron en el periódico; pero también hay que tomar en cuenta la tendencia del mismo Machado a descalificar su producción no poética.

Así, como no existe mucha crítica contemporánea a la aparición de *Juan de Mairena*, empiezo con una revisión de los estudios que hablan sobre la obra de Machado en general y que se ocupan del paso de la poesía hacia la prosa. Con el tiempo, sin embargo, ha habido un creciente interés por los textos en prosa y particularmente por las criaturas apócrifas, así que en esta revisión incluyo los estudios que se ocupan de éstas. Para facilitar la exposición, he seguido un criterio cronológico y, por razones de tiempo y de espacio, me he limitado a los estudios críticos más relevantes y/o más representativos de una línea de pensamiento.

Al hablar de la primera recepción crítica de *Juan de Mairena*, hay que tener en cuenta que su aparición como libro en agosto de 1936 coincidió prácticamente con el inicio de la guerra civil; por lo tanto, no existen comentarios contemporáneos a su publicación. Los primeros artículos, notas y estudios que se ocuparon de la obra aparecieron fuera

de España. Uno de los primeros, en 1939, fue el de Enrique Anderson Imbert, en la revista argentina *Sur*. En "El pícaro Juan de Mairena", su autor señala que en las páginas de *Juan de Mairena* es posible encontrar el pensamiento *no ordenado* de Machado. Sin embargo, considera que la dispersión es uno de los mayores logros de la obra:

Si [un lector] restaurase el implícito sistema de ideas se perdería lo mejor de *Juan de Mairena*, que es su traviesa dispersión. En cambio, descubriría cómo el autor ha ido distribuyendo, por aquí y por allá, ensayos de sólida congruencia. En la primera lectura uno admira la gracia, la agudeza, la concisión y el chisporroteo de intenciones. En una segunda lectura distinguimos las series de temas esenciales y admiramos una de las actitudes filosóficas más firmes que nos ha dado España. Mairena es mejor profesor de filosofía que Unamuno u Ortega y Gasset.⁶

Anticipando la comparación que hará Cernuda años después, Anderson Imbert sitúa a Machado en el mismo nivel filosófico que sus contemporáneos y maestros reconocidamente filósofos. Se trata de una comparación que se repetirá en numerosas ocasiones, casi todas ellas con el mismo sentido: si por un lado se trata de dar validez a la veta filosófica de Machado, por el otro resulta curioso que dicho reconocimiento no aparece lo suficientemente sólido como para existir *sin* la comparación. En la ironía que representa el decir que un apócrifo es "mejor profesor de filosofía" que los dos filósofos españoles más importantes de aquella época, se toca uno de los aspectos más novedosos de Machado: que a diferencia de Ortega y Unamuno, Mairena habla con sorna, con mucha ironía: "en Juan de Mairena--dice Anderson Imbert-- el escepticismo es fuente de buen humor" (p. 371). El crítico rescata el escepticismo maireniano como generador de poesía y, quizá por lo

⁶Enrique Anderson Imbert, "El pícaro Juan de Mairena", en Ricardo Gullón y A.W. Phillips (eds.), *Antonio Machado*, p. 373. (La versión original apareció en *Sur*, 9 [1939].)

mismo, ve la prosa como una simple continuación de aquélla: "todo poeta lírico, al cantar, se canta a sí mismo, pero Antonio Machado más que otros, pues no sólo su poesía, sino también su filosofía son las de un existencialista" (p.371). La creación en prosa-- la filosofía, sinónimo de su prosa para Anderson Imbert-- no es más que un intento por completar el ideal poético de Machado y su razón de ser es apoyar, aclarar y profundizar lo dicho poéticamente: "La poesía, pues, es afirmación de una realidad absoluta" (p. 375). Machado, según Anderson Imbert, con su filosofía sigue haciendo poesía y la complementación de ambas esferas logra afirmar esa "realidad absoluta". La noción de absoluto dice mucho de la idea que tiene este crítico sobre la obra de Machado: poesía y prosa son dos caras de una misma enunciación poética y se explican y se complementan mutuamente, logrando así la plenitud, la perfección. La dualidad se vuelve unidad y la contradicción, orden coherente. En oposición a su objetivo inicial, Anderson Imbert impone con su lectura un "orden" a la dispersión de *Juan de Mairena*.

Siguiendo con una lectura que considera el paso de la poesía a la prosa como algo claro y sin trolezos, Raimundo Lida dice en un artículo aparecido en *Letras hispánicas* en 1948:

No son metafísica fallida los admirables versos de Machado. Y para evitar que se precipitaran en lo prosaico, no ha necesitado el poeta aligerar su genuina carga metafísica. Para que las ideas alcen el vuelo poético, no es menester ahuecarlas.⁷ (El énfasis es mío)

La lectura de Lida resulta interesante porque es uno de los primeros críticos que ve claramente que la ambigüedad genérica, que él advierte en los versos de Machado, no tiene su origen en una "carencia" filosófica del

⁷ Raimundo Lida. "Elogio de Mairena" en Ricardo Gullón y Allen W. Phillips. *Antonio Machado*, p.368. (La versión original apareció en *Letras hispánicas*, México [1948].)

autor. Por el contrario, Lida exalta la capacidad del poeta para reunir de manera armónica dos esferas que se enriquecen mutuamente. Sin embargo, llama la atención que la lectura y defensa de la calidad de la poesía sea definida por lo que *no es*, efecto mediante el cual se logra mantener presente la opinión contraria. Tampoco resulta gratuito que al final del artículo Lida invoque, para apoyar su argumento, aquellos famosos versos de Darío dedicados a Machado:

Era luminoso y profundo
como era hombre de buena fe.

De nuevo, además de ver la utilización de estos versos como un homenaje afectuoso al poeta,⁸ hay que destacar la indisoluble relación que a través de ellos Lida establece entre la calidad humana de la persona de Machado y la profundidad de su pensamiento. Al hacer una semblanza intelectual que lo une a su descripción moral, Lida establece una tradición que proyecta la figura pública de Machado sobre su obra. Incluso pareciera que la tendencia se hace más fuerte cuando se trata de sus escritos en prosa:

La poesía no es, para Mairena, *lo otro* de la metafísica. Hay, sí, quienes acaban por creer en la validez objetiva de sus propios sueños cuando los han entretejido de "ya hemos visto" y "por lo tanto". A la filosofía de esos filósofos opone Mairena la suya, epigramática y socarrona. *Se moquer de la philosophie c'est vraiment de philosopher*, es por lo menos un modo bien español de filosofar. (p.368)

Raimundo Lida trata de enaltecer *Juan de Mairena* en su ambigüedad genérica; paradójicamente, sin embargo, rompe con esta misma ambigüedad al decir que poesía y metafísica no son respectivamente "lo otro" de cada cual, pero ¿cómo decir lo que *sí son*, una respecto de la

⁸ Analizaré este "retrato" de Machado, hecho por Rubén Darío, en el capítulo siguiente.

otra, sin empobrecer con la definición ni a una ni a otra? La prosa maireniana no es "lo otro" de la poesía pero tampoco es poesía. ¿Es metafísica entonces? Tampoco utiliza la retórica o los argumentos de la metafísica tradicional. Lida resuelve parcialmente este conflicto diciendo que se trata de un modo "bien español de filosofar," con lo cual encierra a *Juan de Mairena* dentro del coto de lo nacional y parece negar la capacidad del texto para salir--literalmente--de sus fronteras.

Otro aspecto importante que Lida toca es el estilo de Machado. La falta de solemnidad de Mairena y la "socarronería" que lo aleja de las fórmulas de "validez objetiva" son atribuidas por el crítico al "españolismo" del poeta. Hablaré sobre este tema más adelante, pero quisiera anticipar que esta asociación está en el centro del debate estético de Machado, quien se empeña en igualar un estilo "natural" con formas poéticas populares, tradicionales y españolas.

Si los primeros críticos de la prosa de Machado tienden a explicarla a partir de los presupuestos de la poesía, esto obedece en parte a que siguen creyendo que hay que mantener una unidad previamente establecida por el autor. El deseo por hacer de esta prosa el "complemento" de la poesía, obedece también a un intento por poner en práctica la noción machadiana de *complementariedad*. Sin embargo, mientras que para Machado lo complementario es, entre otras cosas, un *proceso de construcción de alteridad*, sus críticos lo han convertido en una manera de *completar* la obra y, en este sentido, de *clausurarla*, de borrar sus aspectos más perturbadores e inacabados.

Hacia fines de los años cuarenta empiezan a aparecer ensayos críticos que se centran en el *pensamiento* de Machado. Estos autores, que no analizan *la prosa* en sí misma sino a la luz del conjunto de la

obra completa, consideran que existen dos fases, más o menos escindidas, en la obra de Machado: la poética y la filosófica. El ensayo de José Luis Aranguren, "Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado", aparecido en 1949, es uno de los estudios clave de la época y tuvo mucha influencia en la lectura de la crítica posterior. Según Aranguren, la disminución en la capacidad poética de Machado constituye una pérdida irreparable e irremplazable. La prosa, de acuerdo con él, cumpliría una función compensatoria para el poeta que casi ha dejado de serlo⁹. Vista desde esta perspectiva, la prosa no es examinada como producción literaria, sino porque su existencia es "anormal". En otras palabras, sólo si percibimos el cambio estético de Machado como una "pérdida" de su capacidad poética y no como el resultado de sus reflexiones estético-literarias, podemos entender que la prosa sea percibida por el crítico como un problema que requiere de una explicación espiritual. Para Aranguren, si Machado hubiera creído en Dios, no hubiera sentido ninguna necesidad de reflexionar filosóficamente. Inevitablemente--dice el crítico--, el "triste filósofo trasnochado" ahoga al poeta lírico: "Y entonces comienza poco a poco a acontecer que el 'triste y pobre filósofo trasnochado' y el poeta gnómico, sentencioso, poeta de proverbios, donaires y saber popular, presentes ambos ya en su juventud, ahogan al poeta lírico".¹⁰ El ahogo aquí es doble, pues para Aranguren el peligro existe desde que aparece una veta sentenciosa en la poesía de Machado, y esto es atribuido a la desesperación por carecer de fe religiosa. Se trata, entonces, de una

⁹ De nuevo, estamos ante un prejuicio del propio crítico. Hay que insistir en que Machado no dejó nunca de escribir poesía.

¹⁰ José Luis Aranguren, "Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado", en Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), *Antonio Machado*, p.302. (La versión original apareció en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 11-12 [1949].)

filosofía del desencanto: "Es la vejez prematura, desengañada, campoamoresca, escéptica" (p. 302). Este pensamiento, que revela una noción muy limitada de la poesía lírica, presupone que ésta, para serlo, debe expresar un sentimiento puro, algo cercano a la fe religiosa y que evite que la emoción se transforme en reflexión. La poesía de Machado solamente es valiosa, según Aranguren, cuando es "vital," cuando se "nutre" de experiencias intensas, como la muerte de Leonor, su mujer: "La ecuación poesía-vida en ningún poeta es más verdadera que en Antonio Machado y nadie ha autenticado más que él la poesía, nadie la ha acercado tanto a la verdadera existencia" (p.308). Si ya de por sí el término poesía "vital" es problemático,¹¹ la confusión se hace mayor cuando en el texto de Aranguren esta noción funciona como juicio de valor. La utilización de adjetivos como "verdadera" y la exaltación de Machado como poeta se basan en una idea de poesía muy limitada. En este caso, la mejor garantía, para el crítico, de que la poesía de Machado lo es verdaderamente, reside en la "coincidencia" entre ésta y acontecimientos "reales" de la vida del hombre-poeta: si Machado escribe desgarrado por la muerte de Leonor, su poesía es expresión de un sentimiento puro. "La ecuación poesía-vida", como la llama Aranguren, parece garantizar la autenticidad de la poesía. Sin embargo, la "unidad" entre la poesía y la vida de Machado es, al menos, problemática (como en el caso de cualquier escritor). O mejor dicho, existe como parte de una

¹¹ Y si no, que lo diga Machado, que señala en su ensayo "Sobre el libro *Colección del poeta andaluz José Moreno Villa*": "Yo no sé, en verdad, lo que entiende Moreno Villa por poesía francamente humana ni si, puesto a definirla, le sería fácil hacerlo" (*Poesía y prosa*, t.3 *Prosas completas, 1893-1936*, t. 3, ed. Oreste Macrí [Madrid: Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989], p.1358). (Todas mis referencias a la obra de Machado remiten a esta edición en cuatro tomos. En adelante utilizo la abreviatura OC seguida del tomo y del número de la página, *excepto* en el caso de *Juan de Mairena*, donde, para facilidad del lector, como ya señalé, respeto la numeración original dada a cada fragmento.

construcción retórica que resulta fundamental para la configuración del yo poético: es parte de un complejo artificio que presenta la sencillez como rasgo distintivo de su estética. Sin embargo, esta "sencillez" no puede confundirse con "naturalidad" y menos aún con ausencia de reflexión.¹²

Al crear la ilusión de que poesía y experiencia vital son lo mismo, Machado está poniendo en operación un recurso parecido al que funciona en la autobiografía: la de querer ser leída como verdad. La supuesta identidad entre la figura poética y la persona real, lleva a que José Luis Aranguren atribuya la creación de una poesía cada vez más reflexiva y filosófica a la desesperación causada por el "atolladero religioso" (p.305), a la necesidad de encontrar un consuelo que mitigue el dolor y que dé una explicación a lo que para el hombre ha sido una pérdida dolorosísima (la muerte de Leonor, su mujer). Este hecho, biográficamente cargado de significado, no explica literariamente la cada vez más perceptible pérdida del límite claro que originalmente dividía a la poesía lírica de otra, más "sentenciosa". Preconcepciones críticas como la de Aranguren no hacen sino afianzar el vínculo que Machado cultivó entre su vida y su obra. En este caso, es claro que el crítico ha hecho una "lectura fácil" de la poesía para justificar el establecimiento de una identidad fija que rige al poeta en su vida y en su obra.

Este vínculo creado dificulta el entendimiento de que la creación de la imagen poética es un artificio que corrobora una elección consciente del poeta y en cuya construcción se manifiesta una postura estética y filosófica. Por lo mismo, se pierde de vista que los heterónimos forman parte de un modelo heurístico que rechaza la noción de que la voz del

¹² Desarrollaré esta noción en mayor detalle en el capítulo siguiente.

"yo" poético es una voz "natural" surgida de lo más hondo de las emociones del hombre. Aunque los heterónimos puedan expresar verdades poéticas, no son los portavoces de un yo monolítico, autoritario y único.

El artículo de José Luis Aranguren hace explícito lo que en otros críticos va a ser eludido: la prosa de Machado--y para Aranguren incluso la poesía de tipo sentencioso--es una consecuencia de una "pérdida" del espíritu poético lírico. Aranguren distingue entre la poesía lírica y una forma más sentenciosa de poesía. La prosa no es, pues, más que una derivación de esta nueva forma de poetizar y por eso, no posee un lugar literario propio.

La respuesta a este ensayo no se hizo esperar y el mismo año, 1949, José María Valverde comienza su artículo "Evolución del sentido espiritual de Antonio Machado" pugnando por la independencia de la obra de arte y pronunciándose contra una lectura biográfica del texto: "Y así, jamás hay que suponer que la obra de un poeta viene dada simplemente a partir de un sentido espiritual previo del que sería sólo consecuencia y expresión".¹³ Valverde fue uno de los primeros críticos en estudiar la prosa de Machado y en dar importancia a *Juan de Mairena*, con lo cual sus juicios y comentarios resultan esclarecedores para entender el proceso de recepción crítica de la obra. Según Valverde, es el propio texto el que ha hecho tan difícil su proceso de recepción: "su misma claridad la embosca; y aún más su infinita ironía". Esto ha puesto al crítico que se ocupe de *Juan de Mairena* en una "lamentable [...] sensación de ridículo", ya que la poca valoración que existe de la obra

¹³"Evolución del sentido espiritual de Antonio Machado", en Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), *Antonio Machado*, p.310. (La versión original apareció en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 11-12 [1949].)

hace que "tenga uno que creerse obligado a reivindicar previamente que no se trata de buscar cinco pies al gato, sino de recensionar obviamente a un poeta que, a la hora de la metafísica, tiene una altura de pensador raras veces igualado en nuestro suelo" (p. 312). Sin embargo, Valverde no otorga a la prosa un lugar relativamente independiente de la poesía: "y es una prosa, por un lado, derivada de su verso, a modo de complemento o de glosa, pero, por otro lado, quizá más lograda formalmente que el propio verso machadiano".¹⁴ Incluso cuando afirma que la prosa supera formalmente a la poesía, Valverde sigue la pauta tradicional de la crítica anterior e insiste en que la función de aquélla es la de ser glosa de la poesía. Por otro lado, este crítico reconoce que los motivos que tuvo Machado para evolucionar de una poesía de tipo solipsista a otra que imitaba las formas tradicionales de poesía popular y de ésta a una prosa indeterminada, son de carácter estético y no espiritual: la búsqueda más importante de Machado--nos dice Valverde-- es la que lo lleva a crear un nuevo canto de tipo "anónimo", canto que expresa el sentir popular.

Según Valverde, Machado pretende imitar, artificialmente, lo que el pueblo produce de manera "natural" y en este sentido logra dar forma a lo que para el crítico es la expresión acabada de este canto: "La tierra de Alvargonzález". Sin embargo, con este poema el salto a lo popular fue "demasiado y se impuso el repliegue" (Valverde, "Evolución...", p.317). Según Valverde, Machado se adelantó con este poema a su tiempo, pero como tenía clara conciencia de ello, decidió "preparar" primero el gusto estético de su público en la prosa de sus apócrifos: "fue en la prosa

¹⁴José María Valverde. "Antonio Machado, poeta pensador", en *Antonio Machado: el poeta y su doble* (Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1989), p.55. Aunque este ensayo es cronológicamente muy posterior al que acabo de citar, me refiero a él porque las ideas de su autor son recurrentes.

filosófica o pseudofilosófica y crítica de sus apócrifos, donde comenzó a dejar elaborada, irónica y casi jeroglíficamente, la expresión de su buena nueva; a dejar dicho *lo que hubiera sido prematuro querer cantar*" (p.317; el énfasis es mío).

El párrafo anterior habla por sí solo: Valverde, en su afán por reivindicar la importancia de la prosa machadiana construye, para usar las palabras de Jorge Guillén, una "peana de santo"¹⁵ para el autor. Al pretender alejarse de la espiritualidad--o falta de ella--que Aranguren exige en la obra de Machado, Valverde convierte esta preocupación en una máxima de orden estético y habla de la prosa en términos casi religiosos: la prosa se convierte en la escritura en la que el autor ha inscrito "su buena nueva" (Valverde, "Evolución...", p.317). Sin embargo, esta especie de Anunciación está "casi en jeroglíficos", para que sólo los "entendidos" la descifren (en franca contradicción con el carácter popular al que aspiran tanto la poesía como la prosa) y "canten" en el momento apropiado lo que Machado hizo de manera prematura.

El tono excesivo de la cita resulta interesante porque ejemplifica el tipo de canon que construirá la crítica machadiana a partir de ese momento: la persona y la obra quedan unidas en una sola imagen, cuyo valor reside en adelantar el canto de su tiempo. Con esta aseveración, la prosa queda en un lugar mucho más comprometido: ya no es únicamente la glosa de la poesía sino también "auténtica mesa revuelta" (Valverde, "Evolución...", p. 373) de la teoría poética machadiana y Mairena será visto como el doble literario de Machado. La prosa adquiere, así, enorme importancia porque contiene el código poético del

¹⁵Jorge Guillén. "El apócrifo Antonio Machado". en José Angeles (ed.). *Estudios sobre Antonio Machado* (Barcelona: Ariel, 1977), p.226.

autor a la vez que facilita la lectura doble y canónica del autor (Machado-Mairena) y de su obra (poesía-prosa): es decir, articula ambas instancias en una estructura doble e indivisible que elimina y neutraliza los aspectos más controvertidos y difíciles de la obra en su conjunto.

A mi modo de ver, hay que cuestionar el hecho mismo de que la obra de Machado exista como *unidad*. La crítica ha impuesto a la prosa la responsabilidad de complementar a la poesía y a la persona del autor. Insistir en que cada elemento del conjunto literario tiene su complemento, implica perpetuar la idea de que existe una totalidad que puede ser recuperada y restaurada. Por el contrario, el texto de *Juan de Mairena* (y a su modo, también, *Los complementarios*) nos enfrentan, como lectores y críticos, a obras que existen de manera fragmentaria y contradictoria que, por lo mismo, cuestionan la idea de completud en toda obra literaria. Tal vez habrá que plantearse, entonces, que *Juan de Mairena* es un texto que cuestiona las premisas tradicionales de algunos aspectos del Machado poeta.

Según Valverde, el arte poético de Machado es "radicalmente antirromántico, oponiéndose al concepto burgués de la poesía como expresión del yo del poeta" ("Evolución..." p. 319). Pero es posible argumentar precisamente lo contrario: la búsqueda machadiana de una poesía popular está enraizada en los principios mismos de la tradición romántica. Lo interesante es que sean estos mismos principios estéticos los que lo llevan a escribir en una prosa de tipo aforístico. Aunque esto lo desarrollaré en capítulos posteriores, hay que anticipar que existe una íntima conexión entre *Juan de Mairena* y el proyecto literario romántico original del grupo de Jena, concebido por los hermanos Schlegel en los fragmentos del *Athenaeum*.. Para los Schlegel y el grupo romántico de

Jena, la esencia de lo literario es la reflexión continua de la literatura sobre su propia producción.¹⁶ En este sentido y del mismo modo, Machado logra que *Juan de Mairena* funcione como obra literaria al mismo tiempo que como *proyecto* de obra literaria. En eso radica parte de su modernidad y su afinidad con las tendencias más recientes del pensamiento filosófico y literario.¹⁷

Sin embargo, tal y como José María Valverde lo ve, la fractura del "yo" en la prosa de Machado rompe con la tradición "romántica" y tiene implicaciones importantes para la tradición literaria de la poesía española. En su prosa, Machado, según Valverde, sienta las bases de lo que *debe* ser la poesía: la búsqueda de una voz anónima, popular, y el regreso a formas de poesía tradicional, como la copla y el romance. Al menos dos problemas surgen de la lectura de Valverde: el primero, que Machado, al concebir *Juan de Mairena* e incluso en el caso de los cuadernos que hoy conocemos como *Los Complementarios*, no regresa exclusivamente a las formas poéticas tradicionales. Por el contrario, pone en práctica un tipo de búsqueda estética y filosófica que incorpora elementos que ciertamente no se encuentran en su primera poesía (como el humor o un uso lingüístico que imita el habla coloquial). Por otro lado, estos textos no son poesía, y la presencia simultánea, en ellos, de varios géneros discursivos permite apreciar que Machado, al menos en esos

¹⁶ En palabras de Phillippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy: "[Romanticism] is *theory itself as literature* or, in other words, literature producing itself as it produces its own theory" (*The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, trad. e Introd. de Phillip Barnard y Cheryl Lester [New York: State University of New York Press, 1988], p.12).

¹⁷ Pienso, sobre todo, en Jacques Derrida y el deconstruccionismo. Una de las cosas que señala este autor es la falacia de pensar que el lenguaje filosófico es menos ambiguo que el literario. Esto lleva a cuestionar las divisiones entre un género y otro. Volveremos a los planteamientos de Derrida en los capítulos tres y cuatro.

textos, no se ciñó a su propio canon estético (aunque se puede decir que alegoriza muchos de los principios de su proyecto poético).

Valverde califica a la poesía de Machado como "popular", y este juicio funciona más como uno de valor que como una conclusión hecha a partir del análisis. Con esto, el estudio de Valverde está muy cerca, por momentos, de convertir a la poesía machadiana en paradigma de lo que debe ser la poesía popular. Por eso, una de las grandes divisiones de la crítica tiene lugar alrededor de esta polémica: de un lado, los que defienden las opiniones poético-literarias de Machado y las utilizan como la explicación y teorización de su poesía (como Valverde y en general todos los críticos que encomian el carácter popular de la poesía y la prosa); de otro, los que quieren probar que las opiniones de Machado sobre la poesía y la tradición poética son al menos subjetivas y prejuiciadas (como Dámaso Alonso, Guillermo de Torre y Cernuda).

En un ensayo sobre Antonio Machado de 1952, Octavio Paz hace hincapié en la importancia de la prosa. Llega, incluso, a privilegiarla sobre la poesía y la distingue como más moderna porque encarna y articula muchas de las expectativas del poeta moderno. Sobre todo, Paz encuentra fundamental interés en descubrir que las "máscaras" de Machado (Abel Martín y Juan de Mairena) obedecen a una íntima necesidad del poeta por buscar a los otros que hay dentro de sí mismo: "Machado, el ensimismado, sabe que sólo puede revelarse en otro, en un contrario que es un complemento: el poeta en el filósofo, el enamorado en la ausencia, el solitario en la muchedumbre, el prisionero del yo en el tú de la amada o en el nosotros del pueblo". Y agrega un poco más adelante: "Para ser, para que el yo se realice y logre su plenitud, es necesaria la conversión: el yo aspira al tú, lo uno a lo otro". Es decir, Paz

ve que en la ruptura de Machado con la idea tradicional del yo se encuentra una búsqueda fecunda que, en última instancia, permite a éste una mejor expresión de sus diversos aspectos: "Las máscaras-- Abel Martín, Juan de Mairena--con que el poeta Machado se cubre el rostro, para que hable con mayor libertad el filósofo Machado, son máscaras transparentes. Tras esa transparencia, Machado desaparece". No hay que fiarse en lo transparente que pueda ser esta máscara, en lo parecida que pueda ser al rostro de Machado: *no es Machado*; o al menos, dice Paz, *no es Machado en su totalidad*. Por eso, "cada fragmento es el eco, la alusión y la cifra de una secreta totalidad. Por eso es imposible estudiar parcialmente su obra. Hay que abrazarla como a un todo".¹⁸ A pesar de que Paz reconoce las enormes diferencias, estéticas y filosóficas, que existen entre la poesía y la prosa de Machado, insiste en verlas como una unidad en la que ocurre de manera natural el paso de una a la otra. Este es un juicio en el que quizá influye el deseo de Paz de que en su propia obra funcione dicha interrelación.¹⁹ Al mismo tiempo, la lectura que hace de Machado lo lleva a subrayar la gran contradicción que existe entre el Machado poeta y el Machado filósofo. El segundo lo lleva a descubrir partes de un yo fracturado que hasta ese momento habían estado poco exploradas. Como consecuencia, la creación de los apócrifos lleva a los lectores a cuestionar la concepción, bastante tradicional, que tenía Machado sobre la poesía. Paradójicamente, señala Paz, es la búsqueda de lo popular en la poesía lo que lleva a Machado al descubrimiento y a la necesidad de incorporar a su poesía "el habla concreta, común y

¹⁸ Octavio Paz, "Antonio Machado", recopilado en *Las peras del olmo* (Barcelona: Seix Barral, 1957), p.204.

¹⁹ Véase al respecto el artículo de Anthony Stanton, "Poetics of Apocalypse. Spatial Form and Indetermination: The Prose of Octavio Paz in the 1960s", *Siglo XX/20th Century*, 10 (1992), pp. 125-42.

corriente" ("Antonio Machado", p. 205). Para Machado esto se traduce en querer identificar en poesía dos cosas muy distintas e incluso bastante opuestas: que el habla coloquial se exprese en las formas más tradicionales de poesía española:

Era imposible seguir a Machado y a Unamuno en su regreso a las formas tradicionales y de ahí su escasa influencia en los nuevos poetas. Otro tanto debe decirse del "españolismo" de algunos de sus poemas (en el sentido, un tanto irrespirable, que esa palabra tiene para nosotros los hispanoamericanos). La reticencia aparece aquí con mayor claridad y se vuelve ambivalencia. Pues Machado--a la inversa de Juan Ramón Jiménez--es el primero que adivina la muerte de la poesía simbolista; y más: es el único entre sus contemporáneos y sucesores inmediatos que tiene conciencia de la situación del poeta en el mundo moderno. Al mismo tiempo, cierra los ojos ante la aventura del arte moderno. (p.205)

Esta paradoja está en el centro de las contradicciones estéticas de Machado y tendrá consecuencias importantes en su poesía y en la creación de las criaturas apócrifas, pero de esto me ocuparé en los capítulos tres y cuatro.

El ensayo de Paz aclara mucho el panorama de la crítica sobre Machado y su obra. En primer lugar porque subraya la importancia de la prosa de este autor para la poesía moderna, pero a diferencia de Valverde, Paz no confunde esta noción de modernidad en poesía *con la poesía que produce Machado*. Por el contrario, argumenta que es la urgencia de Machado por volver a la tradición lo que hace que su poesía sea menos "moderna" que su prosa.

Podemos ver, a lo largo de este recuento crítico, que resulta cada vez más claro que la postura estética de Machado a favor de una lírica popular es en gran parte lo que ha radicalizado y dividido a la crítica entre los que defienden esta postura y los que ven en esta defensa un

freno ante las nuevas inquietudes y riesgos implícitos en la poesía vanguardista. Octavio Paz es de los pocos críticos que, sin seguir a Machado en su arte poética, supo ver la importancia de la prosa y en especial, el logro estético que resulta de la utilización de los apócrifos como expresiones fecundas de la ruptura del yo poético.

Por su parte, Antonio Sánchez Barbudo, en su ensayo de 1953, vuelve a asumir una postura parecida a la de Aranguren y trata de explicar la presencia de la filosofía en Machado como una respuesta a la muerte de Leonor. El poeta se hunde en la desesperación "y ahora siente la necesidad, aunque no sin timidez, no sin reservas, de escribir sobre todo aquello que durante años le había estado obsesionando sin cesar" (p. 222). *Juan de Mairena* será así este intento "tímido" por dar rienda suelta a sus inquietudes filosóficas. Sin embargo, estas inquietudes no son suficientemente claras, según Sánchez Barbudo, y el modo de exponerlas tampoco lo es: "la confusión la acentúa él exponiendo sus ideas con el mayor desorden posible. Y el fondo trágico de su pensamiento queda oculto bajo una capa de humor en que se envuelve por horror a lo melodramático y por desconfianza de sí mismo y de su propio pensamiento" (p.223). Con este comentario, Sánchez Barbudo toca uno de los puntos cruciales en los que es posible ver que la crítica ha confundido al hombre y al autor, especialmente cuando se trata de la prosa: su legendario carácter reservado es atribuido, en parte, a la conciencia de que sus bases filosóficas no eran suficientemente sólidas. El humor no es visto como uno de los elementos generadores de significado en el texto, sino como una manera fácil de esconder sus limitaciones en el campo filosófico. Este tipo de crítica pierde de vista que la modestia de *Juan de Mairena* (directamente vinculada con su humor y

escepticismo) no es la de Machado. Por lo mismo, cumple con una función retórica: la de hacer coincidir las características de Mairena con su estilo "coloquial". Juan de Mairena es la encarnación, por así decirlo, de un estilo; es, también, "ejemplo" del modelo que predica. Esto es: la "personalidad" de Mairena tiene que corresponderse con la "moralidad" literaria de sus máximas. A esa necesidad estética--entre otras-- corresponde su modestia. Es así como *Juan de Mairena* es, al mismo tiempo, teoría y praxis, estética y vehículo de esa misma estética. Sánchez Barbudo pierde de vista que el contenido de lo que Machado expresa no está desvinculado de la manera en la que lo transmite.

Por otro lado, identificar a Machado con Mairena facilita que se acepten los comentarios de éste para "legitimar" la verdad de la falta de formación de aquél. Dice, por ejemplo, Machado en un famoso pasaje de su "Proyecto de discurso de entrada a la Academia", de 1931, que ha sido recurrentemente utilizado para "probar" lo anterior:

Pobres son mis letras, en suma, pues aunque he leído mucho, mi memoria es débil y he retenido muy poco. Si algo estudié con ahinco fue más de filosofía que de amena literatura y confesaros he que con excepción de algunos poetas, las bellas letras nunca me apasionaron. (OC, t. III, p. 1779)

El comentario debe ser visto en el contexto de la creación de una imagen que corresponde al ejercicio de *un tipo de quehacer filosófico*. El ensayo de Sánchez Barbudo es un intento por "dar orden" al discurso filosófico machadiano, en parte porque, para el crítico, éste resulta perturbador porque rompe con la "transparencia" de la primera poesía de Machado. Por otro lado, paradójicamente, el carácter fragmentario y "coloquial" de la prosa es visto por Sánchez Barbudo como la confirmación de su "naturalidad"; estamos, pues, ante un texto tan "puro" como su primera

poesía. Por lo mismo, el crítico defiende la "pureza" de esa filosofía "silvestre", aunque sea inferior a la que es expresada en la poesía: "poesía y filosofía no son la misma cosa, pero brotan de un mismo sentimiento original. El poeta es más fiel que el filósofo a esta emoción original, que él reproduce cada vez que, angustiadamente, canta el mundo que contempla" (p.223). Esta idea, parecida a la de Aranguren, lleva implícita la limitada idea de que la poesía lírica es--y debe ser--expresión de un sentimiento puro. En este punto Sánchez Barbudo simplemente sigue una de las ideas constantes y más discutibles de Machado: que la poesía debe mantenerse alejada del "barroquismo", de lo "artificial". En otras palabras, está pidiendo que el discurso poético de Machado no manifieste su conciencia de ser escritura.

Sánchez Barbudo termina su ensayo con las siguientes palabras: "Fue un gran poeta; un pensador también, *no metódico, pero sí profundo*. Y fue, sobre todo, *un hombre bueno*" (p. 225; el énfasis es mío). La articulación de estas dos afirmaciones llevan a sellar la continuidad del lugar común sobre el aspecto filosófico de la obra de Machado. Reiterar su bondad al hablar de su pensamiento sólo incrementa la actitud condescendiente hacia éste. Por otro lado, caracterizarlo como pensador profundo pero no metódico lleva a la descalificación intelectual de dicho pensamiento, además de que esta postura pierde de vista la noción de la literatura como reflexión.

Dámaso Alonso inicia su artículo "Fanales de Antonio Machado" señalando acertadamente que parte de la dificultad poética y, al mismo tiempo, el mayor logro estético del Machado poeta consisten en su aparente sencillez:

Era, ante todo, una lección de estética: contra lo relumbrante, lo apagado, la música disminuida; el color tenue, o sólo con las manchas necesarias para dar aquí o allá un realce; y contra lo suntuoso, lo pequeño, lo modesto; y nada exótico o pintoresco, lo próximo y lo diario estaba lleno de posibilidades y podía ser elevado también a alto plano estético.²⁰

Se trata del reconocimiento de una estética lograda que asume características muy particulares. Por eso, Dámaso Alonso considera que los resultados de esta maestría decrecen cuando a Machado se le impone como una necesidad el deseo de lograr una poesía objetiva; y esto será lo que, después de muchos años, lo lleve al "deseo de un arte común, casi de un cantar meramente social o colectivo" (p.143). En resumidas cuentas, Dámaso Alonso considera que *Campos de Castilla* es la última producción realmente poética de Machado y que después de este libro sólo veremos, de vez en cuando, algunos "destellos" de su arte: "Machado fue un gran poeta hasta la muerte, pero ya sólo en destellos" (p.151).

Los argumentos de Alonso pretenden demostrar que, una vez que Machado empieza a buscar una poesía "objetiva", su estética fracasa y se convierte en una prosa no lograda:

¿Es posible que se trate del mismo escritor? Quien trae en las pupilas la visión bondadosa y soñadora del autor de *Soledades y Galerías*, se queda asombrado. Porque este filósofo inconexo lo primero que nos revela es un rictus de amargura: el chiste (debajo del chiste siempre hay amargura). Humorismo malhumorado y total escepticismo, que lleva, o a enturbiar las aguas para borrar las trazas, o a aclararlas hasta la última perspicuidad, de repente; pero sólo para introducir la complicada tracería de un burlón razonamiento sofisticado. (p.153)

En la dureza del juicio se manifiesta la noción de que con el paso de una poesía "lírica" a otra, de tipo más sentencioso, el autor ha dejado de ser

²⁰ Dámaso Alonso. "Fanales de Antonio Machado". en *Cuatro poetas españoles* (Madrid: Gredos, 1962), p. 141.

poeta. El cambio estético es visto por Alonso como una degeneración. Su propia idea de lo que es la poesía lleva al crítico a rechazar nuevas posturas y búsquedas literarias:

¿Machado se encontró con la filosofía el día en que notó que se acababa la normal continuidad de su vena poética? ¿O fue que la vena poética perdió su continua fluidez a causa de aquel encuentro? (p.177)

Comparados con la "pureza" de su poesía, sus "escritos filosóficos [son] siempre asistemáticos, y muchas veces sumamente confusos y hasta caóticos" (p.152). Alonso descarta la prosa y la llama, peyorativamente, "historia de la filosofía reciente": "el encuentro con la filosofía, me expresaré mejor, con la historia de la filosofía reciente, fue fatal para su poesía" (p.176).

En el fondo, Dámaso Alonso ve en la poesía de Machado una pureza "contaminada" por otro tipo de discursos no sólo menos "puros" sino de dudosa legitimidad, como la "historia de la filosofía reciente". Opiniones como la anterior impiden que el crítico vea que los escritos en prosa tienen aspectos innovadores e interesantes. La ironía, el humor, la introducción de coloquialismos, son elementos que Alonso aprecia por su agudeza e ingenio, pero a los que considera accesorios:

Machado cambió por cobre filosófico buena parte de su oro poético de ayer. Es agudo en el sofisma irónico, a base casi siempre de juegos de palabras; de vez en cuando hay una intuición interesante; o una página de crítica literaria muy eficaz. Eso es todo. (p.176)

Alonso utiliza, significativamente, adjetivos como "caótica", "amarga", "inconexa", "asistemática" y "confusa" para calificar a la prosa; frente a ésta, la poesía es "pictórica", "clara" "bondadosa y soñadora", "experiencia vivida personal y única". Coincide, así, con quienes exigen que la "pureza" original sea la marca más importante en la obra de

Machado y con aquellos que disminuyen el valor de la prosa porque no se apega ni a su estética anterior, ni a un modelo convencional de prosa filosófica.

A principios de la década de los años sesenta, aparecen dos ensayos muy importantes para la bibliografía crítica machadiana; uno de Aurora de Albornoz, el otro de Guillermo de Torre. Los menciono juntos porque su trabajo conjunto será una de las piezas clave en el proceso de reconocimiento de la prosa de Machado. Juntos prepararon, también, la primera edición de las obras completas.²¹ Por su parte, Guillermo de Torre fue el primero que, en 1951, dio a conocer fragmentos del cuaderno que posteriormente fue conocido como *Los complementarios*.

De Torre inicia su ensayo "Teorías literarias de Antonio Machado" diciendo que parte de la ausencia de valorización de los escritos en prosa es atribuible a la falta de una edición crítica que provea de acceso a ellos. (El artículo es de 1964 y la elaboración de una edición crítica era una tarea a la que, en ese momento, se dedicaban Aurora de Albornoz y él mismo). A continuación, el crítico plantea que Machado no construyó un *corpus* de su prosa--y el único que existe lo puso en boca de un apócrifo--porque el autor sufría de una gran "inhibición intelectual": "El motivo básico de tales inhibiciones iba más allá de lo temperamental o humoral; afincaba no tanto en un desdén de las letras como en una inclinación muy acentuada hacia la filosofía".²² Pero justamente puede argumentarse que el motivo básico de una inhibición intelectual *no*

²¹ Antonio Machado, *Obras. Poesía y Prosa.*, ed. Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Buenos Aires: Losada, 1964).

²² Guillermo de Torre, "Teorías literarias de Antonio Machado", en Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), *Antonio Machado*, p. 228. (La versión original apareció en *La Torre*, núms. 45-46 [1964].)

puede ser una inclinación a la filosofía y que, por el contrario, ésta sería signo de lo contrario.

La falta de un *corpus* de su prosa hablaría, según de Torre, de la ambigüedad y poca seguridad con que Machado se aventuraba en terrenos no poéticos. Sin embargo, su verdadera pasión era la filosofía y no la literatura, como lo confesó en su "Proyecto de discurso de entrada a la Academia". Apoyándose en esta declaración, el crítico sugiere que la ironía y la burla, presentes constantemente en el discurso de los heterónimos, son una manera de expresar la frustración del poeta que no tiene una seria formación filosófica; por eso, sus comentarios se expresan de una manera resentida:

¿No cabría adivinar en la tesitura burlona que tales personajes adoptan hacia el mundo un reflejo de la frustración de Machado como filósofo? ¿Acaso las facecias innumerables de Abel Martín y Juan de Mairena [...], sus ironías de soslayo, no son una escapatoria por la tangente ante el muro de los problemas filosóficos? Por lo tanto, literariamente el resultado es más original y bello que tantas logomaquias pseudofilosóficas... también frustradas. Literariamente... ¿Pero acaso esto pudo haberle consolado a Machado? (p.230)

De Torre proyecta la persona de Machado sobre los heterónimos y por eso no percibe que el "original y bello" resultado literario se da precisamente porque los textos apócrifos son textos literarios muy conscientes de serlo; asimismo, la "tesitura burlona" de la que habla el crítico es mucho más que eso: se trata de uno de los recursos sobre los cuales está montado el texto, y es un dispositivo que posee una carga ética, pedagógica, filosófica y literaria muy importante para el tipo de mensaje que contiene la obra, así como para el tipo de contacto que ésta mantiene con los lectores. La ironía es fundamental para desestabilizar

las certezas que el lector mantiene frente al texto. Más que frustración, estamos ante una técnica sobre la cual se centra la noción de literatura apócrifa.²³

Sin embargo, críticos como de Torre y Alonso han querido ver en la burla y el escepticismo las defensas del autor contra un desencanto cínico. Para hacerlo, se han basado en las propias declaraciones de Machado sobre su escasa y limitada formación filosófica. No obstante, tomar al pie de la letra la cita en la que Machado habla de su afición por la filosofía oponiéndola a su escaso interés por las bellas letras, es aceptar que detrás de esa aseveración crítica no existe una voluntad retórica. Pero si leemos la cita con cuidado, veremos que se trata de un párrafo típicamente machadiano: cuando el autor descalifica su propia autoridad literaria hay que pensar, quizá, que está poniendo en funcionamiento un mecanismo que va más allá de la verdad--o no--de la anterior aseveración. Entre otras cosas, está diciendo que "las bellas letras" son insuficientes si no incorporan elementos de tipo reflexivo en la creación. En la "nostalgia" que el autor manifiesta cuando habla de que su "oro poético" de ayer ha sido cambiado por el "cobre filosófico" de hoy, hay mucho de ironía. Aún suponiendo que Machado compartiera este juicio con Alonso y de Torre, el tono de sorna con el que trata su "devaluación" poética es significativo en términos de la nueva búsqueda estética a la que esto lo llevará.

La intención de de Torre tiene implicaciones más amplias e interesantes: sugerir que la prosa filosófica de Machado nace de la frustración pone los valores poéticos de Machado sobre la mesa de discusión: la violenta animadversión del escritor hacia la llamada "poesía

²³ Este tema lo desarrollaré en el capítulo cuatro.

pura" y los poetas de la entonces joven generación del '27 es extensamente conocida.²⁴ De Torre señala que el concepto machadiano de la poesía como arte temporal, como "palabra en el tiempo", le sirve para justificar sus antipatías literarias, y por eso sus comentarios se basan en una postura parcial y sumamente prejuiciada. Por lo mismo, dirá este crítico basándose en Alonso, resulta completamente inadmisibles decir--como dice Machado en *Juan de Mairena*--que mientras que en las *Coplas* de Jorge Manrique hay una "intensa y profunda impresión del tiempo", en el "Soneto a las flores", de Calderón, hay "conceptos e imágenes conceptuales" que por no ser "temporales" son fríos y poco expresivos. Dice de Torre: "¿no hay en esta bipartición una antipatía de principio, justificada en lo que se refiere a la sensibilidad peculiar del autor, pero inaceptable desde cualquier otro punto de vista o del gusto?" (p.240). Al mostrar las limitaciones de los juicios estéticos de Machado, el crítico advierte contra una excesiva "admiración sin matices ante el conjunto de la obra machadiana [...] porque la admiración más fértil hacia un escritor no reside en aceptar las cuestiones como él las dejó, sino en prolongarlas, inclusive contrariarlas, para darles nueva vida" (p.242).

Sin duda alguna, Guillermo de Torre revitaliza la crítica sobre Machado, aunque parezca paradójico que lo haga mostrando que los juicios estéticos de éste son subjetivos y se afincan en criterios personales sobre lo que el autor consideraba poesía "temporal" o poesía "no conceptual". Quizá porque el ensayo de de Torre se centra demasiado

²⁴ Sin embargo, en otro sentido Machado cree en la "pureza" esencial de la poesía y, también, en la "pureza" de la poesía tradicional. Volveremos a este problema en el capítulo cuatro. (Para un estudio de la controversia sobre la noción de la "poesía pura" en la época, consúltese Anthony Stanton, "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* (México: El Colegio de México, 1994), pp. 27-43.

en la formulación estética de las ideas de Machado, su lectura pierde de vista que la creación de los heterónimos apócrifos no es un resultado filosófico fallido, nacido de la frustración, sino un ejercicio de construcción de alteridad. La "tesitura burlona" de los heterónimos, de la que habla Guillermo de Torre, no es tanto una mueca amarga y frustrada como una estrategia irónica para mostrar el carácter contradictorio de la realidad.

Por otro lado, el ensayo ilumina bastante los prejuicios estéticos de Machado. En este sentido, es verdad que, como lo señala el crítico, la invención de los heterónimos apócrifos es, en parte, el resultado de esos prejuicios. Su animadversión a la llamada "poesía pura" lo obliga a crear su propia tradición de poetas y filósofos.

Dentro de la línea crítica interesada en el pensamiento de Antonio Machado, Aurora de Albornoz es una de las primeras, en 1960, en situar el pensamiento de Machado dentro de un contexto español más amplio. La autora comienza señalando que, dentro del mundo intelectual español, Unamuno y Ortega son las influencias más evidentes y directas que recibe Machado, y es el propio autor quien reconoce abierta y reiteradamente su deuda con ellos. Por esto mismo, señala Albornoz, (p.41), existe una tendencia por parte de la crítica a exagerar estas influencias (especialmente la de Unamuno). Particularmente en el aspecto religioso se ha querido ver una mayor coincidencia entre Unamuno y Machado: ambos convierten su fe religiosa (o la falta de ella) en un motivo de reflexión filosófica y social a propósito de España y, más concretamente, de la España rural. Pero Albornoz establece una diferencia fundamental:

Si D. Miguel luchó siempre por creer en su Dios creado, el caso de Machado es otro. En la juventud el poeta busca a Dios entre la niebla, algunas veces. Lo busca, sin saber por qué caminos buscarlo. Más tarde, siguiendo los pasos del maestro, quiere crear a su Dios. El que por fin logra inventar--y esto muchos años más tarde--es el de Abel Martín. El que trae en sus manos la copa colmada de sombra, de nada, de muerte total. El Dios de Abel Martín no es un Dios de esperanza, pero tampoco de desesperación. Viene acompañado de una resignación estoica que ya se presente, muy de vez en cuando, en los primeros versos de D. Antonio.²⁵

La distinción es fundamental para mi argumento: Unamuno puede "resolver" la angustia de vida y de inmortalidad mediante un autoengaño. Decide, así, satisfacer su anhelo de inmortalidad mediante la ilusión de ser el Dios-creador de sus personajes novelescos. Machado, en cambio, enfrenta el vacío ontológico y aprende a vivir con él. Esta aceptación es una de las razones por las cuales la postura de Machado nos parece tan moderna, y es, justamente, el punto en el que se le compara con la postura filosófica existencial de Heidegger. Parte de la modernidad de la posición machadiana tiene que ver con las consecuencias estéticas que de esta postura se derivan. Y, en este aspecto, la comparación por oposición con Unamuno (y Ortega) resulta esclarecedora: mientras que Unamuno refuerza la autoridad del autor elevándolo a la categoría de Dios (ejerciendo conscientemente la venganza--si bien pírrica--sobre sus propias criaturas, como en el suicidio-asesinato de Augusto Pérez en *Niebla*), Machado desautoriza su propia voz y "encarna" en sus apócrifos el vacío vital. Su fragmentación en heterónimos establece una nueva

²⁵Aurora de Albornoz. "Miguel de Unamuno y Antonio Machado", en Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), *Antonio Machado*, p. 146. (La versión original apareció en *La Torre*, núms. 35-36 [1961].)

relación con el lector, con la propia creación y, desde luego, con la tradición literaria que lo antecede.

Debo destacar que para Unamuno, la autoridad absoluta del creador no es ni un obstáculo ni un espejismo. El autor es un pequeño Dios, a quien sus criaturas legitiman. Machado, en cambio, al fragmentarse en heterónimos, cuestiona la autoridad y legitimidad de todo creador. Lo que está en juego no es quién crea a quién (como ocurre en *Niebla*) sino la posibilidad misma de *crear algo nuevo y único*. La misma noción de lo apócrifo pone en duda el concepto de legitimidad autógrafa, de originalidad. Inventando heterónimos confesadamente apócrifos, Machado renuncia a una voz única, a la vez que hace patente, en el mismo texto, el reflejo de dicha fragmentariedad. La noción de totalidad se ve completamente alterada puesto que ya no hay ningún absoluto que alcanzar, ninguna completud que afirmar, ningún género que seguir. La incorporación del vacío vital lleva a Machado a escindirse para preservarse: paradójicamente, la única manera de "conservar" ciertos aspectos de su imagen poética es mediante la fragmentación en distintos yo. La escisión refleja el fragmentarismo de su voz en otras voces que, a su vez, se expresan en fragmentos.

El texto de Aurora de Albornoz resulta crucial para mi planteamiento porque acaba con la idea de que Machado sigue el pensamiento de Unamuno, y prueba que el acercamiento a este último se da en un momento muy temprano en la producción poética de Machado y de una manera un tanto superficial, lo cual no quiere decir que Machado no sintiera, durante toda su vida, una gran admiración por el "maestro Unamuno".

A la luz de lo que hemos dicho sobre las características del yo poético de Machado, resulta congruente que el autor atribuya muchas de sus ideas a Unamuno y a Ortega. Esta actitud puede ser vista como una variante de la teoría de lo apócrifo; es decir, Machado exagera sus deudas intelectuales para acentuar su imagen como "filósofo aficionado". Al respecto, señala Albornoz:

Sin duda el pensamiento de Unamuno influyó en Machado; mas, sin embargo, quizás esta influencia haya sido menor de lo que a primera vista parece. Existen coincidencias en cuanto a temática y preocupaciones. Pero a pesar de las declaraciones machadianas, la filosofía de Unamuno no es la de Machado. O si lo es, lo es durante un corto período. (p.124)

Seguramente, más allá de un afecto genuino y decidida admiración, hay un intento por reforzar la autoridad intelectual de sus "maestros" y borrar la suya. Por otra parte, el diálogo con ambos es inevitable, puesto que Unamuno y Ortega son las figuras filosóficas más importantes en la España de ese momento. Machado, por su parte, utiliza su posición un tanto marginal, de profesor de Instituto rural, y la reivindica como postura "desautorizada". Anticipemos que un aspecto importante de la estética apócrifa es el rescate de lo insignificante y de lo "provinciano" como lo no canónico frente a lo trascendente y lo cosmopolita, que sería el canon. Su propia caracterización como "filósofo trasnochado" se sitúa dentro de estos parámetros estéticos.

Luis Cernuda comienza su artículo sobre Machado con la conciencia de estar hablando de una figura consagrada.²⁶ El lugar que ocupa Machado para los jóvenes poetas, dice Cernuda en 1957, es el de

²⁶ Hay que tener presente que Cernuda "modifica" las cosas desde el presente en el que habla. Machado no era una figura consagrada cuando empezaba el grupo de poetas jóvenes al que Cernuda se refiere. Sólo tardíamente, en los años treinta, se acercan a Machado.

ser el poeta consagrado de la generación anterior: "Hoy, cuando cualquier poeta trata de expresar su admiración hacia un poeta anterior, lo usual es que mencione el nombre de Antonio Machado" ("Antonio Machado", p.105). Sin embargo, Cernuda nos dice que existen diferencias importantes entre el Machado poeta y el Machado prosista:

Y aunque es verdad que no siempre coinciden en Machado el poeta y el crítico de la poesía, también lo es que sus poemas mejores fueron tempranos y sus notas críticas se escribieron por lo menos un cuarto de siglo después. No es de extrañar, pues, si no coinciden ahí poesía y crítica: ésta es resultado de la experiencia del poeta que ha vivido y reflexionado, siempre distante de las modas y círculos literarios de la capital, mientras que los poemas son el fruto primero, aunque prodigioso de intuición y de instinto. (p.107)

Esta distinción resulta valiosa y es fundamental para entender por qué la prosa tardó tantos años en ser valorada en forma independiente de la poesía. La distinción tajante que entre una y otra establece Cernuda, obliga a replantear la relación entre ambas; es decir, cuestiona la premisa de que la prosa es la sistematización de la poética de Machado. En este sentido, la posición de Cernuda es cercana a la que años antes habían expresado Dámaso Alonso y Guillermo de Torre: considera, como sus antecesores, que la poesía (sobre todo la primera) es muy valiosa, pero que llega un momento en el que decae. Cernuda coincide con ellos en cuanto al valor de la poesía, pero difiere en que no considera que la filosofía fue la interferencia que contaminó la pureza de su "natural" intuición de poeta. Cernuda cree que la verdadera influencia nociva sobre la poesía de Machado fue lo que él llama su "manía": "porque cuanto más caprichosa parece, tanto más se aferra a ella: la de creer en el 'arte del pueblo'" (p.109). En este aspecto, el crítico se muestra perplejo ante lo que para él es claro ejemplo de cómo un prejuicio ideológico

puede obstruir el juicio estético: "Que Machado no mencione a Garcilaso y en cambio se extasie ante cualquier coplilla andaluza es un ejemplo extremo de los disparates en que pueden incurrir hasta las gentes más razonables y sensatas" (p.110). Pero si esta "manía folklórica" (p.115) acaba con la buena poesía de Machado, también es responsable de llevarlo hacia una búsqueda de otras formas que enriquecen la escritura. A partir de esa necesidad estética, logra una prosa de notable calidad: "El poeta se había acabado antes que el escritor, pues entonces es cuando compone las notas contenidas en *De un cancionero apócrifo y Juan de Mairena*" (p.115). Cernuda no se detiene demasiado a hablar sobre *Juan de Mairena*, pero señala con mucha agudeza que la imitación del lenguaje coloquial, sumado al significado profundo de los comentarios, más la utilización de un tono irónico, hacen de *Juan de Mairena* una obra muy lograda.

Gran parte de la importancia del artículo de Cernuda radica, además del hecho de haber deslindado la poesía y la prosa, en contradecir abiertamente la idea de que la poesía popular, según la entendía Machado, es más pura que otros tipos de poesía por estar más cerca del lenguaje hablado. De hecho, lo que sugiere el artículo de Cernuda es que el logro estético sólo se da cuando hay, por parte de Machado, un reconocimiento cabal del artificio. Por eso se logra en la prosa, a través de los apócrifos declarados y mediante recursos tales como la ironía y la imitación del lenguaje coloquial. La asociación entre pureza y discurso oral no es exclusiva de Machado, pero como agudamente señala Cernuda, es la búsqueda de formas populares la que lo aleja de la poesía, y la que lo llevará a ensayar un tipo de escritura que despliega su naturaleza "artificial" y altamente reflexiva.

Los primeros críticos que estudiaron la prosa machadiana pasaron por alto uno de los aspectos que más fácilmente saltan a la vista en la lectura de las páginas en prosa: el humor. Éste fue visto como uno de los elementos que disminuían el valor de la obra y que corroboraban su falta de seriedad filosófica. Por lo mismo, sólo muy tardíamente el humor fue percibido como una característica generadora de significado en toda la obra apócrifa.

Es posible trazar tres líneas generales en el tratamiento que la crítica ha dado al humor en la obra de Machado. La primera (que incluye a críticos como Alonso y de Torre) está constituida por quienes han visto en el humor la expresión de la amargura y la frustración intelectual del autor y, por lo mismo, no le han atribuído otra función que la de revelar sus limitaciones filosóficas. Reducido a la condición de "pobre filósofo trasnochado", no le queda más que burlarse un poco de sí mismo.

La segunda línea incluye a quienes ven en el humor uno de los elementos más novedosos de la prosa (por ejemplo, Anderson Imbert, Lida y Cernuda) y consideran como un acierto el tono irónico que caracteriza a los apócrifos, entre otras cosas porque ayuda a que se logre el efecto coloquial tan buscado por Machado; además, señalan que es uno de los recursos que el autor utiliza con mayor efectividad para adoptar una postura reflexiva sin que ésta tenga el peso autoritario del discurso filosófico.

La tercera postura surge en fechas más recientes (hacia finales de la década de los sesenta y principios de la de los setenta), y ha querido ver, en el humor y la ironía, uno de los mecanismos centrales de la práctica de los apócrifos. Desde esta perspectiva, resulta sorprendente que algunos críticos, como Pablo de A. Cobos, en sus libros *Humor y*

pensamiento de Antonio Machado y *Humorismo de Antonio Machado en sus apócrifos*,²⁷ se empeñen todavía en demostrar que el humor era una característica de la personalidad de Machado (independientemente de que esto sea verdad o no), sin preocuparse por estudiar las derivaciones estéticas que esto tiene en el texto.

Para Cobos, el humorismo de Machado no sólo es innegable sino que constituye una de las marcas distintivas de que estamos ante la obra de un clásico, del "más sabroso humorismo contemporáneo de la lengua castellana" (*Humorismo*, p.13). El autor considera que "las dos fuentes" de las que "mana" el humorismo de Antonio Machado son, a la par, el escepticismo y la bondad. Y de la confluencia de ambas surgen la sonrisa y la ternura. La subjetividad de este planteamiento oscurece por completo la comprensión del problema, además de que lo reduce estrictamente al plano biográfico. Ejemplo de esto es el siguiente párrafo:

Si no viene de un corazón tierno, no hay humorismo limpio y sano. El humorismo se nos aparecerá ahora como la conjunción de la bondad y la duda. Es así como se ha de entender, en Machado al menos, que desde la tristeza en la poesía se pasa al humorismo en las prosas, con la sonrisa en los labios. La ternura es el camino que le lleva. (*Humorismo*, p.17)

Cobos centra su análisis de la obra de Machado en una evolución de la poesía que empieza con la búsqueda de la palabra coloquial (búsqueda que, según Cobos, tampoco obedece a una necesidad estética, sino que forma parte de lo que él llama "zumba nativa" de Antonio Machado) hasta llegar a un punto de "saturación" (*Humorismo*, p.23) o realización completa de esa búsqueda, que logra su expresión más acabada en *Juan de Mairena*.

²⁷ Pablo de A. Cobos, *Humor y pensamiento de Antonio Machado* (Madrid: Insula, 1963) y *Humorismo de Antonio Machado en sus apócrifos* (Madrid: Insula, 1970).

Así, los dos caminos que llevan a Machado a la práctica de los apócrifos serían, según el crítico, el pensamiento (la metafísica) y el humor, y aunque señala que ambos están presentes desde una fecha muy temprana en la poesía (Cobos señala como la primera muestra incipiente de lo que será la metafísica posterior de Machado el "Poema de un día. Meditaciones rurales", de 1913), no es sino hasta 1926, año de la publicación de la metafísica de Abel Martín en *Revista de Occidente*, que estos dos aspectos se unen para dar como resultado al primer apócrifo. Por eso, nos dice Cobos, Abel Martín reúne los rasgos de un filósofo-poeta:

La filosofía es ciencia, exige método y nos hace prisioneros del sistema. Antonio Machado fue un gran ocioso, y tan enamorado de la libertad que no sufría disciplina alguna que le viniera de fuera. [...] Los desarrollos [de la metafísica de Abel Martín] son siempre mínimos, puras síntesis, y no hay continuidad expresa, sino rupturas, interrupciones, abismáticos silencios entre uno y otro desarrollo. (*Humorismo*, p.60)

Aunque Cobos discute ampliamente todos los conceptos de la metafísica de Abel Martín, considera que ésta se expresa en forma de poesía. En Abel Martín Machado deposita la responsabilidad de hacer una metafísica poética, y sólo será con la invención de un segundo apócrifo más desarrollado, Juan de Mairena, que--según Cobos--Machado logrará llevar esta metafísica poética hacia temas más universales. Las diferencias entre Mairena y Martín son las siguientes:

Mairena ejercita el pensamiento sobre los carriles que Martín le dejara, sin hacer metafísica [...]. Mairena tiene conciencia de que su destino es humorizar; [...] que su humorismo, como su pensamiento, es derivado, pues Mairena es discípulo, y dilectísimo, por único, de Abel Martín. (*Humorismo*, p.82)

Una de las funciones de Mairena será aclarar "la criptogámica ideología de Abel Martín" (*Humorismo*, p. 117) y ser el portavoz de éste.

Aunque el libro de Cobos tiene el gran mérito de ser uno de los primeros estudios en los que se traza la genealogía y el desarrollo del fenómeno de los apócrifos, hay que decir que el propio autor no se distancia lo suficiente de sus premisas (como, por ejemplo, querer demostrar que Antonio Machado es el clásico más importante en la literatura española después de Cervantes) y, por lo mismo, no logra hacer una lectura crítica de la evolución de este proceso. Por el contrario, se limita casi en su totalidad a afirmar la excelencia y el carácter clásico tanto de Machado como de su obra (entre los cuales, por cierto, no hace ninguna distinción). Al utilizar un lenguaje que está lleno de términos glorificadores, el crítico pierde con frecuencia el hilo de una argumentación que se basa en afirmaciones contundentes del tipo: "el clasicismo de Antonio Machado se me hace a mí verdad más robusta que el de todos los demás, incluido don Miguel de Unamuno, su 'maestro'" (*Humorismo*, p. 11); o bien: "a la constancia del humorista, bien probada, ha de seguir la mostración del humorismo, en sus varias modalidades, que es nuestro propósito de ahora mismo. Claro está que probada la existencia del humorista..." (*Humorismo*, p. 15). De esta manera, Cobos proyecta la figura biográfica de Antonio Machado sobre los apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena, y esta proyección le impide leer los textos como textos y termina convirtiéndolos en hagiografías de la persona. El resultado es la anulación literaria de Abel Martín y Juan de Mairena y la incorporación de la ironía y el humor a la figura canónica de Machado. Resulta, así, contradictorio que se convierta a un texto cargado de tanta ironía y escepticismo, como lo es *Juan de*

Mairena, en una más de las facetas que confirman a su autor como una especie de "santo laico". Y esta visión garantiza una forma de lectura que asimila incluso los elementos más reacios a la apropiación.

A partir de 1975 empiezan a percibirse cambios importantes en la crítica machadiana. Aunque continúa una línea crítica de tipo haglográfico, ésta coexiste con otra que empieza a discutir, en términos filosóficos, las ideas expresadas por Machado en su prosa. Un libro como el de Eustaquio Barjau, *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, a pesar de todavía cuestionar el carácter verdaderamente filosófico de Machado, se detiene a estudiar las relaciones entre su poesía y su "filosofía" entre comillas. En palabras de Barjau:

Porque, al margen de la discusión si nuestro poeta es o no filósofo, y sobre el papel que la filosofía y la poesía pudieran tener en su pensamiento y en su vida, dos cosas me parecen fuera de duda: en los años de madurez de Antonio Machado trató de un modo específico, si bien en boca de sus autores apócrifos, temas filosóficos; es decir, intentó estructurar de un modo racional en un sistema de pensamiento--en realidad, en varios--toda una serie de intuiciones relativas a "los enigmas del hombre y su mundo". Por otra parte, durante esta época siguió escribiendo poesía; ésta tiene en aquel momento un tono y un carácter distintos, y versa frecuentemente sobre los mismos temas que han sido objeto de reflexión filosófica en las páginas en prosa.²⁸

El análisis se centra en determinar el aspecto filosófico de Machado-- Barjau lo hace trazando su interés por la filosofía desde muy temprano en su obra--y en probar que éste es genuino y se ve expresado tanto en su poesía como en su prosa.

Uno de los grandes méritos del libro de Barjau es que estudia "lo apócrifo" como categoría de análisis. Esto tiene consecuencias

²⁸ Eugenio Barjau, *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo* (Barcelona: Ariel, 1975), p. 24.

importantes: evita, al menos en un principio, la distinción entre filosofía y poesía. Puesto que los primeros apócrifos son poetas (aunque también hay filósofos) y los que posteriormente aparecen son poetas y filósofos, Barjau acierta al escoger lo apócrifo como punto de partida para el análisis. Esto permite una integración mayor de ambas disciplinas para comprender mejor el proyecto estético de Machado: literatura y filosofía son parte de un mismo discurso y no pueden funcionar como entidades separadas. Sin embargo, Barjau restituye la dicotomía al definir lo apócrifo a partir de una "decidida, escandalosa preferencia [de Machado] por lo irreal" (p.67). El crítico, entonces, identifica esta tendencia con el idealismo filosófico del autor:

Para Machado el mundo quizás exista, pero no nos da la clave de sí mismo: penetra inmediatamente en nuestras almas y [...] adquiere allí multitud de perspectivas y coloraciones; porque es un mundo "apócrifo", un cosmos o poema de nuestro pensar, ordenado o construido todo él sobre supuestos indemostrables. (p.107)

El origen idealista de la postura de Machado es importante, pero al centrar la discusión en torno a la validez de sus conceptos filosóficos se pierde de vista que el resultado completo es literario y que las ideas filosóficas funcionan dentro de una organización textual literaria. Por otro lado, las discusiones filosóficas de Machado y de Mairena tienen como tema, por lo general, a la literatura o la poesía; por lo mismo, no es posible separarlas. Barjau adopta lo apócrifo como categoría y con ello, atribuye características propias a la prosa de Machado; pero se limita a discutir las en tanto *ideas filosóficas*, desvinculándolas de un contexto estético mayor y olvida que, a final de cuentas, lo apócrifo funciona como un principio estético generador de otros textos.

A partir de 1975 la tendencia "biográfica", lejos de agotarse, se acentúa. Las razones son, indudablemente, políticas y obedecen a la necesidad de reivindicar a Machado, cuya persona había sido largamente proscrita por el franquismo. Curiosamente, contra lo que pudiera pensarse, durante el franquismo la poesía de Machado fue mejor tratada de lo que se esperaría. Fernando Valls señala que los manuales de literatura de la época lo consideraban "uno de los grandes poetas españoles actuales, cuya obra siempre es ascendente".²⁹ Claro que, como apunta el propio Valls, lo único que estos manuales hacían era encasillar a los autores "en generaciones, épocas, estilos, u otros corsés similares, [lo] que en el fondo suponía evitar el estudio de su obra, de las condiciones objetivas en que ésta se produjo" (p.170). Pero si su obra fue, aún con todas estas salvedades, relativamente "respetada" (sobre todo si la comparamos con lo que ocurrió con otros miembros de su generación), lo que se hizo con su persona fue inaudito: se le despojó, después de muerto, "de todos sus derechos pasivos" (p.170). La cosa adquirió proporciones insólitas cuando, en 1942, "un edicto del juez instructor de Responsabilidades Políticas [...] incoaba expediente a un tal Abel Martín, del que no se tenían más datos" (p.170). La anécdota habla por sí misma.

No debe extrañarnos, pues, que la reivindicación de la persona de Antonio Machado se convirtiera en una declaración de principio político, y todos los excesos de esta imagen llegaron a un punto de saturación en el que, después de veinte años, aunque pervive su legendaria bondad, también se observa la presencia de lo que José Carlos Mainer llama el "contramito" de Machado: "la unánime admiración por el ciudadano

²⁹ Fernando Valls. *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*, pról. de José Carlos Mainer (Barcelona: Antoni Bosch, 1983), p.170.

Antonio Machado se ha contrapesado por numerosas reticencias respecto a su obra literaria". Bajo esta reciente perspectiva crítica, "la nueva prosa filosófica y crítica, considerada obra menor, ha elevado su valoración hasta ser, para no pocos, el reflejo del mejor Machado".³⁰ La balanza crítica empieza a oscilar hacia el otro lado, pero el aumento del prestigio de la prosa no escapa a la misma tendencia de proyectar la vida del "ciudadano Machado" sobre los heterónimos. Otra de las consecuencias de esta nueva manera de leer la obra, es la proliferación de estudios que se centran exclusivamente en su carácter filosófico. Esta idea vuelve a reproducir la indulgencia de los críticos sobre la "silvestre" metafísica machadiana.³¹ Como he mencionado a propósito de otros autores, el intento de sistematizar la filosofía de la obra en prosa tiende a perder de vista el fenómeno mismo de lo apócrifo, es decir, que son producto de una "literaturización" de ciertos presupuestos filosóficos. Los heterónimos apócrifos son, a la vez, forma y contenido: expresan una forma literaria al mismo tiempo que una postura filosófica.

José Carlos Mainer menciona que la valorización de la prosa se da junto con la aceptación del

anacronismo de los modelos poéticos machadianos y la inviabilidad de su poética [los cuales] han puesto en su verdadero lugar cualquier epigonismo como el que, alguna vez, pretendió enfrentar una hipotética prole lírica machadiana con la prole real-- la llamada generación del '27--que arrancó de Juan Ramón Jiménez. (p.413)

³⁰ José Carlos Mainer. "Antonio Machado". en J. C. Mainer (ed.). *Modernismo y 98* (Barcelona: Crítica, 1980), p.413.

³¹ Véanse los artículos de José Luis de la Iglesia, "Del sentido de lo apócrifo y la memoria creadora en Antonio Machado" y Ana Lucas, "Antonio Machado: la eternidad evanescente del tiempo recordado (estética y temporalidad)", en J. L. de la Iglesia, Francisco J. Martínez y Luis Martínez de Velasco (eds.), *Antonio Machado y la filosofía* (Madrid: Orígenes, 1989), pp. 9-23 y 25-64, respectivamente.

Sin embargo, creo que lo interesante es que del "anacronismo" de los modelos poéticos surge la prosa apócrifa. En este sentido, los apócrifos pueden ser vistos como la *praxis* del modelo poético machadiano, y expresan la crisis de cierto tipo de poesía. Es decir, Machado estaba consciente de esa crisis y logra reflexionar literariamente a propósito de ella. Los heterónimos hablan, entonces, de un proyecto poético que "reordena" la historia poética española. Su "inviabilidad poética" no invalida su riqueza como modelo literario y epistemológico, fundador de una contra-tradición que pone de relieve que toda historia literaria se basa en preceptos estéticos arbitrarios. Decidir qué queda dentro y qué queda fuera del canon poético merece una reflexión profunda a propósito de lo que es anacrónico en poesía y lo que no.

Siguiendo esta línea, el libro de J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, es una de las mejores y más completas contribuciones a la crítica machadiana.³² En parte, esto se debe a que el autor sitúa el movimiento poético simbolista dentro de un contexto de ideas más amplio y restituye muchas de las premisas estéticas de Machado al programa simbolista, que pugna por integrar la idea al poema. Esto da una nueva dimensión a la concepción poética machadiana, ya que logra sacarla del lugar común y explicarla a la luz de una comprensión más profunda del fenómeno literario. Según Aguirre, los temas que recorren la obra de Machado (la presencia de la filosofía, el subjetivismo, el folklore, etc.) caben perfectamente dentro del simbolismo, siempre y cuando tengamos una visión de este movimiento como la que tuvo Machado, es decir, como una manera filosófico-estética de ver la realidad.

³²J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista* (Madrid: Taurus, 1973).

Aunque Aguirre se centra en el análisis de la poesía y no se ocupa demasiado de la relación entre ésta y la prosa, su estudio abre muchas posibilidades para entender la segunda desde un ángulo crítico que, sin desvincularla enteramente de la poesía, no necesariamente funciona como su glosa. *Antonio Machado, poeta simbolista* proporciona suficientes elementos para apoyar la tesis de que la gestación de los heterónimos tiene su origen en la necesidad de incorporar ciertas reflexiones y preocupaciones éticas y estéticas a la poesía. Más aún: el libro de Aguirre señala otro camino para interpretar la prosa de Mairena dentro de un nuevo contexto intertextual: el del fragmento romántico. La conexión es especialmente fructífera si pensamos que abre el espacio para un análisis formal de la prosa fragmentaria de *Juan de Mairena*-- tarea que realizaré en el capítulo cuatro.

El punto más álgido del homenaje a Antonio Machado se da en 1989, con el cincuenta aniversario de su muerte. Una de las formas de homenaje fue la publicación de la edición crítica de sus *Obras completas* a cargo de Oreste Macrí. La edición contiene la bibliografía más completa sobre la obra de Machado hasta el momento, lo cual es, sin duda alguna, una aportación fundamental.

La edición de Macrí recoge, por primera vez, toda la producción machadiana, y se basa en el trabajo editorial hecho previamente, en 1964, por Guillermo de Torre y Aurora de Albornoz, más todo lo hasta entonces inédito, recopilado y puesto en orden cronológico por Macrí. La edición está ordenada en cuatro volúmenes; el primero es la "Introducción", y se divide en tres partes: "Vida", "Historia externa de los textos" y "Estudio crítico". Aunque resulta innegable que la edición de Macrí representa la contribución reciente más importante a los estudios

machadianos, hay que decir que su voluntad de completar el *corpus* y de unir éste con los acontecimientos de la vida del autor, lo lleva a establecer un sistema de notas muy complicado (con una numeración exponencial hasta de tres dígitos) que no siempre facilita el entendimiento y la lectura de los textos. Esto ocurre, especialmente, en el caso de aquellos textos cuya configuración no resulta tan clara, como el del cuaderno privado de notas, publicado después con el título de *Los complementarios*.

Por otro lado, el análisis de los textos que hace Macrí provee de valiosas aportaciones, aunque resulta evidente que el objetivo del crítico es conectar cada poema, cada concepto, con momentos de la vida del autor. Ejemplo de esto último es el paralelismo que establece entre la relación entre Machado y Guiomar y los conceptos de lo heterónimo y lo apócrifo: "*Complementario y apócrifo, la integración platónica del otro y lo que hubiera tenido que ser esencial e idealmente, se fundieron en Guiomar, hasta el punto de rehacer en sueño las bodas, como hubieran tenido que acaecer*" (OC, t. I, p.85). Reducir estas nociones a una fantasía amorosa del autor es simplificarlas e implícitamente negarles la posibilidad literaria que tienen. La noción de lo apócrifo como literatura exige que establezcamos una distinción entre el autor y los textos; no sólo porque la información del sujeto biográfico no ofrece conocimiento sobre un texto que tiene sus propios principios de construcción, sino también porque en el proceso de heteronimia que lleva a lo apócrifo, la idea de autor se encuentra disuelta en distintas voces, y la noción misma de creación está permeada por la nueva tradición "inventada". El esfuerzo de Macrí por "poner en relación los textos: sintagmas, fórmulas, núcleos fantásticos" (OC, t. I, p.5) es importante, pero hay que evitar la

tendencia a convertir el universo de la obra en uno cerrado en sí mismo, que se complementa sólo con la vida del autor.

El esfuerzo editorial y bibliográfico de Macrí no puede subestimarse bajo ningún concepto, pero la fijación de la figura pública impide el estudio serio de la obra. De esta manera, coincido con quienes pugnan, en fechas más o menos recientes, por dejar en paz al Machado público para poder estudiar aspectos de su obra. Así lo señala Joaquín Marco a propósito de las consecuencias que ha tenido la fijación de la figura pública del autor:

Tal vez convenga, pues, romper con la establecida costumbre de los machadianos ortodoxos que tienden a la devoción, casi santificación, que figura incluso en la retahíla de tópicos de la más reciente introducción a la obra del poeta, la de Oreste Macrí, quien al aludir a su formación en la Institución Libre de Enseñanza, indica que "ésta resultó entera y radicalmente decisiva en la educación de Antonio, plasmando el seco y sencillo heroísmo de su carácter, su espíritu laico y liberal, su evangelismo puro y el franciscanismo como metáforas de absoluta pureza y honradez, su europeísmo de cultura, la sutil inquietud del hombre moderno escéptico e iconoclasta por demasiado pudor y, en fin, el celo de la verdad y autenticidad de sus creencias fundamentales en los valores humanos y divinos". Macrí en pocas líneas ha sabido reunir una variada muestra de los tópicos que parecen corresponder al Antonio Machado al uso.³³

El culto a la persona pública fija al autor en un rostro único, conduciendo a un proceso exactamente inverso al de la fractura del yo y la multiplicidad de voces que lleva a la heteronimia.

La desmitificación de Antonio Machado debe empezar por la conciencia de que nos hallamos ante una obra cuya lectura canónica ha fijado *uno* de los rostros poéticos como el único apropiado. Siguiendo las dos falacias críticas de las que he hablado, la genérica y la biográfica, se

³³ Joaquín Marco, "Las máscaras de Antonio Machado", en *Antonio Machado: El poeta y su doble* (Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1989), pp. 10-11.

ha establecido que la prosa machadiana (tanto la apócrifa como la autógrafa) corroboran sus planteamientos poéticos y que muchos de ellos son interpretables a la luz de los acontecimientos de su vida. Mi intención, por el contrario, consiste en analizar el fenómeno apócrifo desde su gestación en la primera poesía hasta su culminación en *Juan de Mairena*. Esto me obliga a separarme de las premisas críticas que he revisado en estas páginas (aunque retomo algunas), en las cuales espero haber mostrado que cualquier intento por analizar el tema de lo apócrifo en la obra de Machado tiene que empezar por evitar las falacias críticas de las que he hablado. Sólo de este modo es posible trazar la genealogía del proceso heteronímico.

CAPITULO II

Los autorretratos poéticos de Antonio Machado

La belleza de un retrato no estriba en el parecido. Pero un retrato sin parecido es malo.

Antonio Machado, *Los complementarios*.

Many attempted in vain to say the most joyful things joyfully: here, finally, they are expressed in mourning.

Holderlin.

I

Una constante en la tradición pictórica y literaria de Occidente son los autorretratos. En el caso de los autorretratos poéticos, éstos han tenido diversas funciones y significados según las distintas épocas y estéticas; sin embargo, una característica común a todos ellos, es que en todos se alegoriza¹ una presencia: la del poeta, de otra manera "ausente" en el texto. Los autorretratos, así, aun cuando no sean un rasgo exclusivo de la obra de Antonio Machado, ocupan un lugar importante en su producción poética. Críticos como José Carlos Mainer han visto en la tendencia de Machado a autorretratarse una prueba de la unidad de su poesía y del signo inequívoco del carácter biográfico de ésta: "[l]os *Campos de Castilla* [...]--como es norma en los tres primeros libros de Machado-- responden a un designio de unidad trazado desde la

¹ Utilizo el término "alegoría" en su doble acepción de término técnico literario y de método crítico. Como técnica literaria, según definición de *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (eds. Alex Preminger, Frank J. Warnke y O. B. Hardison [Princeton: Princeton University Press, 1974]), se puede hablar de alegoría cuando hay "elements of meaning or thought which represent a poetic use of ideas" (s.v.). Como método crítico, señala en su definición la misma *Encyclopedia*: "In fact, all commentary, or the relating of the events of a narrative to conceptual terminology, is in one sense allegorical interpretation" (s.v.). Cuando digo que un autorretrato poético es alegoría de la presencia del poeta en el texto, me refiero a que en el poema, lo que está en juego al inventarse un rostro, es un debate estético y de identidad poética. En otras palabras: el "rostro" es el espacio poético en el que se debatirán presupuestos estéticos y filosóficos.

autobiografía. De allí que se inicien con un conocido 'Retrato' ("Antonio Machado", p. 414). Concha Zardoya, siguiendo esta interpretación, dice que una voluntad de autoconocimiento es la que lleva al poeta a autorretratarse.² Aunque no niego que estos críticos pueden tener algo de razón, creo que es importante notar que en el "desdoblamiento" necesario que tiene que ocurrir al momento de autorretratarse, Machado está poniendo en práctica un mecanismo de diálogo que ya indica una cierta fractura al interior de su yo poético. El diálogo se da consigo mismo, pero sobre todo es intertextual, con retratos y autorretratos de otros poetas, especialmente los de Rubén Darío y Manuel Machado.

La conexión con el autorretrato de Rubén Darío (el primer poema de *Cantos de vida y esperanza*, el que comienza "Yo soy aquél que ayer nomás decía...") es de particular relevancia porque funciona, en más de un aspecto, como el modelo más importante del "Retrato" que abre *Campos de Castilla*; también lo es porque el retrato que Darío hizo de Machado en 1905 (y que Machado mantuvo como frontispicio de su obra desde 1917) fue determinante para establecer un rostro poético que posteriormente funcionaría como el referente en sus propios autorretratos.

El poema con el que Darío abre *Cantos de vida y esperanza* tiene características únicas, de las cuales voy a mencionar una, bastante notable, señalada por Aurora de Albornoz:

una cosa muy interesante y muy inédita en nuestra poesía, y que a mí me parece claramente rubendariana es esa proyección del yo en tú. Esto que, yo no sé por qué motivo Luis Cernuda, a quien admiro mucho, dice que se inventó él. El hablar en tú, no hablar al tú, sino

² Véase "Los autorretratos de Antonio Machado", en José Angeles (ed.), *Estudios sobre Antonio Machado*, pp. 311-353.

[...] el hablar en segunda persona proyectando la propia.³

Aunque se puede diferir de la opinión de Albornoz y argumentar que en el poema de Darío no aparece un tú (como sí aparece en los monólogos dramáticos de Cernuda), resulta innegable que el yo de Darío se presenta “modernamente” fracturado (entre yo y él). Esto habla de un desdoblamiento en el sujeto poético que resulta central para entender el proceso dialógico al interior de los autorretratos machadianos. Si el modelo es el autorretrato de Darío, Machado reconoce e incorpora ese desdoblamiento. Más importante aún: éste hace explícito que la imagen “dibujada” en el poema es una elección estética consciente que no se mantiene unitaria ni fija a lo largo de los años. Al respecto, dice Joaquín Marco:

Como poeta lírico su “yo” preside muchas de sus composiciones; pero no siempre es el mismo “yo”. Se advierte en su obra con claridad el paso del tiempo [...] y el Machado maduro se reconvierte en Soria, se transforma en Baeza, en Segovia o en Madrid o durante los años de la guerra civil. Conviene advertir una evolución en sus actitudes y en su estética. Su elementalidad es sólo aparente. (p. 11)

Utilizo la noción de yo poético como la representación de la voz del poeta en el texto, pero es importante aclarar que ésta no es una instancia previa al poema, ni una entidad psicológica que funciona independientemente del texto. Está formada por elementos formales, como el ritmo y la rima, y por metáforas, imágenes y figuras retóricas. Al mismo tiempo, la representación del yo poético alegoriza los cambios en la búsqueda estética de Machado; por eso, tampoco es una unidad monolítica y, como veremos, el desvanecimiento del rostro “alegórico” corresponde a una identidad igualmente borrosa.

³ Aurora de Albornoz, “Antonio Machado y Rubén Darío”, en Juan Paredes (ed.), *Antonio Machado, Baeza 1912/1989* (Granada: Universidad de Granada, 1989), p.48.

Los cambios en los autorretratos reflejan cambios más profundos en la manera en que el poeta concibe la poesía y marcan la evolución de un proceso que culminará en la disolución del yo poético. Cada representación es, de esta manera, parte de una reflexión poética mayor y en cada una de ellas es posible advertir las marcas de la disolución paulatina de la identidad poética como una entidad monolítica. En este capítulo intento trazar la genealogía de la crisis poética machadiana. Tomo el caso de cuatro autorretratos en los que es posible ver, de manera privilegiada, el tipo de crisis que lleva al poeta a buscar nuevas formas de expresión que se acoplen mejor a sus nuevas necesidades estéticas.

Si el límite entre discurso autobiográfico y discurso imaginativo siempre resulta difícil de establecer, en el caso de Machado esto se agudiza, puesto que fácilmente se da por sentado que la imagen construida poéticamente en los autorretratos coincide con la persona biográfica de Antonio Machado. Se infiere, entonces, que los cambios en la representación poética dependen o, mejor dicho, *son producidos* de manera más o menos natural por el referente de carne y hueso que es Antonio Machado. Esta es una idea común, propiciada por los mismos mecanismos que genera la ficción autobiográfica. Veamos el planteamiento de Paul de Man:

La autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción.⁴

⁴ Paul de Man. "La autobiografía como desfiguración". trad. Angel Loureiro. *Suplemento Anthropos*, 29, 1991. p.113.

La ilusión de autenticidad forma parte del tropo retórico específico de la autobiografía y es una de sus características intrínsecas. Si, como veremos, parte esencial de la estética machadiana consiste en borrar la noción de artificialidad y apoyarse en una impresión de aparente naturalidad, los autorretratos ofrecen una excelente oportunidad para hablar de su poética "espontánea". Paradójicamente, Machado utiliza este recurso para desvincularse de su persona, es decir, para crearse un rostro retórico que permite un diálogo consigo mismo, con otros autores y con la tradición.

Como ya escribí, es significativo que Machado escogiera el retrato que Rubén Darío le hizo, como "emblema" poético. Este retrato lo "bautizó" y le confirió una identidad que, como lo señala Joaquín Marco, "inició también una fijación del 'yo' poético que a Antonio Machado no debió disgustarle, puesto que mantuvo la poesía de su maestro en las sucesivas ediciones de su obra" (p. 16). La idea de anteponer el retrato a su poesía habla del cuidado que Antonio Machado puso en su imagen literaria. El retrato funciona como la firma, como la representación autógrafa del poeta, presente en su poesía a través de la imagen evocada por otro poeta. El retrato escrito por Darío confiere a Machado una identidad poética que se encuentra sólidamente avalada por la autoridad de Darío. Veamos el poema:

Misterioso y silencioso
 Iba una y otra vez.
 Su mirada era tan profunda
 Que apenas se podía ver.
 Cuando hablaba tenía un dejo
 De timidez y altivez.
 Y la luz de sus pensamientos
 Casi siempre se veía arder.
 Era luminoso y profundo
 Como era hombre de buena fe.
 Fuera pastor de mil leones

Y de corderos a la vez.
 Conduciría tempestades
 O traería un panal de miel.
 Las maravillas de la vida
 Y del amor y del placer,
 Cantaba en versos profundos
 Cuyo secreto era de él.
 Montado en un raro Pegaso,
 Un día al imposible fue.
 Ruego por Antonio a mis dioses,
 Ellos le salven siempre. Amén. (OC, t. II, p. 425)

En el poema Darío habla de Machado desde un recuerdo que lo sitúa retratado en un pasado impreciso, mítico, pero sobre todo *literario*. De hecho, como lo muestran las distintas lecturas posteriores de este poema,⁵ en él Darío logra unir dos aspectos que serán centrales en la autodescripción del yo machadiano: la ejemplaridad moral y la sabiduría: "Era luminoso y profundo/ Como era hombre de buena fe".

Para "crear" la imagen de Machado, Darío pone alegóricamente el énfasis en la capacidad de éste para crear, capacidad manifiesta en la dualidad silencio-habla. El primero, representado por la mirada profunda y oscura de Machado, que de tan intensa "apenas se podía ver", destaca en el contraste creado por la luminosidad de su pensamiento, que se expresa en el cantar. La dualidad del poema se refleja en los iles y venires de Machado, cuyo ser oscila entre la timidez y la altivez, entre los leones y los corderos, la tempestad y la miel. Los términos antitéticos están dispuestos de tal manera que prima el equilibrio, lo cual da fuerza y coherencia al retrato completo. Éste parece aún más fijo y completo por el tiempo verbal utilizado en él: el imperfecto sitúa a Machado en un pasado mítico que culmina con la partida del poeta "al imposible". La partida--en Pegaso--del mundo

⁵ Ver el primer capítulo de esta tesis, en especial los comentarios de Lida y Sánchez Barbudo.

terrenal al mundo poético lo consagra para siempre, en la eternidad de los dioses del modernismo. Al respecto, cabe mencionar que una de las lecturas más interesantes sobre el porqué de la elección del imperfecto como tiempo verbal es la de Luis Cernuda, quien apunta certeramente que Darío habla de Machado "como de alguien ido, desaparecido o muerto", para después agregar que "Machado era un hombre a quien el cuerpo, por no decir la vida, parecía estorbarle" ("Antonio Machado y la nueva ...", p. 167). El comentario aclara lo que he dicho antes: Darío "sugiere" la muerte de Machado para dar libre nacimiento a su persona poética. Precisamente porque pretende desvincular lo biográfico de lo poético, le quita la vida que, de cualquier modo, según Cernuda, le estorbaba. Que Machado haya mantenido este retrato como su emblema, habla de la conciencia que tenía de la necesidad de la "muerte" de su propia persona para crearse una *persona* poética (o muchas).

Sobra decir que los versos "Era luminoso y profundo/ Como era hombre de buena fe" han sido utilizados en un sinnúmero de ocasiones para describir el carácter unitario de Machado, para crear una estrecha relación entre su vida y su obra, entre el filósofo y el poeta, entre la profundidad del pensamiento y el carácter moral de la persona. Esta relación tendrá especial relevancia porque su apócrifo mejor logrado, el profesor Juan de Mairena, está trazado con características parecidas. Aunque posteriormente me ocuparé de esto, hay que notar que esto no es una coincidencia y nos habla de la importancia que tendrán la moral, la pedagogía y la ética en la posterior hechura estética de los apócrifos.

Paul de Man plantea que uno de los problemas que surgen al querer hacer una lectura biográfica de los textos (como de los autorretratos) es que se analizan como si la relación entre el referente y el objeto representado fuera causal, con lo cual se da por sentado que

puede[n] contener numerosos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su nombre propio: el narrador de las *Confesiones* de Rousseau parece estar definido por el nombre y por la firma de Rousseau de manera más universal, admite el propio Rousseau, que en el caso de su novela *Julie*. (p.113)

Del mismo modo, se admite que el poeta al que se retrata es Machado y que los posteriores retratos y autorretratos que realiza Machado son, también, imágenes que tienen una relación no problemática con el referente que les da "origen". De este modo, pensamos

que la vida *produce* la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? (p.113)

La elección del retrato hecho por Darío como emblema de su yo poético, constituye, por parte de Machado, una elección estética y de filiación literaria. El retrato de Darío cumple, así, la función de convertirse en el *referente* para la creación de otros retratos y autorretratos posteriores:

Y puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente el que determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de producción referencial? (p.113; el énfasis es mío)

El punto de partida para la hechura de su rostro poético es, así, un poema y no el sujeto mismo. Por eso, los autorretratos son diálogos con otros autores y su conocimiento intertextual los lleva a disolver la identidad del poeta. De hecho, las lecturas que se empeñan en verificar el parecido del retrato con el retratado están, según de Man, desplazando un interés estético hacia otro, "legal"⁶, en el que la firma autógrafa es la representación y la sustitución del nombre propio y, por lo mismo, necesita ser siempre la misma en todas las instancias. El retrato se halla, entonces, atrapado en la paradoja de ser rostro fijo a la vez que identidad cambiante, en virtud del diálogo intertextual que se establece con otros textos, no con la realidad. Así lo explica de Man:

De ser figura especular del autor, el lector se convierte en juez, en poder policial encargado de verificar la *autenticidad* de la firma y la consistencia del comportamiento del firmante, el punto hasta el que respeta o deja de respetar el acuerdo contractual que ha firmado (p.114).

La voluntad creadora del poeta se refleja en el constante intento de inventarse y reinventarse un rostro que va a ser tan cambiante como su voz poética. En este sentido, lo que tenemos en la evolución de los autorretratos de Machado no es la expresión acabada del conocimiento que el poeta tiene de sí mismo sino, por el contrario, la imposibilidad de totalizar ese conocimiento:

El momento especular inherente a todo acto de entendimiento revela la estructura tropológica que subyace a toda cognición, incluido el conocimiento de uno mismo. El interés de la autobiografía, por lo tanto, no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo--no lo hace--, sino en que demuestra de

⁶ En su artículo citado arriba, Concha Zardoya constantemente corrobora, mediante la constatación del *parecido*, la relación de Machado con sus autorretratos. El "parecido" parece garantizar, para Zardoya, al mismo tiempo la calidad del retrato y la integridad moral y poética del retratado.

manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas. (p.114)

El sujeto poético que se construye como "Antonio Machado" se basa no en el conocimiento de la persona biográfica de Antonio Machado sino en el diálogo que este sujeto establece con su propia poesía y con la de otros. Es posible, como sugiere Concha Zardoya, que Machado se retrate para "conocerse, [y para eso] tiene que ser retratista de sí mismo, desdoblándose en pintor y retratado [...]. Sale de sí mismo, se contempla-se analiza--y se 'mete' en su retrato: se ve, entonces, 'objetivamente'" (p.315), pero siempre y cuando entendamos este "conocimiento" como parte de una búsqueda estética que no tiene ninguna pretensión de "objetividad" biográfica. Pero sobre todo, no podemos asociar esta necesidad de conocimiento con la de la existencia de una identidad poética única y fija.

Es posible ver, en el hecho mismo de retratarse, una alegoría de la voluntad creadora del poeta. El inventarse un rostro como poeta sirve para "restituir" la ausencia del poeta en el poema. Jacques Derrida dice, al respecto, que para que la escritura exista como escritura, debe ser capaz de funcionar sobre la doble ausencia del autor y del lector:

To write is to produce a mark that will constitute a sort of machine which is productive in turn, and which my future disappearance will not, in principle, hinder in its functioning, offering things and itself to be read and to be rewritten [...]. For a writing to be a writing it must continue to "act" and to be readable even when what is called the author of the writing no longer answers for what he has written, for what he seems to have signed, be it because of a temporary absence, because he is dead, or, more generally, because he has not employed his absolutely actual or present intention or attention, the plenitude of his desire to

say what he means, in order to sustain what seems to be written "in his name".⁷

Si la escritura funciona en ausencia del emisor y de un destinatario empírico, el autorretrato poético pretende alegorizar la escritura en tanto letra muerta. Es decir, pretende darle un rostro a la voz poética. Nos dice Paul de Man: "la voz asume una boca y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poiein*: conferir una máscara o un rostro (*prosopon*). La prosopopeya es el tropo de la autobiografía, y, por su mediación, un nombre resulta tan inteligible y memorable como un rostro" (p.116).

Si la construcción de un rostro pretende crear una presencia sobre la base de una ausencia (la del autor), en el caso de los autorretratos de Antonio Machado tenemos la paradoja de que la imagen creada es también recreación de esta ausencia. Es decir, la imagen desfigurada del rostro del poeta es a la vez el movimiento alegórico explícito de esa ausencia. Asimismo, la necesidad de Machado por crearse una imagen como poeta obedece, en parte, al reconocimiento de que está construyendo un rostro ficticio que se encuentra sometido a las leyes de su propia construcción. Por eso, su diálogo es literario y su filiación la establece con otros retratos y autorretratos de la tradición poética que lo antecede.

II

En las páginas que siguen intentaré seguir, en cuatro poemas, la génesis del proceso de disolución de la identidad del yo poético machadiano. Los cuatro poemas pueden ser leídos como autorretratos

⁷ Jacques Derrida, "Signature Event Context", *Limited Inc*, trad. Samuel Weber y Jeffrey Mehlman (Evanston: Northwestern University Press, 1988), p.8.

porque en ellos el poeta se representa a sí mismo con un rostro que, al hacerse, reflexiona sobre su ser poético.

El "Retrato" que abre *Campos de Castilla* (OC, t. II, pp. 491-92) es quizá el autorretrato más conocido y el que expresa una mayor voluntad por construir una presencia.⁸ Jorge Urrutia, siguiendo a Heliodoro Carpintero, fecha el poema en 1906.⁹ Aparece ya en la primera edición de *Campos de Castilla*, en 1912. El modelo es, claramente, el autorretrato de Darío que abre *Cantos de vida y esperanza*, lo cual, por un lado, confirma la importancia de la influencia de Darío en Machado y, por otro, habla del intenso diálogo que Machado estableció con el famoso autorretrato de su maestro.

En el "Retrato" la voluntad de seguir el modelo rubeniano es importante, sobre todo en la intención por hacer de la figura poética un manifiesto y una encarnación de arte poética. Asimismo, en el poema existe la intención de *re-escribir* una vida en función del deseo de articularla poéticamente. Está escrito en forma de serventesios alejandrinos (muy a la manera rubeniana) con rima ABAB. El primer cuarteto es una "síntesis" de la vida del poeta:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

⁸ El "Retrato" de Machado es uno de sus poemas más conocidos y, por lo mismo, ha sido repetidamente citado por la crítica. Jorge Urrutia analiza el poema de manera bastante exhaustiva en su artículo "Bases comprensivas para un análisis del poema 'Retrato'", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307 (1975-1976), pp. 920-943. Mi análisis a continuación difiere mucho del de Urrutia y, en general, de la línea que ha seguido la crítica machadiana. La diferencia fundamental estriba en que este "Retrato", en particular, ha sido leído siguiendo criterios enteramente biográficos. Mi lectura, en cambio, se centra en demostrar que la construcción estética de la figura de Antonio Machado es un artificio que obedece a sus propias leyes internas como autorretrato.

⁹ Oreste Macrí lo fecha en 1903, pero de ser así, el poema de Darío [1904] no podría ser el modelo. Véase Jorge Urrutia, p. 921.

El yo poético hace su retrato desde un presente a partir del cual hace un recuento de su vida, sugerida metonímicamente por fragmentos que, a su vez, son metáforas de ausencia. El retrato se dibuja al mismo tiempo que se diluye y este fenómeno genera un movimiento de presencia-ausencia alternativa.

De la infancia quedan recuerdos que no se nombran (lo concreto del patio de Sevilla y el huerto claro no hacen más que volver aún más explícita la omisión de lo que tuvo lugar en ellos: no son más que los espacios que contienen el recuerdo). La juventud no es más que los años que la delimitan (y la "tierra de Castilla" es, igualmente, sólo el espacio geográfico que contiene a esa vida, pero no es la vida, ni nos dice nada de ella). En el cuarto verso, que promete referir "la historia" del sujeto, hay un acto voluntario de desmemoria que frustra decididamente las expectativas del lector ("algunos casos que recordar no quiero"). El hecho deliberado de no recordar evoca claras resonancias literarias, no sólo del autorretrato rubeniano sino también del *Quijote*.

Hay otra referencia intertextual importante en este poema: el autorretrato de Manuel Machado, "Retrato", y el poema "Adelfos", ambos aparecidos en el libro *Alma*.¹⁰ Veremos que el diálogo con estos poemas es intenso y que Machado juega con la imitación-desvinculación de estos modelos todo el tiempo. Por ejemplo, frente a la ambigüedad de la imagen y la omisión de información sobre sí mismo, el "Retrato" de Manuel Machado está marcado por la certeza y la contundencia:

Esta es mi cara, y esta es mi alma; leed:
Unos ojos de hastío y una boca de sed...

¹⁰ Esta relación ya había sido apuntada por Jorge Urrutia en el artículo citado.

La diferencia es importante, porque justamente lo que se omite en el poema de Antonio es la *presencia* que aparece, desde los primeros versos, en el "Retrato" de Manuel.

Volviendo al "Retrato" de Antonio: como ocurre en el *Quijote*, la determinación de no recordar pone de manifiesto que la creación es un acto de voluntad poética. Los "casos que recordar no quiero" son los acontecimientos que conforman una historia que se omite. El sujeto poético carece voluntariamente de historia y no quiere contarla sino de manera oblicua. La única que le da un contorno a su figura es el diálogo que establece con otros retratos literarios. El carácter literario del yo se hace más evidente en la siguiente estrofa, con la mención a dos personajes que pertenecen a distintos universos poéticos: la figura popular del Don Juan (Miguel o Juan de Mañara)¹¹ y la del marqués de Bradomín, protagonista de las *Sonatas* de Valle-Inclán, siendo él mismo (Bradomín) un personaje esmeradamente cuidadoso y altamente consciente de su propia figura y ascendencia literaria.¹²

En la segunda estrofa, el yo continúa dibujándose *por omisión*. La construcción negativa que precede a la descripción física corresponde, igualmente, a la escasa--casi inexistente--historia amorosa del poeta:

Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido
 --ya conocéis mi torpe alño indumentario--,
 mas recibí la flecha que me asignó Cupido,
 y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario.

¹¹ Urrutia señala que el personaje popular, Miguel de Mañara, es el que inspira al personaje de la obra teatral *Juan de Mañara*, escrita por los hermanos Machado (véase la p. 926). Además, es muy posible que el nombre Juan de Mañara haya inspirado el de Juan de Mairena.

¹² Para un análisis detallado sobre la construcción de la autobiografía y la genealogía literaria del marqués de Bradomín, remito al artículo de Bradley Epps, "Recalling the Self: Autobiography, Genealogy, and Death in *Sonata de Otoño*", *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 5 (1993), pp.147-178.

El yo se disminuye al compararse a dos Don Juanes con gran reputación de serlo (con *cuatro* Don Juanes, de hecho, si tenemos en cuenta la presencia intertextual de los versos que corresponden a estos en los autorretratos respectivos de Darío: "Potro sin freno se lanzó mi instinto", y de Manuel, en "Adelfós": "De cuando en cuando un beso y un nombre de mujer.")

Frente a una larga tradición literaria de autobiografías masculinas, en donde la "conquista" es fundamental para que el poeta adquiriera su identidad y "sabiduría" en el amor; frente a una tradición, además, en la que la noción de identidad se equipara a la de virilidad, el yo machadiano se distancia y atribuye, modestamente, su carácter anti-donjuanesco, a la natural inclinación de su ser, que se expresa en el abandono de su apariencia: "ya conocéis mi torpe aliño indumentario". A la arrogancia fanfarrona del Don Juan que se vanagloria de sus conquistas, el poeta opone su humildad.

Sin embargo, el recurso es tramposo y resulta efectivo para atraer la complicidad y simpatía de otra mirada: la del lector, a quien seduce al no presentarse como un seductor y a quien convierte en cómplice al dirigirse a él abiertamente ("--ya conocéis mi torpe aliño indumentario--"). La modestia está muy relacionada con el tópico poético del *captatio benevolentiae*, utilizado en casi todos los prólogos literarios del Siglo de Oro, e incluso posteriormente. Codificado para atraer la simpatía del lector, Machado le vuelve a dar este uso con una variante: inserto dentro de una forma poética no clásica, el tópico, anteriormente gastado, vuelve a adquirir renovada efectividad. Lo que cabe observar, en este caso, es la vuelta a una tradición antigua para hacer poesía.

El hecho de incorporar la mirada del lector al poema y hacerlo cómplice de la presencia física, desaliñada y nada donjuanesca del poeta, nos dice que el hacerse a sí mismo no es un proceso independiente de aquel mediante el cual se construye la alteridad. Para existir poéticamente es necesaria la presencia de los otros. Si la mirada del yo pretende abarcar en su totalidad a la propia figura y a la del poema, la mirada de los otros es la construcción del proceso de alteridad, cuya consecuencia estética última serán los heterónimos apócrifos.

Hay varios momentos en el poema en los que se apela de manera explícita a un "vosotros" ("ya conocéis", "nada os debo", "debéisme", "me encontraréis"). La primera mención ocurre en la segunda estrofa y hace referencia a la apariencia física del poeta: son los otros quienes "legítiman" la presencia del poeta en su "torpe aliño indumentario". Quizá tampoco sea gratuito que esta mención ocurra precisamente cuando el yo se compara con otros seductores: la comparación establece un paralelismo con ellos, que consiste en tener conciencia de que la seducción que ejerce es, como la de Bradomín y Juan de Mañara, literaria; por eso, su éxito como seductor depende de cómo se construya para los otros. Esta idea será relevante al hablar de Juan de Mairena, quien define a Don Juan (y a sí mismo) como una "presencia" que no tiene más realidad que la de ser "inventada" por los otros.

En los primeros versos hemos visto que el silencio del yo poético sobre su propia figura logra trazar una imagen que nace a partir de su propia negación. Su ausencia--o presencia atenuada--facilita la intervención del lector en el poema. Pero la disminución del yo poético también promueve una imagen de sencillez y modestia que contrasta, en las estrofas subsiguientes, con una actitud decididamente autoritaria.

El yo poético se perfila en sus rasgos más humildes y a través de ellos intenta establecer una relación de igualdad y de complicidad con el lector; por otro lado, los siguientes versos contienen alusiones literarias, estéticas y políticas:

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

La mención a la "sangre jacobina" es, seguramente, política: remite al grupo más radical e ilustrado de la revolución francesa. El apoyo popular que este grupo tenía coincide con los ideales liberales que Machado hereda de su familia (su tío, su padre y su abuelo fueron intelectuales, políticamente liberales, todos ellos interesados en hacer reformas a la educación y estudiosos de las formas de poesía popular). El reconocimiento de que "lleva" sangre jacobina introduce un elemento de compromiso popular que posteriormente será central en su poesía. Sin embargo, hay que decir que la intención popular en este poema se contradice con la forma escogida (serventesios alejandrinos) y con las imágenes utilizadas, de clara estirpe modernista.

Otro aspecto que será central en sus posteriores creaciones (sobre todo en la de Juan de Mairena) es que la mención política está unida a una cierta ética. Aunque el verso "soy, en el buen sentido de la palabra, bueno" contiene también una fuerte resonancia literaria (recordemos que, al final de la segunda parte del *Quijote*, se habla de Alonso Quijano, *el bueno*), es innegable que el sujeto poético se crea, también, en una dimensión moral. La moral del poeta respalda la serenidad de su verso y establece un modelo para la *imitación*, siempre y cuando entendamos el término en su sentido clásico, es decir, no como mímica sino como

apropiación de las ideas ajenas. Esto lo desarrollaré posteriormente, pero vale la pena aclarar ahora que la “ejemplaridad” moral del yo machadiano responde a necesidades estéticas y no biográficas.

En la siguiente estrofa el yo define su estética, y hay que subrayar que ésta se adecúa más a la figura poética en términos de su propia representación que a la forma y las metáforas que constituyen el poema:

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

La alusión a las “viejas rosas del huerto de Ronsard” tiene, de nuevo, resonancias renacentistas. La “moderna estética”, según él, sólo lo es si incorpora dentro de sí aspectos de la tradición clásica. De nuevo, estamos ante una postura estética que concibe la creación en términos de re-escritura de la tradición. La poesía no sólo está hecha de diálogo, sino que este diálogo es re-creación. Mucho después, en *Los complementarios*, Machado dirá que “toda poesía es un palimpsesto”; sin querer discutir esto ahora, debo adelantar dicha noción para mostrar que lo que en el “Retrato” sólo aparece de manera incipiente, será uno de los ejes de sus creaciones posteriores. La consecuencia más radical de esta postura lleva a pensar en toda la literatura como un gran palimpsesto.

Volviendo a esta estrofa, en ella el poeta se pronuncia contra los “afeites de la actual cosmética”, quizá refiriéndose con ello a ciertos excesos modernistas. La austeridad y la llaneza se convierten muy pronto en valores estéticos, idea que llevará al yo poético a buscar formas que lo acerquen más a su concepción de la creación popular. En este poema, sin embargo, esta postura se contradice con el lenguaje del propio poema y con los modelos a los que sigue. Pero es significativo, porque anticipa lo

que será la crisis poética machadiana: hay una tensión entre sus postulados estéticos y las formas poéticas escogidas para representarlos.

Notablemente, para referirse a la estética literaria el poeta utiliza metáforas que nos sitúan en el ámbito de la cosmética. La elección no es gratuita, ya que el yo se construye metafóricamente como rostro para poder existir como poeta. La creación de este rostro no es, por otro lado, menos artificial que el empleo de afeites para cubrirlo. Hacerse una máscara es inventar una *persona* (del latín, máscara) poética, y en este caso ésta se define por un desprecio por lo superficial y lo hueco:

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos
y escucho solamente, entre las voces, una.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Estas dos estrofas alegorizan, quizá más que ninguna otra, el proceso de inventarse como *persona*: su desprecio por lo “hueco” se puede relacionar con el modernismo más “preciosista”, o bien con el parnasianismo y su teoría del arte por el arte. No es que Machado se encuentre muy lejos de esto (ese es, justamente, uno de los de los fallos del poema), aunque esa contradicción hace explícita la importancia del diálogo del poema con otros textos.

“Distinguir las voces de los ecos” es hacer una selección de la tradición con la que se dialoga; implica “re-inventar” la tradición y privilegiar lo “genuino”, lo humano (las voces) sobre lo “artificial” y “hueco” (los ecos). Saber escuchar las voces es incorporarlas a la suya, como lo hace con los poemas de Darío, Manuel Machado y Ronsard, entre otros. La pregunta, en la segunda estrofa, sobre si es clásico o

romántico, no sólo apunta hacia las dos direcciones sino que señala la "re-invencción" que está haciendo de ambas tradiciones: el yo moldea su rostro de acuerdo con los principios clásicos y románticos, evitando a toda costa el barroco y el parnasianismo (como después condenará la estética de la generación del '27 y su teoría de la "poesía pura").

Por otro lado, también hay un deseo por evitar la fijación de una definición estética. A pesar de esto, el yo nos presenta una imagen bastante acabada y fija tanto de sí mismo como de la estética que lo acompaña. Las metonimias abundan en el poema para referir a la "totalidad" del poeta a través de sus partes, convertidas, a su vez, en metáforas de la completud de la figura. Pero todas son partes que tradicionalmente funcionan como atributos de virilidad: el poeta blande su verso con la misma habilidad con la que el capitán blande su espada. Mediante esta asociación metonímica, el yo recupera su lugar junto a Juan de Mañara y Bradomín en una tradición masculina y romántica de la que el propio Machado se había excluido en los versos anteriores. De este modo, su identidad se encuentra avalada por la tradición a la que se afilia.

En este poema, la identidad poética está muy vinculada a la pertenencia legítima a una tradición. De ahí que, aunque la representación pretenda ser la de una presencia disminuida y apagada, las partes con las que el yo se representa se encargan de recordarnos que pertenece al grupo de poetas "viriles" y no al de los que aman "los afeites de la actual cosmética". Esta declaración parece más de identidad que de principio poético, aunque quizá esté también relacionada con la incorporación de símbolos muy popularmente asociados con la tradición poética caballeresca.

En la siguiente estrofa aparece lo que tal vez sea referencia a una de las canciones más famosas del romancero tradicional:

Converso con el hombre que siempre va conmigo
 --quien habla solo espera hablar a Dios un día--;
 mi soliloquio es plática con este buen amigo
 que me enseñó el secreto de la filantropía.

El primer verso alude, probablemente, al romance del "Infante Arnaldos": "Yo no digo mi canción/ sino a quien conmigo va".¹³ Es significativo que uno de los elementos que el poeta escoge para hablar de su diálogo interno provenga de una alusión al romancero. La idea de que la poesía debe nutrirse de formas populares, recorre insistentemente la estética machadiana. Continuando con la idea de que la poesía es diálogo, el yo poético dialoga consigo mismo y en este diálogo se revive la tradición oral, aunque obviamente este poema no pertenece a esa tradición, Machado defendió constantemente la idea de que la poesía culta debía imitar la palabra hablada; para él, por razones que discutiré más adelante, la oralidad se encuentra mejormente representada en la poesía del romancero tradicional. De este modo, no sólo toda poesía se escribe en los márgenes de otra, sino que debe incorporar también a la poesía que no se escribe.

La alusión al soliloquio que es plática, cuestiona la idea de una voz única, sin fisuras. Todo monólogo es, en esencia, un diálogo y dicha "polifonía" (para usar el término de Bajtín) se manifiesta, en este caso, no tanto porque el yo se escinda en varias voces, sino porque incorpora, dentro de la suya otras, de varios poetas. El fenómeno, que aparece de manera incipiente en el "Retrato", anticipa la posterior fractura del yo en otros, dando con ello nacimiento a los heterónimos apócrifos.

¹³ "El infante Arnaldos", versión tomada de Ramón Menéndez Pidal (ed.), *Flor nueva de romances viejos* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), pp.247-248.

La siguiente estrofa contiene otra referencia, apuntada por Jorge Urrutia (véase la p. 938), a los versos correspondientes de "Adelfos", de Manuel Machado:

Nada os pido. Ni os amo, ni os odio. Con dejarme,
lo que hago por vosotros hacer podéis por mí...

La autosuficiencia de los versos de Manuel es ligeramente matizada en los de Antonio, aunque en éstos la altivez se manifiesta en la orgullosa independencia que surge de su naturaleza "trabajadora":

Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho donde yago.

Oponiéndose a la imagen modernista y algo decadente del poeta que sólo se ocupa de la poesía, Machado reivindica el trabajo (poético y, presumiblemente, de otra índole) como actividad que dignifica, que da independencia. Al mismo tiempo, digamos que esta concepción "baja al poeta de las nubes" y lo sitúa dentro de una esfera colectiva, productiva y común. Se trata de igualar al poeta con el hombre "de la calle", que trabaja lo mismo que él. Estos versos, además, están explícitamente dirigidos a un "vosotros" compuesto principalmente por los lectores, ante los cuales el poeta se presenta como sujeto ejemplar. Se trata de invitar al lector a que haga propias las anteriores afirmaciones. Es decir, el diálogo con el lector se da mediante el establecimiento de un *modelo de apropiación* y de imitación, tal y como el yo poético lo hace con Darío, el romancero, Ronsard y Manuel Machado, entre otros. Esta continua apropiación, imitación, renovación de los versos de otros, será una de las bases fundadoras en la creación de los poetas y filósofos apócrifos.

La última estrofa se refiere a la muerte del poeta:

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,

me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

En ella se subraya su actitud resignada y valiente ante la muerte, resueltamente dispuesto a desprenderse de lo que lo ata a este mundo. Resulta especialmente significativo que en estos versos el poeta *desaparece* para dejarnos sin su presencia, con lo cual quedamos igual que al principio del poema. Este hecho nos devuelve a la dicotomía entre presencia y ausencia que marca al yo machadiano desde el retrato que le hace Darío; y que, como he apuntado, corresponde a la muerte del autor y al consecuente nacimiento de la *persona* poética. Con su alternativa aparición/desaparición, el yo poético parece confirmar la imposibilidad de aprehender su imagen *como totalidad*, ya que en cuanto ésta ha quedado trazada, desaparece. Como sugiere Paul de Man, esta desaparición revela el "movimiento giratorio" que subyace a todo proceso de cognición: una vez fijado el rostro, éste desaparece; su fijación lo lleva a la muerte. La desaparición del rostro, además, coincide con el silencio de la voz poética.

De esta manera, el poema se construye como una alegoría de la voluntad creadora del poeta, y esta intención ha quedado claramente formulada desde la primera estrofa del "Retrato": la escisión que el yo poético traza entre él y su "historia" pretende crear un espacio "vacío" que servirá, a su vez, para preparar las condiciones necesarias para el acto de creación, de formulación de su propia identidad como poeta. Por eso es que la infancia, la juventud y la historia aparecen como *otra cosa* distinta del yo poético, y la identidad nueva, hecha a partir de otras presencias textuales, dibujará su existencia en el texto. A propósito de la alusión cervantina en la primera estrofa, cabe mencionar que el no decir

nada de su infancia ni de su juventud es *también* una referencia al *Quijote*, de cuyo protagonista nada sabemos de su vida anterior a la historia. El poeta, como Don Quijote, se crea a sí mismo a partir de sus lecturas y no tiene más vida que la que adquiere literariamente. Los apócrifos, por su parte, llevarán este mismo fenómeno hasta sus últimas consecuencias.

El "Retrato" crea y fija la identidad del yo poético (aun si al final la borra) en un intento por esbozar una forma poética que sea congruente con la búsqueda de una poesía clara, alejada de todo preciosismo. Sin embargo, al menos en este caso la poética enunciada por el propio poema no corresponde a la forma estilística en la que el poema se expresa. Cuando el yo se pregunta si su estética es clásica o romántica, tendría que responder que está anclada en ambas tradiciones; la voluntad de diálogo está constreñida por esos modelos. Por otro lado, el yo poético se encuentra atrapado en el dilema de querer fundirse en una voz colectiva y anónima (como la del romancero) sin dejar de expresarse en el diálogo intertextual con poetas de clara estirpe romántica y modernista.

Este poema muestra de manera elocuente la consolidación de la imagen poética de Machado y muestra que esta imagen, lejos de ser un efecto "natural" de su persona, constituye el acto de afirmación de su voluntad creadora y un esfuerzo por relacionar una voz poética con la figura que metafóricamente la represente y funcione como su alegoría. El resultado es la creación de una imagen que trasciende el "Retrato" y se instituye canónicamente como encarnación de una poética que no necesariamente corresponde, estilísticamente hablando, a la poesía. Paradójicamente pues, la fractura se da entre el rostro que habla y la voz enunciada por ese rostro. El desencuentro entre identidad y voz poética

se halla en el centro de la crisis poética de Machado y lo llevará, como veremos, a una búsqueda intensa tanto de voces como de rostros.

III

Now loss, cruel as it may be, cannot do anything against possession: it completes it, if you wish, it affirms it. It is not, at bottom, but a second acquisition -this time wholly internal- and equally intense..

Rilke.

El penúltimo de los poemas de *Soledades* es apenas un año posterior al "Retrato" de *Campos de Castilla*. Se titula "Coplas mundanas" y Oreste Macrí lo fecha en 1907 (OC, t. II, pp. 490-91). El poema, que ha sido leído innumerables veces de una manera confesional por los críticos,¹⁴ habla de una pérdida y se estructura, como el "Retrato", sobre la base de la dialéctica ausencia/presencia¹⁵. Desde la primera estrofa, la figura del poeta queda más desvanecida que bien trazada :

Poeta ayer, hoy triste y pobre
 filósofo trasnochado,
 tengo en monedas de cobre
 el oro de ayer cambiado.

El poeta se descalifica a sí mismo como tal y el acto de borrarse crea un gran vacío al interior del poema: la gran ausencia es la del poeta y su vacío es el de la poesía. Esta pérdida se encuentra desplazada por otra, que va a simbolizarla y que no accidentalmente determina la identidad del yo y el carácter de la poesía que ya no existe: se trata de la pérdida de

¹⁴ Véase el capítulo primero de esta tesis, sobre todo los comentarios a las lecturas de los artículos de Dámaso Alonso y Guillermo de Torre.

¹⁵ Al respecto, Lluís Izquierdo señala en "Presencia y ausencia en Antonio Machado" : "El binomio presencia/ausencia, alteridad y meta concurrente de un pensar que se desdobra en cuanto parece haber conseguido su armonía, recorre la poesía machadiana" (en *Antonio Machado: el poeta y su doble* [Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1989], p.161).

la juventud. A su vez, significativamente, la juventud tampoco es caracterizada por lo que *fue* sino por lo que *no fue*:

Sin placer y sin fortuna,
pasó como una quimera
mi juventud la primera...
la sola, no hay más que una:
la de dentro es la de fuera.

Se llora tanto la pérdida de la juventud como el vacío del que estaba hecha esa juventud única ("la sola") que confiere, literalmente, presencia interna y externa al ayer poeta y ayer joven. La mención a la juventud "de fuera" es significativa, pues con la apariencia juvenil, el poeta también ha perdido su yo joven, creador ("la de dentro es la de fuera"). El yo se identifica con la pérdida y por eso se ha creado una situación melancólica en la que se ha perdido la identidad como poeta.

Sigmund Freud, en una definición que resulta iluminadora para el entendimiento de este poema, describe a la melancolía--por oposición al duelo-- de la siguiente manera: "en el duelo el mundo aparece desierto y empañado a los ojos del sujeto; en la melancolía es el yo el que ofrece estos rasgos a la constelación del paciente."¹⁶ Su caracterización como "pobre y triste" coincide con la descripción de Freud sobre el estado melancólico, y nos ayuda a entender su vacío. La referencia a las monedas es, asimismo, significativa: el oro poético de ayer se ha trocado en monedas filosóficas de cobre, es decir, ha habido una "desvalorización" de su "moneda expresiva".¹⁷ De la misma manera, la juventud vacía es un reflejo y una proyección del vacío del yo poético.

¹⁶ Sigmund Freud, "Duelo y melancolía", *Obras completas*, t. II, trad. Luis López-Ballesteros (Madrid: Biblioteca Nueva, 1973), p. 2093.

¹⁷ Además, implica que junto con la juventud se ha perdido la alegría, antes tan "accesible". Véase el poema XCII: "¡Alegrías infantiles/ que cuestan una moneda/ de cobre[...]!" (OC, t. II, p. 489).

Joaquín Marco señala (p. 16) que los versos que hablan sobre la juventud vacía y perdida coinciden con los del primer poema de *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío:

Yo supe del dolor desde mi infancia;
mi juventud...¿fue juventud la mía...?
sus rosas aún me dejan su fragancia,
una fragancia de melancolía...

Potro sin freno se lanzó mi instinto,
mi juventud montó potro sin freno;
iba embriagada y con puñal al cinto;
si no cayó, fue porque Dios es bueno.

En el poema de Machado, como en el de Darío, hay una evaluación retrospectiva de la juventud ya pasada. Pero mientras en el poema de Darío la pregunta "¿fue juventud la mía?" es retórica y sirve para crear un espacio de paso entre el dolor de la infancia y el desenfreno de la juventud, en el de Machado la enunciación se hace literal: *no fue* juventud la suya. La construcción del yo no sólo responde a una deconstrucción de la figura de un poeta que explícitamente dice que ya no lo es, sino que este poeta "devaluado" ("filósofo trasnochado") está respondiendo, además, a una pregunta enunciada por otro poeta. Es decir, mientras el poeta se ha anulado desde el primer verso, el nuevo trazo de su figura, su identidad en proceso y su presencia "fantasmal", se crean en el diálogo interno que el yo establece con otro poeta (Darío) cuya autoridad poética, es decir, cuya *presencia*, no se pone en duda.

De nuevo, en estos versos encontramos una variante del tropo de *captatio benevolentiae*, sólo que aquí, lo que originalmente se presentaba como un recurso para atraer la atención del lector, tiene una dimensión añadida: la de haberse convertido en una reflexión sobre la identidad poética.

Juventud y poesía, unidas en una sola imagen, funcionan como una unidad. Mimetizadas, asumen las características de una juventud tormentosa y fugaz:

Pasó como un torbellino,
bohemia y aborrascada,
harta de coplas y vino,
mi juventud bien amada.

Juventud y poesía perdidas, el vacío que habita al yo lo hace añorar lo que, incluso en otro tiempo, era melancolía:

Y hoy miro a las galerías
del recuerdo, para hacer
aleluyas de elegías
desconsoladas de ayer.

Las "galerías del recuerdo" son también una alusión metapoética a su poesía anterior: *Soledades y Galerías*. El "oro de ayer" es visto no sin cierta ironía, puesto que sólo a la luz del "cobre filosófico" de hoy es posible llorar por lo que nunca se tuvo. O quizá la conciencia de la pérdida sólo es retrospectiva, y por eso implica la idealización del pasado:

¡Adiós, lágrimas cantoras,
lágrimas que alegremente
brotabais, como en la fuente
las limpias aguas sonoras!

La poesía que se añora hoy, por pérdida, es una poesía de pérdida ("elegías/ desconsoladas de ayer"). Doble pérdida: la del dolor que daba origen a la poesía y la de la poesía misma. Se llora lo que se ha perdido, y esto no es más que la capacidad poética de llorar otras pérdidas:

¡Buenas lágrimas vertidas
por un amor juvenil,
cual frescas lluvias caídas
sobre los campos de abril!

La penúltima estrofa nos devuelve a un presente que opone la muerte del canto del poeta a la fecundidad de un pasado que sabía "llorar sin pena":

No canta ya el ruiseñor
de cierta noche serena;
sanamos del mal de amor
que sabe llorar sin pena.

"Saber llorar sin pena" es poder crear poesía sin sentirla; de nuevo, se establece una disociación entre el yo biográfico y el poético. De la muerte del autor surge la poesía (por eso era poesía de muerte), y la "muerte" de la poesía es casi una alegoría del proceso de creación de la identidad poética (que ahora se "pierde" para dar paso al "filósofo trasnochado").

Poeta ayer, hoy triste y pobre
filósofo trasnochado,
tengo en monedas de cobre
el oro de ayer cambiado.

El poema se cierra con la misma estrofa con la que empieza, volviendo a reiterar la desaparición del poeta y la instauración del "filósofo trasnochado". Sin embargo, lo que tenemos al final es el retrato del poeta como poeta, no como filósofo trasnochado. El poema quiere cantar a las elegías de ayer y funciona él mismo como una elegía. El poeta se representa a sí mismo para llorar lo que está muerto, esto es, su propia figura como poeta y, por extensión, su poesía anterior. No hay que olvidar, sin embargo, la paradoja de que la poesía anterior es de soledad y de pérdida; por eso, "Coplas mundanas" es una reflexión sobre la poesía anterior y al hacerlo se convierte también en una poesía de muerte. El poema se afirma a partir de su propia negación, y su ausencia corrobora la muerte del autor en todo poema. Por lo mismo, el poema de Machado es una alegoría de su trabajo poético: "Coplas mundanas"

habla de la muerte de una poesía que nutría su canto de una pérdida (las "elegías desconsoladas de ayer"). Que el poema sea un retrato habla, por otra parte, de la voluntad por restituir una presencia que lo convierta en "letra viva", en canto expresado por una voz con rostro.

En "Coplas mundanas" el poeta crea un diálogo también, pero éste es con su poesía anterior. En la ironía que se esconde en su caracterización como "filósofo trasnochado" es posible ver la incorporación de un aspecto reflexivo ("filosófico") en el poema. Por lo mismo, el retrato del poeta no es un retrato nítido: en su transfiguración (de poeta a filósofo trasnochado) hay un movimiento que revela la pérdida al mismo tiempo que la conserva como pérdida. La figura del poeta no desaparece: se conserva bajo la apariencia del "triste y pobre filósofo trasnochado", es decir, la figura del filósofo conserva al fantasma del poeta y así lo incorpora como imagen transfigurada, *re-creada* en un rostro distinto.

Si la ausencia del poeta se encuentra mitigada por la presencia del filósofo, es porque este último los contiene a ambos. La melancolía que caracteriza explícitamente al filósofo--y que permea todo el poema-- explica el vacío que habita al yo poético y afirma la dinámica de esta simultánea presencia-ausencia. Giorgio Agamben, en su estudio sobre la melancolía, amplía el concepto freudiano y ahonda en él:

in melancholia the object is neither appropriated nor lost, but both possessed and lost at the same time. And as the fetish is at once the sign of something and its absence, and owes to this contradiction its own phantomatic status, so the object of the melancholic project is at once real and unreal, incorporated and lost, affirmed and denied.¹⁸

¹⁸Giorgio Agamben, *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*, trad. Ronald Martínez (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p.21.

Así, pues, la figura del poeta es fantasmal: no está del todo ausente porque su figura sirve para marcar y preservar esa ausencia. La figura que lo ha incorporado es la del filósofo, logrando con esta transfiguración la simultánea presencia y ausencia de una figura poética cambiante y difusa que se resiste a la fijación y que funciona como un nuevo referente en el complejo camino que sigue la imagen poética machadiana. Hablando en términos del desarrollo de esta última, quizá lo más importante de este poema es que en él se incorpora una reflexión explícita sobre su propia evolución poética, lo cual anticipa un tono crecientemente sentencioso. También asombra lo temprano de esta reflexión sobre la pérdida de la poesía. Lleva pocos años escribiendo--es un poeta casi en ciernes y ya se da por "muerto".

IV

Confusa la historia y clara la pena.

Antonio Machado.

El "Poema de un día. Meditaciones rurales" (OC, t. II, pp. 552-58) ha sido fechado en 1913. Destaca dentro de la producción machadiana de la época por su extensión, por la imitación que en él se da del habla coloquial, por su carácter fragmentario y porque el tono ordenado con el que comienza cede, después de los primeros versos, a otro muy distinto que incorpora, con intenciones paródicas, elementos de la técnica del *fluir de la conciencia*, más propios de la narrativa que de la poesía (aunque sí aparecen en la escritura automática de los surrealistas después). Esta ambigüedad habla de una cierta exploración de los límites genéricos, de la que el poeta sacará mucho provecho en creaciones posteriores.

Contrariamente a lo que ocurre en los dos autorretratos anteriores, en donde el poeta se va "dibujando" (y "desdibujando") en el texto, "Poema de un día" comienza con una declaración contundente de su presencia:

Heme aquí ya, profesor
de lenguas vivas (ayer
maestro de gay saber,
aprendiz de rui señor)
en un pueblo húmedo y frío,
destartalado y sombrío,
entre andaluz y manchego.

El poeta no se construye al retratarse: está ya hecho y, a diferencia del "Retrato", tiene una historia que el lector conoce. El yo poético no se perfila ni como poeta ni como filósofo sino como profesor de lenguas vivas. La elección de la identidad habla de una práctica y juego nominal que se utilizará mucho en *Juan de Mairena* y que consiste en tomar el significado literal de ciertas categorías de uso académico ("el profesor de lenguas vivas," "el oyente", " las clases gratuitas", "el profesor de gimnasia") para convertirla en alegoría del proceso estético- literario. En este caso, el ser "profesor de lenguas vivas" tiene consecuencias en el poema: se incorporarán distintas voces "vivas" (de la gente del pueblo) con otras "muertas" o ausentes (de distintos libros) para crear un diálogo en el texto.

La insistencia en la construcción de la propia figura como profesor de lenguas vivas, la ironía frente a su persona poética anterior ("ayer/ maestro de gay saber, aprendiz de rui señor"), las alusiones a un mundo y a una vida sencilla, monótona, humilde, presentada como inocua y transparente, funcionan para anticipar las condiciones necesarias de un mundo *alterno* (del latín, *alternus*, de *alter*, otro) basado en un sistema referencial que va a generar su propia estructura de significación.

La identidad poética, creada a partir de una pérdida en "Coplas mundanas," ha sido transformada en enseñanza de "lenguas vivas". En este caso, hay menos interés por proveerse de una identidad que de manifestar ésta en forma fracturada. De nuevo, la poesía tiene que nacer del diálogo con otros poetas, filósofos y hombres en general (con los que comparte la monotonía de su tiempo vital). La imitación de la lengua hablada será, para el poeta, la mejor prueba de que este diálogo es "lengua viva". La poesía, entonces, debe surgir de este diálogo, y la voz poética nacerá tanto de este intercambio como de su monólogo interior. La creación de sí mismo como poeta depende, ahora, de su relación con los demás y, por eso, el énfasis no está puesto en la fabricación de una imagen externa. Por el contrario, ésta se halla prácticamente disuelta en la búsqueda de *distintas voces* con las que el poeta entabla una discusión a propósito de la poesía, la filosofía y la relación de ambas en la temporalidad monótona de lo cotidiano. En esto radica en parte el éxito del poema.

Concha Zardoya dice a propósito de este poema:

En "Poema de un día" [...] hallamos un completo retrato de Antonio Machado en el período de su vida que transcurrió en Baeza. [...] Antonio Machado se hace fonograma o pintura en movimiento, más o menos lírica, más o menos realista: tiempo humano que transcurre por fuera y por dentro, acontecer exterior y psíquico--siendo éste poco variable. Las circunstancias vitales--incluyendo en éstas su trabajo intelectual y poético--, se van enlazando en el transcurrir del hombre y van constituyendo "la película" viva, el "retrato" completo de su existir y de su crear. (p.328)

Por el contrario, considero que lo primero que sorprende del texto es, precisamente, la fragmentariedad del yo poético. Ésta se encuentra expresada en un lenguaje que ha perdido todos sus lazos con el estilo

que marcaba a los autorretratos anteriores. Más importante aún: el poeta ha dejado de aspirar a forjarse una imagen que por sí misma le diera una identidad y unificara la voz con su estética; su mirada, antes centrada en su rostro, en la creación de sí mismo como poeta, se desplaza a mostrar que el acto de crear (y crearse) supone un proceso de renovación. El poema se encuentra lleno de metáforas e imágenes de cambio, de ciclos naturales (la lluvia, los sembradores de trigo, las estaciones, el tiempo que corre). En una dinámica de transformación, el yo poético convierte su reflexión sobre la temporalidad en creación y diálogo con otros. Más que nunca, "Poema de un día" muestra la necesidad de que ese diálogo tenga un contexto social y cultural.

La interacción con los otros se inscribe en *la historia*. La conciencia que el yo poético adquiere de sí se revela en la dinámica que establece con los otros, y de esta interacción surgirá la posibilidad de crearse y renovarse como sujeto. La temporalidad, expresada a través de la técnica del *fluir* de la conciencia y más concretamente, en la constante y monótona presencia del reloj, nos indica que para el poeta la relación con los otros resulta inconcebible *fuera* del tiempo. La historia es diálogo con los otros y la poesía es creación de ese diálogo; por eso es una forma privilegiada de conocimiento.

La imagen del poeta--cada vez menos empeñada en alcanzar una definición individual--se presenta en los cuatro primeros versos y luego se diluye, primero en la lluvia y luego en las voces de los que no tienen voz y para quienes el yo poético funciona como portavoz:

Te bendecirán conmigo
 los sembradores de trigo;
 los que viven de coger
 la aceituna;
 los que esperan la fortuna

de comer;
 los que hogaño,
 como antaño,
 tienen toda su moneda
 en la rueda,
 traidora rueda del año.

El tono de letanía de los versos anteriores coincide, en los siguientes, con la monotonía de la lluvia:

¡Llueve, Señor, llueve, llueve!
 En mi estancia, iluminada
 por esta luz invernal,
 --la tarde gris tamizada
 por la lluvia y el cristal--,
 sueño y medito.

Notemos, sin embargo, que ésta es la *primera* aparición del poeta en el poema, en tanto sujeto *activo*; y su aparición está matizada nada menos que por los verbos "sueño y medito". La meditación que sigue es una reflexión y la parodia de esa reflexión. Esta última empieza a formar parte de la construcción del poeta que se manifiesta a través del monólogo interior del yo:

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

Creo que, en este punto, podría resultar fructífero relacionar las ideas de Machado sobre el tiempo y los otros con los conceptos de otredad y temporalidad expuestos por el filósofo francés Emmanuel Levinas. Éste sugiere que el tiempo no opera en el sujeto aislado, sino como resultado de la relación del sujeto con los otros:

The situation of the face-to-face would be the very accomplishment of time; the encroachment of the

present on the future is not the feat of the subject alone, but the inter-subjective relationship. The condition of time lies in the relationship between humans, or in history.¹⁹

Para Levinas, el futuro, la muerte y los otros comparten el carácter inaccesible de algo que es no sólo desconocido sino incognoscible, y en este misterio radica su otredad. La muerte, que aparece en el poema vinculada al paso del tiempo, confrontando al poeta con su soledad y la pérdida de su amada, es también la anticipación de su propio futuro y de *su propia* muerte:

(Tic-tic, tic-tic) ... Era un día
(tic-tic, tic-tic) que pasó,
y lo que yo más quería
la muerte se lo llevó.

Sólo a partir de la incorporación en el poema de esta pérdida, expresada en la forma fracturada de su voz, puede el yo explorar una nueva forma de búsqueda poética.

Esto ocurre, en parte, porque la muerte de la amada hace que la soledad del poeta se formule en términos más reflexivos, creando las condiciones de soledad necesarias para el diálogo con los otros. Sobre este proceso, Levinas considera que "only a being whose solitude has reached a crispation through suffering, and in relation with death, takes

¹⁹Emmanuel Levinas, "Time and the Other", en *The Levinas Reader*, ed. Sean Hand (Cambridge: Basil Blackwell, 1989), p. 44. Es posible argumentar, por supuesto, que estos conceptos se encuentran también en Heidegger, de cuya filosofía Machado sí tenía conocimiento, aun si éste se dio de manera indirecta (véase Julián Marías, "Machado y Heidegger" en *Insula*, 94 [1953], pp. 1-2). Sin embargo, hay un punto en el que la concepción que Machado tenía sobre la relación con el Otro se acerca más a la de Emmanuel Levinas que a la de Heidegger. Para el filósofo francés, resulta imposible plantear las relaciones con los otros en términos de igualdad: los otros, por su misma otredad, son incognoscibles. Sólo desde la aceptación de esta desigualdad inherente a las relaciones es posible lograr el entendimiento. Por otro lado, Machado y Levinas están cerca porque ambos toman muchas ideas de Bergson. Para un ensayo en el que se exploran las relaciones entre Machado y Heidegger, remito a Juan David García Bacca, "Comentarios a la 'esencia de la poesía'", en Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, trad. J. D. García Bacca (Barcelona: Anthropos, 1989), pp.41-85.

its place on a ground where the relationship with the other becomes possible" (p.45). La confrontación con la muerte, que es la forma más extrema de otredad, da al sujeto la dimensión de su propia existencia frente a la de los demás.

En este poema, la presencia de la muerte desencadena un proceso de reflexión que lleva al poeta a proyectar en la lluvia su conflicto interior. Al hacerlo, pone de manifiesto que la creación, para serlo, debe incluir también su propia meditación:

¡Oh, tú que vas gota a gota,
fuente a fuente y río a río,
como este tiempo de hastío
corriendo a la mar remota,
con cuanto quiere nacer
cuanto espera
florecer
al sol de la primavera,
sé piadosa,
que mañana
serás espiga temprana,
prado verde, carne rosa,
y más: razón y locura
y amargura
de querer y no poder
creer, creer y creer!

En un acto de proyección, el yo pasa de hablar del agua a hablar de sí mismo, a expresar su conflicto en la dualidad de un renacimiento y de una lucha interna por creer. A partir de este punto--como veremos en seguida--la voz poética se abandona a un monólogo en el que medita sobre distintos libros y autores filosóficos. Para lograr esto, el poeta reproduce el fluir de la conciencia y utiliza esta técnica para introducir elementos paródicos que sirven para establecer una relación entre los sujetos de la comunidad y el yo poético. Así, la creación de sí mismo es inseparable de la tradición, de su relación con los demás y de la duda

que convierte a su vida--y a la de los otros--en un paso monótono y sin sentido.

Hasta ahora, no he mencionado que la rima del poema es de tipo consonante. De este modo, la monotonía que surge del paso de un tiempo vacío se ve reforzada por una rima igualmente monótona, que suena a letanía. Los versos cortos contribuyen a acentuar esta impresión y, para incrementar el tono de aburrimiento y ansiedad, se introduce la onomatopeya del sonido del reloj. El poema expresa en su primera parte un sentimiento meditativo, a ratos dramático (cuando evoca la muerte de su amada) e incluso desesperado (cuando habla de su afán por querer creer y no poder). Sin embargo, cuando llegamos a lo que parece ser el punto más agudo de la crisis, ésta se resuelve de una manera completamente inesperada; a partir del v.98 el poeta exagera la consonancia de la rima y la vuelve tan excesiva, que adquiere un tono irreverente e incluso cómico:

Libros nuevos. Abro uno
de Unamuno.
¡Oh, el dilecto,
predilecto
de esta España que se agita,
porque nace o resuscita!
Siempre te ha sido, ¡oh Rector
de Salamanca!, leal
este humilde profesor
de un instituto rural.
Esa tu filosofía
que llamas diletantesca,
voltaria y funambulesca
gran Don Miguel, es la mía.

No resulta casual, desde luego, que la primera mención personal sea una referencia a Unamuno. Con esto, Machado declara el carácter filosófico-literario de su genealogía. A diferencia del "Retrato", en donde establece su filiación con personajes literarios (Bradomín y Juan de

Mañara) y con poetas o poemas (Ronsard, Darío, Manuel Machado y el romancero tradicional), en "Meditaciones rurales" la figura de Unamuno cobra gran importancia porque representa la unión de lo poético con lo filosófico. Como antes lo hizo con Darío, Machado se coloca frente a Unamuno en posición de *discípulo*.²⁰ La posición es relevante porque aunque es cierto que la influencia del maestro es importante sobre el pensamiento machadiano, no resulta tan definitiva como el propio poeta lo declara. La afirmación, así, es doblemente significativa: muestra el deseo del poeta por hacer suya la filosofía de Unamuno, aun cuando hable de ésta con cierta sorna y, a la vez, exagera sus deudas con el filósofo. La actitud un poco burlona en el reconocimiento de Unamuno como maestro (cosa que también hará con Kant y Bergson) expresa una nueva dimensión del poeta: la del humor, que tendrá como principal "blanco" a sí mismo.

La ironía frente a su antigua postura de "maestro de *gay saber*" sirve para destruir, en buena medida, su solemnidad y para relativizar su autoridad poética. Hay una burla del poeta retratado anteriormente, el del "Retrato", y este elemento irónico frente a sí mismo también involucra a sus maestros e influencias.

El diálogo con Unamuno está formado, a la vez, por un breve retrato-homenaje del rector de la universidad de Salamanca. Parodiando la solemnidad de la tradición de poemas elegíacos, Machado fabrica su propio perfil construyendo el de Unamuno. Califica a la filosofía de éste como "diletantesca" y, a través de este juicio, Machado se confirma a sí mismo como filósofo: "tu filosofía [...] gran Don Miguel, es la mía." Sin

²⁰ Debemos recordar lo que al respecto señala Aurora de Albornoz: Machado siempre exageró la influencia de Unamuno sobre su propio pensamiento. (Véase el capítulo 1 de esta tesis.)

embargo, la declaración aparece dentro de un contexto burlón, que rompe--o al menos matiza--tanto el tono dramático anterior como la seriedad que normalmente corresponde al discurso filosófico. Para Machado, caracterizar a la filosofía de Unamuno como "diletantesca" tiene que ver también con la posibilidad de combinar el discurso poético con el filosófico. Esta es, quizá, una de las razones por las cuales Machado siempre buscó y reafirmó su filiación como discípulo de Unamuno y al hacerlo, inicia una especie de tradición *apócrifa*. Es decir: se identifica con aspectos unamunianos que no necesariamente corresponden al pensamiento de éste, sino que más bien contribuyen a reforzar la búsqueda estética machadiana en un intento por reunir, en el poema, lo poético y lo filosófico. Machado *inventa* una tradición al tomar la figura de Unamuno y convertirla en *precursora de su estética según sus propios términos*. De hecho, "Meditaciones rurales" puede leerse como una alegoría de este intento: la discusión filosófica que se transforma, paulatinamente, en parodia de un retrato elegíaco es, al final, un intento por incorporar y discutir ideas filosóficas y convertirlas en poesía. En última instancia, esta nueva forma de autorretrato expresa la necesidad del poeta por crearse un rostro distinto que sea capaz de expresar ambos discursos.

En estos versos hay un juego fonético en la rima que la vuelve rítmica y que hace que funcione como una parodia de sí misma: "Este Bergson es un tuno;/ ¿verdad, maestro Unamuno?". El tono lúdico también contribuye a romper la seriedad filosófica anterior y evita que el poema caiga en la solemnidad o en la melancolía. El tono paródico y juguetón funciona para relativizar la autoridad del yo poético y de otros filósofos, Unamuno el primero, y luego Bergson y Kant:

Bergson no da como aquel
 Immanuel
 el volatín inmortal;
 este endiablado judío
 ha hallado el libre albedrío
 dentro de su mechinal.

La rima consonante rompe la ilusión de que el poema sigue el fluir de la conciencia del poeta; al mismo tiempo, preserva la monotonía del poema y le da un ritmo de somnolencia y desvarío.

El lenguaje irreverente con el que el poeta habla de Kant y Bergson, intenta trivializar la discusión filosófica y la convierte en sentido común:

¡Oh, estos pueblos! Reflexiones,
 lecturas y acotaciones
 pronto dan en lo que son:
 bostezos de Salomón.
 ¿Todo es
 soledad de soledades,
 vanidad de vanidades,
 que dijo el Eclesiastés?

Dentro de esta línea filosófica y en consonancia con la estructura de todo el poema, el tema de la muerte está en el centro de la discusión. Me parece importante insistir en que para Machado, como para la tradición filosófica de su tiempo, la muerte es la representación más cabal de la alteridad, en tanto que lo que define a lo otro como "otro" es el permanecer como un misterio impenetrable. Por lo mismo, son los otros, en la forma de una comunidad vinculada por una historia común, los que van a transformar el discurso filosófico en historia viva, en diálogo. Sin embargo, en el poema la reflexión filosófica está tratada con mucha ironía, en parte porque el escenario de las "elevadas" discusiones filosóficas es un pueblo español de provincia.

Como en muchos poemas de Machado, la vida rural es vista bajo la perspectiva del fatalismo y la condena a la repetición, lo cual lleva a percibir la vida de la comunidad según una monotonía circular que no deja mucho lugar a la esperanza o al cambio:

-Tras estos tiempos, vendrán
 otros tiempos y otros y otros,
 y lo mismo que nosotros
 otros se jorobarán.
 Así es la vida, Don Juan.
 -Es verdad, así es la vida.
 -La cebada está crecida.
 -Con estas lluvias...

La incorporación de este diálogo en el poema acentúa la sensación de vaciedad y hastío que se derivan de él. Los comentarios de la gente común ayudan a proveer de "realidad" a preocupaciones filosóficas mayores. La futilidad e intrascendencia de la conversación son proyección del mismo aburrimiento y monotonía que embargan y caracterizan al yo poético. El poema logra transmitir el ahogo y el sinsentido de la vida en un pueblo de provincia. Su innovación, dentro de la estética machadiana, consiste, en buena medida, en que el yo poético se ha convertido en un yo impersonal para fundirse en otras voces (las de la comunidad) que son irreductibles al yo. En última instancia, el yo se ha "vaciado" de sí mismo para disolverse en los demás. Lo impersonal se convierte en una máscara que quiere ser la de todos.

Una característica que lo une a los autorretratos anteriores es que, como en ellos, Machado consigue crear su imagen de poeta a partir de un vacío. "Meditaciones rurales" muestra esto de manera muy evidente al lograr que tanto su hechura formal (por ejemplo, la notable presencia de una rima consonante y su forma, organizada en una tirada de versos que siguen el libre y caprichoso fluir del pensamiento meditativo (el orden es

subjetivo, digresivo...) como su contenido destaquen el vacío vital y lo expresen, convirtiéndolo en imágenes y metáforas de aburrimiento, monotonía y sin sentido de la vida. La figura del poeta, en su desdibujamiento, es la alegoría de la propia poesía *y* del discurso sobre la filosofía que tiene lugar en forma de diálogo con otros textos, poetas y filósofos. Machado pone el tema filosófico de la angustia vital en un contexto provinciano, deslavado e intrascendente, y logra, a la vez, crearse un rostro anodino *y colectivo*. Aquí, de nuevo, la relación con Unamuno es pertinente por opuesta, ya que, si para este último el vacío vital resulta intolerable y por lo mismo habrá que llenarlo con una idea de absoluto (aunque sea falsa), para Machado resulta imprescindible *mantener* la noción de vacío y así crear, a partir del vacío, su propio rostro, que no es sino el de los otros. En este sentido, su poca nitidez en el autorretrato confirma la vaciedad de su existencia y la presencia de una colectividad a la que quiere dar voz.

De nuevo, tenemos una presencia del yo poético que bien se podría calificar de "fantasmal", pero a diferencia de lo que ocurre en los poemas anteriores, su desdibujamiento aquí es producto de su disolución en una colectividad de voces, algunas anónimas y otras muy conocidas. El poeta trata de mimetizarse simultáneamente en dos tradiciones: una filosófica y otra poética. Hay una forma muy consciente de parodiar el discurso filosófico desde el sentido común de la fenomenología poética: "Sobre mi mesa *Los datos / de la conciencia*, inmediatos." El título original del ensayo de Bergson es *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889). Para el poeta, la inmediatez fenomenológica no es una teoría libresca sino una percepción viva. Veremos que éste es un conflicto que

subsiste en la creación de los heterónimos, en donde la creación y la persona creada son lo mismo.

De una manera más radical, en "Meditaciones rurales" el yo poético ha integrado características que describen su proyecto estético-filosófico. Así, los versos finales del poema pueden leerse como una anticipación del salto que el poeta dará más adelante:

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

Este "yo fundamental" ha evolucionado mucho desde el "Retrato" de *Campos de Castilla*: literalmente, ha diluido su imagen en otras, poéticas y filosóficas. Por lo mismo, ha adquirido una mayor capacidad para incorporar dentro de sí aspectos reflexivos y paródicos que se hallaban ausentes en su poesía anterior. Si en "Coplas mundanas" el poeta y el filósofo se representaban como una escisión del yo original, en "Meditaciones rurales" la dicotomía se borra para dar paso a una figura genéricamente ambigua, en cuya voz, hecha a partir de fragmentos de otras voces, es posible ver otra expresión de la crisis del yo poético y su disolución en distintos yo.

V

Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto
 y cuanto yo escribir de vos deseo:
 vos sola lo escribisteis; yo lo leo
 tan solo que aun de vos me guardo en esto.
 Garcilaso.

La última imagen del yo poético machadiano que pretendo discutir aquí es la que se esboza en un retrato que el poeta hace de sí para

mandar a "una bella dama, que le había enviado el suyo". El poema es interesante porque en él se puede ver que el poeta intenta resolver, mediante una vuelta a formas clásicas (uso del soneto y de las fórmulas del amor cortés, por ejemplo), las preocupaciones que aparecen en los poemas anteriores.

El autorretrato está compuesto por tres sonetos, que inician la serie llamada "Glosando a Ronsard y otras rimas". El título es ya bastante revelador: la elección de Ronsard como modelo para alegorizar la voz poética y la utilización de los códigos del amor cortés para representarse, manifiestan un deseo por ceñirse a una tradición y "glosarla" en lugar de explorar nuevas técnicas. Por otro lado, la lectura de esta tradición muestra un intento por evadir el período barroco, retomándola en el romanticismo (evitando, a su vez, el parnasianismo y el modernismo más excesivo).

En estos sonetos el poeta se retrata viejo y poco atractivo, imagen con la cual pretende quitar a su dama el interés amoroso que ella parece tener en él. Previsiblemente, el efecto que logra es el opuesto: mediante un recurso que lo caracteriza, el poeta utiliza la disminución y la autodevaluación como artificios de seducción. Podemos leer este poema de una manera alegórica, ya que demuestra que la construcción del rostro poético se logra en el intercambio que ocurre entre el poeta y los lectores.

El autorretrato sigue las pautas del amor cortés y, a partir de éstas, reflexiona sobre su relación con la tradición y con sus lectores (en este caso simbolizados en la presencia de la "bella dama"). Su intento por imitar pautas renacentistas muestra un rechazo de las innovaciones técnicas que había incorporado anteriormente (en "Meditaciones rurales",

por ejemplo); con ello el poeta pretende resolver inquietudes estéticas presentes desde el "Retrato" de *Campos de Castilla*, y veremos que lejos de resolverse, se agudizan las contradicciones entre la voz poética y la forma que ésta elige para representarse.

En los sonetos, el desdibujamiento del rostro del yo poético es más evidente aún que en los anteriores autorretratos. Siguiendo los códigos de la tradición del amor cortés, el amante se considera indigno del amor de su amada y se retrata a partir de lo que *ya no es*:

Cuando veáis esta sumida boca
que ya la sed no inquieta, la mirada
tan desvalida (su mitad, guardada
en viejo estuche, es de cristal de roca),

la barba que platea, y el estrago
del tiempo en la mejilla, hermosa dama,
diréis: ¿a qué volver sombra por llama,
negra moneda de joyel en pago? (OC, t. II, p. 648)

En una dinámica que recuerda a "Coplas mundanas", el rostro se crea simultáneamente como es y como fue. Una de las diferencias es que en este caso la nostalgia de "lo que fue" coincide con la añoranza de una poesía que (como el amor) corresponde a otro tiempo:

Como fruta arrugada, ayer madura,
o como mustia rama, ayer florida,
y aun menos, en el árbol de mi vida,
es la imagen que os lleva esa pintura. (OC, t. II, p.648)

Siguiendo el tópico de falsa modestia, el poeta "advierte" a la dama y la "previene" del inevitable despertar:

Ni vos gritéis desilusión, señora,
negando al día ese carmín risueño,
ni a la manera usada, en el ahora
pongáis, cual negra tacha, el turbio ceño.
Tomad arco y aljaba--¡oh cazadora!--
que ya es el alba: despertar del sueño.(OC, t. II, p.649)

Pero si ella insiste, tiene que estar dispuesta a *inventarlo*, a buscarlo "en la canción, no en el retrato". Aunque los sonetos de esta serie siguen una pauta formal muy tradicional, imitando de cerca el modelo de Ronsard (e incluso incorporando versos traducidos de él, como el primero del siguiente cuarteto²¹), en la re-creación del rostro del poeta por la amada (y por el lector) hay una consciente voluntad de invención casi *apócrifa*:

Pero si os place amar vuestro poeta,
que vive en la canción, no en el retrato,
¿no encontraréis en su perfil beato
conjuro de esa fúnebre careta? (OC, t. II, p. 649)

El primer verso adelanta una práctica de la poesía que se desarrolla más ampliamente en *Los complementarios*: el poeta a veces "toma prestados" versos de otros, a veces los traduce y en otras ocasiones los recrea. En *Los complementarios* dirá que "Toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto." (OC, t. III, p.1314) Esta moderna idea se empalma con la concepción renacentista (y anterior) en la que la noción de autoría personal intransferible no tenía el sentido actual. La anterior glosa de Ronsard contiene elementos de diálogo intertextual, como en los otros autorretratos, pero la variante que aquí aparece es que el rostro del poeta está por ser inventado. Apócrifamente, porque su "realidad" está hecha de una tradición poética anterior y, a la vez, toca al lector (o a la amada) re-organizarla en función del nuevo rostro inventado. Su glosa a Ronsard contiene todos los anteriores elementos, en los que lo fundamental es la expresión de sus inquietudes respecto al diálogo con una tradición reconstruida a partir de sus propias necesidades estéticas.

La hechura de su rostro, en estos sonetos, toca al lector. A partir de la construcción metonímica de su figura actual (la "sumida boca", "la

²¹Según Oreste Macrí (OC, t. II, p. 954), se trata de una traducción literal de un verso de Ronsard (tan literal que no utiliza la "a" personal del español).

mirada tan desvalida", "la barba que platea", etc.), el poeta debe ser substituido por una figura renovada, poéticamente inmune a la edad:

Desdeñad lo que soy; de lo que he sido
trazad con firme mano la figura:
galán de amor soñado, amor fingido,
por anhelo inventor de la aventura.
Y en vuestro sabio espejo -luz y olvido-
algo seré también vuestra criatura. (OC, t. II, p. 649)

De nuevo, la figura "real" del yo se crea apelando a una tradición que funciona como una ilusión ("galán de amor soñado, amor fingido,"). Por lo mismo, tiene que ser recreada por el lector (que se convierte en agente activo de esta creación).

Como hemos visto, la incorporación del diálogo con otros poemas y otros poetas aparece muy pronto como una de las preocupaciones fundamentales que el yo poético machadiano incorpora en su representación. Esta incorporación anticipa e inicia la exploración poética que culminará en la fractura del yo en heterónimos apócrifos. Por lo mismo, es importante subrayar que la llamada "crisis poética" de Machado es no tanto una pérdida de su veta lírica como el inicio de una búsqueda estética en la que el poeta se diluye entre las voces poéticas de la tradición sobre la que escoge re-hacerse. Quizá la consecuencia más importante es que el deseo por disolver su voz individual lleva a Machado a privilegiar formas de expresión premodernas (como lo hará en el *Cancionero apócrifo*) sobre el subjetivismo individualista de cierta tradición romántica y modernista, fuente de sus primeras poesías. La crisis de su voz poética está enraizada en una contradicción mayor que la de fondo y forma. Por un lado, el yo lírico no puede expresar su subjetividad si se disuelve en otras voces; por otro, poner el énfasis en lo colectivo y lo anónimo (y, en última instancia, en lo apócrifo) lleva a

Machado a buscar en la poesía tradicional posibilidades estéticas que culminan en la fractura del yo.

En el próximo capítulo, trazaré el paso hacia nuevas formas de escritura y estudiaré cómo éstas acercan al poeta a su nuevo proyecto estético mediante una escritura híbrida que le permite expresar sus inquietudes poéticas, filosóficas y reflexivas en toda su complejidad.

CAPITULO III

Los complementarios y El cancionero apócrifo: el nacimiento de una escritura apócrifa.

De los diarios íntimos decía mi maestro que nada le parecía menos íntimo que esos diarios.

Juan de Mairena.

I

Vale la pena iniciar el presente capítulo con varias preguntas cuya respuesta, sin ser en lo absoluto obvia, la mayoría de la crítica machadiana en general *no* se plantea: ¿Qué son *Los complementarios*? ¿Se trata de una obra inédita? ¿Es un diario, un cuaderno de apuntes o ambos a la vez? ¿Qué diferencia existe entre *Los complementarios* y el resto de la obra de Machado? ¿Es posible equiparar este cuaderno de trabajo con una obra intencionalmente estructurada en forma "desorganizada", como *Juan de Mairena*, por ejemplo? Para tratar de dar respuesta a estas y otras preguntas, es necesario reconstruir una historia que, a pesar de la abundancia de estudios machadianos, no resulta tan clara como a primera vista podría parecer.

José María Valverde nos dice que *Los complementarios* es el título con el que se conoce al cuaderno que

durante seis años en Baeza, con intervalos en Madrid, Antonio Machado usó [...], continuándolo luego más activamente en Segovia. A este cuaderno se le ha titulado *Los complementarios* desde que se lo dio a conocer, fragmentariamente (en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1951, VII, núm.20, pp.169-185), así como en una parcial y desordenada edición en la serie "Contemporáneos" de Losada, a cargo de Guillermo de Torre, y, finalmente, en edición facsímil con transcripción por Domingo Ynduráin (Madrid, Taurus, 1972). Sin embargo, *Los complementarios* no era el título del cuaderno, sino

sólo el epígrafe puesto a unos pocos de sus textos.¹

La cita, aunque un poco larga, es necesaria para introducir la historia del texto que nos ocupa y para subrayar dos cosas: la primera, que debemos tener presente que estamos ante un texto que ha sido conformado, en sus distintas versiones, *por los críticos*; la segunda es que, por lo mismo, no podemos leerlo sin tomar en cuenta que la construcción del *corpus* sigue *ya* una pauta de lectura.

De esta pauta, de la que hablaré más adelante, lo primero que sobresale es el título. Respecto al "bautizo" del cuaderno, nos dice Valverde:

Los dos primeros que, por cortesía de don Francisco Machado, manejaron este manuscrito [fueron] Luis Rosales y Enrique Casamayor, [quienes] probablemente adoptaron el título general de *Los complementarios* basándose en que en el cuaderno aparece más adelante un grupo de catorce poetas "que pudieron existir" en el siglo XIX --más otros ensayistas y filósofos--, embriones inéditos de los apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena, y que cabe considerar como "complementarios" entre sí y con su autor. (p.110)

Valverde no proporciona demasiada información sobre este primer "manejo" de la edición (por ejemplo, ¿qué relación hay entre el "manejo" de Rosales y Casamayor y la "parcial y desordenada" [p.110] edición de de Torre?). Oreste Macrí, por su parte, en la "Introducción" a las *Obras completas* no agrega mucha más información. De hecho, apenas hace mención a la prehistoria de la edición, limitándose a mencionar la importancia de la transcripción y edición facsímil a cargo de Domingo Ynduráin:

Buena parte del diario, no obstante, ya había sido publicada (*sin pretensiones críticas*) en *Cuadernos*

¹José María Valverde, *Antonio Machado* (Madrid: Siglo XXI, 1975), p.110.

Hispanoamericanos, 1949 [...] y en *Clavileño*, 1955 [...]. Así, pues, de inédito y original en absoluto no queda mucho (aparte de las citas de poesías y prosas, muy importantes), teniendo en cuenta también lo publicado (más o menos reelaborado) por el poeta: unos 140 versos no muy notables, por añadir a las *Sueltas* de mi edición italiana, y unas veinticinco páginas de prosa, al margen de las lecciones variantes. (OC, t. I, p.65; el énfasis es mío)

Como se deduce de esta cita, el interés de Macrí se inclina más hacia "completar" la obra de Machado--de ahí su obsesión por los inéditos. Su objetivo es rellenar los huecos que pueda haber y re-insertar los textos en el lugar cronológico pertinente dentro del vasto universo que es la "Obra completa" del autor. Quizá por eso no atribuye mucha importancia al cuaderno mismo, aunque admite el valor de "disponer del entero cuerpo para el trabajo ecdótico y para el estudio de la estructura continua, dramática, *in fieri*, del primer cuaderno poético, estético, filosófico y político, de un período fundamental de la vida y obra de Machado" (OC, t. I, p.65). Como se ve, el afán por "completar" la obra se halla íntimamente ligado al de *complementarla* con "la vida" del autor. De hecho, una de las cosas que se hallan en juego aquí es que *Los complementarios* alimenta la expectativa crítica de poder lograr una unidad en la que la vida del autor responda a la imagen poética creada en la obra, en la que su prosa--expresión de sus ideas-- explique y comente la poesía. Esta noción surge, probablemente, porque *Los complementarios* es un cuaderno privado, no destinado a la publicación. Se asume que su "desorden" (en el que se mezclan, continuamente, poesías--del autor y de otros--con reflexiones en prosa que expresan inquietudes de tipo filosófico) es meramente reflejo de la "espontaneidad" del texto. El cuaderno muestra, en su desorden, eclecticismo y carácter

frecuente--aunque no exclusivamente-- lúdico, el estado intelectual de Machado en aquellos años.

Su carácter de "cuaderno de notas" lo convirtió en un texto de difícil lectura y clasificación, y no fue sino hasta 1972 cuando se publicó la versión "oficial" del cuaderno.² La edición se hizo en dos tomos: el primero es la reproducción facsimilar del cuaderno y el segundo, su transcripción. En su introducción al segundo tomo, Ynduráin dice que "la edición tiene muchos puntos mejorables, [pero] era necesario hacer público el texto; luego vendrán las rectificaciones y precisiones" (t. II, p. 1). A mi modo de ver, lo más importante de esta edición es que exige un cambio de criterio en los propósitos de la edición de un texto inédito de Machado. Si antes se había privilegiado--básicamente-- el "hallazgo" de poesías inéditas, ahora se tomaba al cuaderno como un *corpus* textual. Esto es: había valor en un texto que se declaraba a sí mismo como borrador de otros textos.

El año de la edición no es accidental: coincide con el deseo de reivindicar la obra de autores que, como Machado, llegaron a personificar la proscripción y la censura del franquismo.³ En 1972, la figura de Machado era ya el producto de una apropiación oficial; *Los complementarios*, así, se convirtió en la obra que "complementaba" su poesía. Como en el texto se exponen reflexiones sobre la poesía del autor

²Antonio Machado, *Los complementarios*, 2 tomos, ed. Domingo Ynduráin (Madrid: Taurus, 1972).

³La carga ideológica simbólica depositada en la *persona* de Machado es común tanto al franquismo como a la izquierda. Mientras el primero rescató su poesía y desautorizó a su persona, la segunda idealizó a su persona y dejó sin estudiar parte de su obra. Ahora bien: nunca lo apócrifo había sido tan indiscernible de lo real como cuando, en un acto francamente inaudito, como ya vimos, "un edicto del juez instructor de Responsabilidades Políticas número 3 de Madrid [...] se incoaba expediente a un tal Abel Martín, del que no se tenían más datos" (Valls, p.170). Este ejemplo basta para mostrar la compleja realidad subversiva de lo apócrifo, nunca, quizá, tomada tan en serio como en este caso.

y de otros, se ha querido ver en él una fuente de ideas en estado "puro" de la cual sería posible extraer la esencia filosófica o el arte poética que resolviera, explicara y acompañara a la poesía (en realidad que la *complementara funcionando como el suplemento de ella*). Es más: bajo este precepto se acepta que la poesía es un *corpus* rígido, unitario y no cambiante.

Aunque es verdad que estamos ante un cuaderno de trabajo que *no fue concebido como obra literaria*, hay que pensar que Machado debe haber estado mucho más consciente de lo que sus críticos quieren reconocer sobre la posibilidad de que esos textos fueran eventualmente publicados. Si juzgamos por la advertencia que aparece en el cuaderno, podemos inferir que su autor *sabía* que cualquier inédito asociado a su nombre era susceptible de ser publicado:

Todo lo que contiene este cuaderno son apuntes que nadie tiene derecho a publicar. Pueden, sí, ser utilizadas las ideas. Pero téngase en cuenta que el autor, antes de darlo a la luz, *lo hubiera revisado y puesto en correcta forma literaria*. (OC, t. III, p.1212; el énfasis es mío)

La declaración es ejemplo de lo que distingue al estilo machadiano: si bien es cierto que *Los complementarios* es un cuaderno de notas, también lo es que hay mucho de retórica y de aguda conciencia literaria en el hecho de decir que lo que se escribe allí no está escrito "en correcta forma literaria". La nota que aparece en el cuaderno adquiere un sentido más profundo si la analizamos dentro del contexto mayor de las pretensiones estético-literarias del autor. ¿No es precisamente una de las marcas de su autoconstrucción poética la autoanulación, la desaparición, el disfrazar su retórica para que parezca no-retórica? Del mismo modo, el decir que sus ideas no están puestas "en correcta forma

literaria" anticipa el sentido que adquiere lo apócrifo en el texto: la ambigüedad "literaria" de sus comentarios y la convivencia de estos con poemas de otros, convierte *Los complementarios* en un cuaderno cuya misma desorganización ecléctica cuestiona la autoría, la autenticidad y la autoridad de los textos que lo conforman. Es decir, el cuaderno se convierte en literatura no canónica. *Los complementarios* resulta ser un paso fundamental hacia la prosa fragmentaria, aforística e irónica que encontramos en *Juan de Mairena*.

La declaración del autor adquiere tonos más complejos cuando pensamos que muchos críticos la han tomado como una prueba más de la sinceridad, espontaneidad y naturalidad de las ideas expresadas en el cuaderno, lo que asegura que estén más cerca de la "verdad" de su poesía. Dice, por ejemplo, Manuel Alvar que *Los complementarios* revelan "la sinceridad desnuda [del autor], *sin el pudor a que obliga la letra impresa*".⁴ Paradójicamente, lo que ha legitimado al texto es su marginalidad, su aspecto privado y oculto, es decir, "apócrifo". De ese palimpsesto literario nacerán los primeros frutos de la literatura apócrifa machadiana.

Se tiende a olvidar que el título del cuaderno, *Los complementarios*, forma parte de la historia de la edición del texto a manos de los críticos y, por lo mismo, responde a una noción de "complementariedad" que insiste más en fijar la obra machadiana como "completa" que en descubrir la presencia del diálogo con los otros en el texto. Nos dice, por ejemplo, Manuel Alvar al hablar de la necesidad de hacer una edición crítica de la obra:

⁴"Introducción" a *Los complementarios*, ed. Manuel Alvar (Madrid: Cátedra, 1987), p.53 (el énfasis es mío).

Utilizar los apuntes para encuadrar la creación literaria de don Antonio, para mejor conocer sus ideas sobre la poesía, para ver los procesos de su elaboración poética, no me parecen motivos desdeñables y, con esta lejanía de muchos años, el poeta no desautorizará, desde su eterna luz, la intrusión de los investigadores. Hoy nada de lo que está a solas pergeñado o dicho inciertamente o reiterado, nada afecta ya a la obra perfecta que son las *Poesías*, y sin embargo nos ayuda a quienes buscamos la verdad. (p.62; el énfasis es mío)

El comentario resulta iluminador en varios sentidos: la obra poética de Machado es "perfecta" y la labor del editor consiste en buscar los elementos que logren una completud que será identificada, por parte del crítico, con la "verdad". Por lo mismo, su edición (la de Alvar) hace más evidente el patrón normativo que las anteriores ediciones ya tenían sobre el texto:

Por eso he procurado establecer un orden en lo que se nos daba como un carnet de notas, y he dividido los textos en diversos apartados [...]. Machado anotaba ideas sobre poesía, sugerencias más o menos filosóficas, copiaba textos ajenos, incluía y retocaba los propios, transcribía largas meditaciones, anotaba menudencias personales o consignaba avatares de la historia propia o ajena. Agrupar en diversos apartados tan heterogéneos materiales, me parece de gran utilidad [...]. No se me diga que *mi orden* no es el del cuaderno, porque a esto argüiré con el propio de don Antonio: anotaba ideas, [...] que era necesario redactar de forma definitiva y, como tarea previa, *ordenar*. (p.62; el énfasis es mío)

Resulta irresistible no utilizar la metáfora de "poner orden" a los textos machadianos para describir la labor editorial que ha culminado con el establecimiento de *Los complementarios* como texto que "completa" lo que su autor dejó "incompleto". Es así como el editor cumple una función de "mediador", de puente entre lo que era "la intención original del autor" y las expectativas de los lectores.

Sin embargo, tal y como lo apunta Jerome McGann:

editors cannot follow the guidance of a rule of final authorial intentions in determining the texts they will print because final authorial intention is a deeply problematic concept [...]. In dealing with modern texts, a critical editor must be prepared to accept an initial (and insurmountable) limit: that a definitive text, like the author's final intentions, may not exist, may never have existed, and may never exist at any future time.⁵

En el caso del texto que nos ocupa, "la intencionalidad del autor" es suficientemente oscura como para invitar al "ordenamiento" de ideas que Alvar lleva a cabo. No obstante, el aparente "desorden" tiene una fuerza desestabilizadora innegable, ya que de otra manera los críticos no estarían tan preocupados por "reorganizar" un texto en el que muchos de los valores estéticos y literarios se derivan de esa "desorganización". Se trata de un tipo de organización/desorganización que permite la convivencia de diversos géneros y autores. Esta flexibilidad discursiva será la que conviene más a los textos apócrifos--de hecho, quizá sea lo que los propicie, en primer lugar. En otras palabras, la escritura del cuaderno propone un tipo de creación literaria que borra el límite entre lo propio y lo ajeno, entre lo individual y lo colectivo, entre creación y comentario sobre lo creado. Mediante traducciones, glosas, recopilaciones y comentarios, el texto muestra que la tradición literaria se crea en el intercambio de la propia voz con la de otros.

Los complementarios es, a la vez, ejemplo de y reflexión sobre este fenómeno; se toma algo ajeno y, al traducirlo o comentarlo o recrearlo, éste se convierte en algo propio:

⁵ Jerome McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), p. 67.

Si me obligaran a elegir un poeta, elegiría a Virgilio.
 ¿Por sus *Églogas*? No. ¿Por sus *Geórgicas*? No. ¿Por su
Eneida? No.

1. Porque dio asilo en sus poemas a muchos versos bellos de otros poetas, sin tomarse el trabajo de desfigurarlos. (OC, t. III, p.1169)

La mención a la manera clásica de crear resulta importante porque heterónimos como Abel Martín y Juan de Mairena son imitaciones “a la manera” de Sócrates y Platón. Como este ejemplo, todos los que aparecen en el cuaderno dejan ver que su aparente “desorden” apunta hacia la confección de lo apócrifo como modelo literario. Por eso, “ordenar” el cuaderno de Machado es invalidar un proceso *que en sí mismo* señala el camino hacia una teoría de lo apócrifo.

No resulta accidental la necesidad de la crítica por “organizar” el cuaderno en apartados que devuelvan un orden canónico a la manera de hacer literatura. De ahí, por ejemplo, el desprecio de Oreste Macrí por todo lo que no sea *inédito y original* de Antonio Machado. Al ordenar bajo categorías normativas lo que *literariamente* tiene su propio “orden”, se pierde el nuevo contexto que el cuaderno provee. *Los complementarios* nos recuerda que la tradición literaria es un continuo hacer y rehacer contextos. Para utilizar una metáfora querida de Machado, los críticos, en lugar de dejar que el lector “haga” el camino, han trazado la pista por donde hay que caminar. Concebir *Los complementarios* como unidad y ordenarlo, revela la intención de completar y “corregir” el “desorden” de las piezas de un texto que exhibe sus fracturas, para lograr una obra completa perfecta, sin fisuras, en la que se complementen, de manera armónica, la poesía y la prosa.⁶

⁶ Con la consecuente anulación del elemento que ideológicamente resulta más disruptivo: en este caso, la prosa.

He señalado que uno de los aspectos más interesantes de *Los complementarios* es el título. Como anota Valverde, fue seguramente elegido por quienes primero manejaron el texto en una alusión al *Cancionero apócrifo*, que indudablemente constituye la sección más intrigante del cuaderno. El título de *complementarios*, pues, alude a la complementariedad de los poetas y filósofos apócrifos con Antonio Machado. La existencia, en el *Cancionero apócrifo*, de un Antonio Machado apócrifo sólo ha contribuido a reforzar la idea de que los heterónimos son "duplicados" del autor. En parte, esta tendencia puede ser explicada a partir de la confusión que se ha dado entre los términos "complementario" y "apócrifo". Oreste Macrí señala: "*complementario* es generativo y sinónimo de *apócrifo*" (OC, t. I, p.75). El término "complementario" surge de los siguientes versos, aparecidos por primera vez en *Nuevas canciones* (1923) :

Busca a tu complementario,
que marcha siempre contigo,
y suele ser tu contrario. (OC, t. II, p. 629)

Claramente, la idea de complementario está asociada a la de contrario. Contradecirse a sí mismo conlleva una dualidad interna que no es intrínsecamente conciliable y que nos ayuda a pensar en lo que será un *leitmotiv* en *Los complementarios* y *Juan de Mairena*: que la verdad bien pudiera ser lo contrario de lo que pensamos.

Éste es uno de los ejemplos que Machado utilizará para relativizar y cuestionar la idea convencional de conocimiento e identidad. En el caso de estos versos, lo que se cuestiona es precisamente la existencia de una identidad monolítica. Resulta, entonces, irónico que la pareja complementario/contrario sea reducida sólo al primer término; consecuentemente, la fractura de una en varias personas poéticas queda

nulificada y los heterónimos apócrifos son reducidos a funcionar como "complementos" filosóficos o *alter ego* del poeta. De este modo, el cuaderno privado pasa de ser "cuaderno de notas" a cuaderno "alternativo" (de *alter*, otro), el *otro* cuaderno que nos va a dar la clave del *otro* Machado. Del Machado no público, oscuro, íntimo, en borrador, apócrifo. Pretender que el Machado del cuaderno *complementa* al poeta es crear una unidad artificial que presupone una unidad previa⁷ y en ella se funde al poeta con sus heterónimos.

Esto no deja de ser irónico, porque al convertir al poeta en "complementario" de sus apócrifos, se está llevando a cabo el proceso inverso al que ha llevado a su autor a crearlos. En lugar de leerlos como la diversidad de personas poéticas que son, se les quiere reducir a la "cosa que acaba de hacer completa" la obra poética de Machado. En otras palabras, lo que el autor construye como fragmentario ha sido restituido a una unidad artificial por la crítica. Los heterónimos apócrifos (sobre todo Abel Martín y Juan de Mairena) serán identificados, o bien como expositores de las ideas filosóficas de su autor (sin aparente "forma literaria"--como si fuera posible desvincular un proyecto estético de la forma en la que éste es expresado--), o bien como "máscaras" transparentes de su autor.⁸

⁷ "Complemento- del latín 'complementum' derivado de 'complere', compuesto con el inusitado 'plere'; véase 'lleno'. Cosa que acaba de hacer completa otra que se expresa" (María Moliner, *Diccionario del uso del español* [Gredos, Madrid, 1981], s.v.).

⁸ Así lo señala, por ejemplo, Octavio Paz: "Abel Martín y Juan de Mairena no son enteramente el poeta Antonio Machado. Son máscaras pero máscaras transparentes: un texto de Machado no es distinto a uno de Mairena. Además, Machado no está poseído por sus ficciones, no son criaturas que lo habitan, lo contradicen o lo niegan" (en "El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)", *Cuadrivio* [México: Joaquín Mortiz, 1980], p.144). La noción de la máscara es interesante por razones distintas a las que señala Paz: veremos que es uno de los artificios que Machado utiliza para "carnavalizarse" a sí mismo y crear a sus heterónimos. El que sean "máscaras" no los hace menos "otros" de su autor.

En términos generales, el cuaderno de *Los complementarios* sintetiza muchos de los aspectos que caracterizan al discurso apócrifo machadiano: es un texto fragmentario, plural, "inacabado", que conjuga en un mismo espacio elementos poéticos, filosóficos, humorísticos y literarios. Esta pluralidad subraya la imposibilidad de construir un texto (y la realidad) en términos de absoluto. Por eso, convertir a los heterónimos en "la otra mitad" del autor implica negar la fractura y equivale a restituir la identidad y la uniformidad como valor textual.

Los complementarios, así, ha sido una "obra" leída en contra de su naturaleza inherentemente fragmentaria y se le ha exigido que funcione como el *suplemento* ("del latín 'supplere', suplementar, deriv. de 'plere', llenar; v. 'lleno'. Añadir en un sitio una cosa que falta" [M. Moliner, *Diccionario del uso del español*, s. v.]) de la obra mayor: un "suplemento", es decir, lo que "falta" para completar a la figura de Machado.

Sin embargo, hay otra dimensión de lo suplementario que resulta útil recordar: el cuaderno es, también, *lo que sobra* de la obra de Machado. Este "exceso" debe ser tomado en cuenta no para fijar el contexto poético del autor, sino para cuestionar la delimitación y la definición actual de la unidad que se atribuye a su obra. La noción de "suplir" ha sido ampliamente discutida por Jacques Derrida. Para él, una de las ideas más generalizadas en Occidente es que la letra escrita *suple* la presencia de quien escribe. Es decir, la escritura adopta el lugar metafórico de un emisor ausente. La escritura debe ser directa, continua y sencilla, porque ocupa el lugar de la comunicación verbal cuando la persona no está presente (y porque se dirige a alguien que tampoco está presente).

Este argumento es útil para entender el mecanismo que subyace a la manera en la que se ha editado *Los complementarios*. Pareciera que, en el caso de este texto, la edición responde también a un deseo de *restituir* la presencia original del autor. Como los diarios, que fundan su "autoridad" textual en su pretendida veracidad, el cuaderno de *Los complementarios* está supuestamente más cerca de la "verdad" de su autor como poeta. Por la "intimidad" en la que se conservó el cuaderno se acepta su aspecto privado y, por lo tanto, que las ideas que aparecen en él carecen de "forma literaria".⁹ La admonición autógrafa de su autor ha sido la excusa para sostener la veracidad de las ideas contenidas en el cuaderno y para utilizarlas, con la misma autoridad, para explicar el contenido de los textos machadianos. Bajo la pretendida premisa de "respetar" la voluntad del autor, se omite uno de los aspectos que hacen rico este cuaderno: que es el "mapa" de las exploraciones literarias de su autor.

El "orden" que se ha impuesto al texto (por ejemplo en la edición de Alvar, en donde se le ha ordenado "por apartados" ("Introducción", p.63) obedece al criterio de que las ideas sobre poesía y filosofía conforman una especie de pequeño *corpus* teórico que debe ser

⁹ Resulta iluminador ver lo que se ha hecho con los únicos textos verdaderamente "privados" de Machado. Sus *Cartas a Gulomar* (Madrid: Lifesa, 1950), editadas por primera vez por Concha Espina y, más recientemente, por Giancarlo Depretis, *Cartas a Pilar* (Madrid: Anaya y Mario Muchnik, 1994), son ejemplo perfecto del "folletín" editorial que se ha creado en torno a ellas. De toda la historia, lo más notable es que, a falta de una historia de amor escandalosa, los críticos de Machado y la propia Pilar de Valderrama la han inventado, al menos en términos editoriales. Pilar de Valderrama, al editar las cartas, ha contribuido de una manera importante a la normativización y rigidización de la figura "pública" de Machado. Estas cartas, censuradas *por su destinataria*, fueron utilizadas por ella misma para dar publicidad a su propio texto: Pilar de Valderrama, *Sí, soy Gulomar. Memorias de mi vida* (Barcelona: Plaza & Janés, 1981). La historia completa puede verse como un emblema de cómo se ha "recortado", literalmente, la figura pública de Machado cuando ésta no ha encajado bien del todo en las exigencias editoriales de sus críticos.

"organizado" en beneficio de la coherencia del pensamiento estético machadiano. Dice Alvar:

La misión del investigador va a ser la de dar coherencia a la información dispersa y encontrarle sentido dentro del pensamiento teórico de su creador. Como, por otra parte, disponemos de su doctrina poética, según Abel Martín y Juan de Mairena, podemos ver ahora cómo se han ido elaborando todas estas fuentes de información. (p.12)

Quizá el valor principal de *Los complementarios* sea el de ser un texto híbrido que contiene los núcleos centrales de lo que posteriormente será su poesía y su prosa apócrifas. El cuaderno es praxis de una teoría estética que se va exponiendo al mismo tiempo que se construye. En su eclecticismo existe ya una voluntad literaria y el modelo que lo forma será matriz de otros textos. Por eso puede ser leído como literatura, al margen e incluso en contra de las intenciones estéticas de su autor. Esto, según Derrida, es característica de toda escritura, es la marca de su legibilidad:

But the sign possesses the characteristic of being readable even if the moment of its production is irrevocably lost and even if I do not know what its alleged author-scriptor consciously intended to say at the moment he wrote it, i.e. abandoned it to its essential drift [...]. By virtue of its essential iterability, a written syntagma can always be detached from the chain in which it is inserted or given without causing it to lose all possibility of functioning, if not all possibility of "communicating", precisely. One can perhaps come to recognize other possibilities in it by inscribing it or *grafting* it onto other chains. No context can entirely enclose it. Nor any code, the code here being both the possibility and impossibility of writing, of its essential iterability (repetition/alterity). ("Signature ...", p.9)

Muchos de los ejemplos, poemas y discusiones que figuran en *Los complementarios* pasarán posteriormente a *Juan de Mairena*. Su "repetición" en el nuevo contexto que provee el profesor apócrifo, les da

un significado literario distinto. La repetición/alteridad, de la que habla Derrida, explica el mecanismo de imitación/apropiación que adopta Machado (y Mairena) ante la tradición literaria. La re-contextualización y selección de lo que se toma de otros, marca el camino de la estética apócrifa. Estamos, pues, ante un tipo de concepción literaria casi "borgiana", muy cercana a la del *Quijote* de Pierre Menard.

II

Lo heterónimo/lo apócrifo.

Je est un autre.

Rimbaud.

Como hemos visto, el "ordenamiento" del cuaderno de *Los complementarios* ha llevado a que los fragmentos, notas y pequeños ensayos que forman el texto sean discutidos en términos de ideas, ya que se da por sentado--siguiendo las ambiguas palabras de su autor-- que "carecen de forma literaria". Las ideas son producto del "Machado filósofo" y por lo mismo no están "contaminadas" por una intención retórica literaria.¹⁰

Parte del problema es que cuando se quiere hacer de Machado una figura filosófica, se pierde de vista la intención literaria que nutre a sus reflexiones. Como consecuencia, lo leemos orientados hacia una forma genérica rígidamente preestablecida: o bien es filosofía, o bien es literatura, aunque de cierto eclecticismo. Por mi parte, creo que sólo es

¹⁰ Uno de los trabajos más iluminadores y más brillantes en torno a este tema es "Plato's Pharmacy", donde Derrida analiza cómo la escritura ha funcionado, en el discurso filosófico occidental a partir de Platón, como *pharmakon*, en su doble acepción de remedio y de veneno. Como remedio, en tanto restituye la pérdida de la palabra oral; como veneno, porque la contamina, porque convierte al discurso escrito en un lenguaje "de mentiras", dudoso, alejado de la verdad por un exceso de retórica. Véase Jacques Derrida, "Plato's Pharmacy", en *Dissemination*, trad. Barbara Johnson (Chicago: The University of Chicago Press, 1981), pp.61-172.

posible entender nociones como las de lo apócrifo, lo heterónimo y lo complementario, en su dinámica híbrida, ciertamente literaria, pero sin perder de vista que lo literario ha incorporado y se ha nutrido de preocupaciones que tradicionalmente pertenecen al terreno de la filosofía. Sobre todo, debemos entender a los heterónimos en la práctica textual que éstos establecen. Al separar radicalmente el discurso filosófico del literario, al asociar a uno con la ausencia de retórica y al otro con el libre uso de ésta, se olvida que en gran parte de la producción literaria de Machado, la distinción entre una y otra forma discursiva resulta imposible.

Casi igualmente imposible es la distinción tajante entre "heterónimo" y "apócrifo". Los conceptos, sin ser sinónimos, se encuentran estrechamente vinculados porque ambos forman parte de una misma visión alternativa del proceso artístico. Aunque la definición de lo apócrifo tiene varias dimensiones que iré desarrollando a lo largo de este capítulo, cabe mencionar que se trata, en el caso de Machado, de una trascendente postura estética que engloba y da origen al proceso de heteronimia, del cual son expresión última los heterónimos, personas poéticas con una obra--y una identidad-- "distinta" a la de su autor. Lo apócrifo es, así, una visión que invita a re-crear el pasado y la tradición literaria en función de un canon poético presente que se quiere cuestionar. Como alternativa a "lo que fue", lo apócrifo da lugar a una diversificación en heterónimos, portavoces y ejecutores directos de la re-invencción de la tradición literaria y de la inserción, en ella, de elementos no canónicos.

En las siguientes páginas veremos que los heterónimos del *Cancionero alegorizan* principios estéticos frente a una tradición que

Machado re-construye a su manera. Vale la pena recordar que la alegoría es el modo figurativo en el que un orden "natural" de cosas es sustituido por otro, cuya configuración existe para revelar aspectos que en la anterior representación no eran evidentes. En la invención de sus heterónimos, Machado hace una alegoría del proceso creador y de la conexión que éste tiene con fuentes tanto cultas como populares.

Los autores que componen el *Cancionero apócrifo* del cuaderno de *Los complementarios* tienen en común su marginalidad, su condición de autores no canónicos. Así, Jorge Menéndez: "Nació en Chipiona en 1828. Murió en Madrid en 1904. Empleado de hacienda y autor dramático. Colaboró con Retes. Murió de apoplejía" (OC, t. III, p1268). O bien: "Antonio Machado. Nació en Sevilla en 1875. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades*, *Campos de Castilla*, etc." (OC, t. III, p.1271). Todos son diferentes entre sí y diferentes de su autor. Especialmente, Antonio Machado apócrifo vuelve evidente lo artificial de la persona poética. Éste es un ejemplo perfecto de que el autor tiene que morir para que nazca la poesía. En este sentido y siguiendo esta lógica, toda poesía es, de alguna manera, apócrifa.

Otro ejemplo es el caso de Adrián Macizo, cuyo poema es una traducción de un soneto de Shakespeare. En él es posible ver el tipo de imitación y apropiación poética que son típicas del *Cancionero apócrifo* de *Los complementarios*; al traducir, Macizo hace el soneto a tal punto suyo que termina transformándolo en uno nuevo. En su versión, claro, ha incorporado una lectura muy personal del soneto de Shakespeare. Con su libre traducción, Macizo muestra lo que ocurre--quizá de manera

menos obvia-- en cualquier traducción y en cualquier lectura/interpretación de la tradición anterior: "No es esto exactamente lo que dice Shakespeare; pero léase atentamente el soneto y se verá que es esto lo que debiera decir" (OC, t. III, p.1283). La *imitación*--en el sentido clásico del término, que incluye la idea de *apropiación*--es lo que guía al autor en su proceso creativo. No existe, pues, una creación *original*, ya que en todas siempre se copian o se reinsertan elementos de otras tradiciones. Que distintos sonetos (atribuidos a Adrián Macizo o al propio Machado) no sean más que variaciones y lecturas de un soneto de Shakespeare, señala lo que en un plano mayor ocurre con todos los poetas. Toda poesía, para Machado, se escribe sobre un modelo anterior y el verdadero poeta dará cabida en su poesía a la tradición que lo precede. De hecho, la manera en la que se organiza esta tradición es la configuración del nuevo mosaico poético. La originalidad, por lo demás, no tiene mucha importancia cuando lo que se privilegia es la poesía y no el poeta.

No podría ser más pertinente el hecho de que los primeros heterónimos apócrifos "nacieran" en el cuaderno privado en el que el autor apuntaba sus pensamientos "ocultos". El término "apócrifo" se deriva precisamente de la voz griega *apokrypho* que quiere decir "oculto":

Se aplicó primero a lo que no se leía públicamente en la sinagoga y pasó a significar "no auténtico", aplicado a los libros de la Escritura. D.R.A.E.: "Fabuloso, supuesto o fingido". Se emplea sólo con referencia a libros, escritos u obras de arte, como "falsificado" o "falso": no auténtico; no del autor u origen que se le atribuye. (M. Moliner, *Diccionario del uso...*, s. v.)

"Lo que no se leía públicamente": el *Cancionero apócrifo* es sólo una parte de *Los complementarios*, que ya en sí era un libro oculto. Lo apócrifo, así, no sólo cuestiona la autoría, la autenticidad y la autoridad de un escrito;

cuestiona, también, su pertenencia a un canon "público" fijado por la autoridad. Es decir: nombra una literatura no canónica.

Por su parte, *The New Oxford Annotated Bible* agrega algo muy interesante sobre el uso del término:

Etymologically the word [apocrypha] means "things that are hidden", but why it was chosen to describe certain books is not clear. Some have suggested that the books were "hidden" or withdrawn from common use because they were deemed to contain mysterious or esoteric lore, too profound to be communicated to any except the initiated [...]. Others have suggested that the term was employed by those who held that such books deserved to be "hidden" because they were spurious or heretical. Thus it appears that in antiquity the term had an honorable significance as well as a derogatory one, depending upon the point of view of those who made use of the word.¹¹

Desde este punto de vista, el calificativo "apócrifo" es pertinente tanto para el cuaderno de *Los complementarios* como para el *Cancionero apócrifo* y coincide plenamente con la intención machadiana de crear textos *ambiguos*, no sólo porque su género lo es, sino también por la ambigüedad de su sentido: puede ser tomado como un libro exclusivo para los iniciados o puede ser leído como uno herético que merece ser escondido. Por lo demás, que el término pudiera ser utilizado tanto en forma respetuosa como peyorativa responde perfectamente a las necesidades estéticas de Machado, siempre oscilante entre una y otra. De hecho, los dos aspectos coexisten para reforzar dos vetas que serán la característica principal de muchos de los heterónimos: la paródica y la ejemplar.

Esto convierte la creación de los heterónimos en una práctica "secreta", marginal, escondida, oculta, al margen del trabajo "público" de

¹¹ *The New Oxford Annotated Bible, with the apocrypha* (Oxford: Oxford University Press, 1973), p.xi.

Machado. También, el "ocultamiento" sirve a la intención de convertir a los heterónimos en criaturas marginales y marginadas, al margen de la norma social y literaria, pero también al margen de la realidad del autor como entidad monolítica. Marginados, también, porque son difícilmente acomodables dentro de los espacios genéricos convencionales: aun si sus creaciones son definidas bajo el rubro de "filosofía" o de "poesía", la línea entre ambos géneros discursivos es cada vez menos clara. El carácter apócrifo, en este sentido, promueve la ambigüedad genérica y disuelve las fronteras, no sólo entre los discursos filosófico y literario, sino también entre lo individual, lo ajeno y lo anónimo.

Es posible pensar que la variedad, el desorden y el fragmentarismo del cuaderno original de notas sugiriera a Machado posibilidades que, en términos de combinación de lo filosófico y lo literario, le ofrecían la confección de un libro *voluntariamente* fragmentario. Quizá, de ver conjugadas en un mismo espacio textual disquisiciones filosóficas y literarias, traducciones de poemas de otros con poemas propios, pudo nacer el proyecto de concebir un texto en el que lo literario y lo filosófico se fundieran en un mismo lugar de expresión. Para que esto se expresara cabalmente, Machado tenía que hacer uso de una forma genérica que hiciera evidente la constante imbricación de ambos discursos. La invención de personajes apócrifos, heterónimos de su autor, logra alegorizar dicha fusión al hacer explícito lo que, en principio, existe en la pluralidad de todo texto, literario o filosófico. Como señala Pierre Macherey, "il n'y a pas plus de discours littéraire pur qu'il n'y a de discours philosophique pur, mais n'existent que des discours mixtes, ou interférent, a plusieurs niveaux, des jeux de langage indépendants dans

leurs systemes de référence et dans leurs principes.”¹² Los textos “apócrifos” de Antonio Machado apoyan la afirmación de Macherey. No es que en ellos se introduzcan nuevos elementos filosóficos, que antes se hallaban “ocultos” en la poesía, sino que en ellos es explícito que la “mezcla” discursiva de la que son resultado existe *en todo texto*, literario o filosófico. Por eso, la discusión sobre el *Cancionero apócrifo* no puede basarse exclusivamente en su planteamiento filosófico. Éste debe ser leído dentro del contexto literario que genera la obra en su pluralidad discursiva, precisamente para evitar la vuelta a la dicotomía original entre filosofía y literatura. En el hecho de que la obra pueda ser leída *como literatura* sin renunciar a sus planteamientos filosóficos, radica parte de su riqueza. Al mismo tiempo, sus características como *texto de transición* lo convierten en un documento valioso para entender más sobre el proceso de creación de lo apócrifo como categoría filosófico-literaria. Lo apócrifo incluye más que la producción de los heterónimos: implica una postura estética que contiene una reflexión sobre el proceso de creación, sobre las bases de un cuestionamiento de las nociones tradicionalmente aceptadas de autor, de originalidad, de contenido poético y de género discursivo.

Doce poetas que pudieron existir...

La primera vez que aparece la “hipótesis [de] la radical heterogeneidad del ser”, se encuentra asociada a la posibilidad de que “nuestro mundo interior” contenga “conciencias individuales, varias y únicas, integrales e inconmensurables entre sí” (OC, t. III, p.1258). Este

¹² Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire* (Paris: Presses Universitaires de France, 1990), pp. 10-11.

planteamiento es seguido, a continuación, por una breve disquisición en torno a la necesidad de que

Todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra. Esta metafísica no ha de ser necesariamente la que expresa el fondo de su pensamiento, como pensador, como filósofo, es decir como hombre a quien apasiona la verdad, sino aquella que cuadre a su poesía. (OC, t. III, p.1259)

La "metafísica" de Machado será la de dar cabida--y voz-- a la pluralidad de conciencias individuales que lo habitan. El esbozo, a continuación, de una lista de poetas y pensadores del siglo XIX, es un ejemplo de que la reflexión que "cuadra" a su poesía tiene que ver con la multiplicidad de conciencias que, en principio, toda identidad contiene. La heteronimia abre la posibilidad de escuchar--y dar voz-- a todas las conciencias que habitan al poeta. Curiosamente, el cuaderno de *Los complementarios*, con sus traducciones, poemas y reflexiones sobre otros poetas, es él mismo encarnación de este fenómeno en el que el ser y los otros se encuentran completamente imbricados. Ahondando en este tema, Machado reflexiona a propósito de Proust:

No conviene olvidar tampoco que nuestro espíritu contiene elementos para la construcción de muchas personalidades, todas ellas tan ricas, coherentes y acabadas como aquella--elegida o impuesta-- que se llama nuestro carácter. Lo que se suele entender por personalidad no es sino el supuesto personaje que, a lo largo del tiempo, parece llevar la voz cantante. Pero este personaje ¿está a cargo siempre del mismo actor? (OC, t. III, p.1355)

La alusión a la noción de "personaje" es especialmente atinada porque evoca una cierta "teatralidad" que será central para entender la relación que Juan de Mairena establece entre cambiar de careta y subvertir los aspectos más solemnes de nuestra personalidad. En otras palabras,

alude a la posibilidad de *hacer carnaval*¹³ y romper con la uniformidad de una voz única. Juan de Mairena explica con mucha claridad el tipo de riqueza que trae consigo la fractura poética:

Supongamos--decía Mairena--que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercutio. Pero Shakespeare sería siempre el autor de estos poemas y el autor de los autores de estos poemas. (JM, XXII, v)

La primera diferencia entre estos dos fragmentos de texto es que el primero podemos atribuirlo a Antonio Machado; el segundo, a Juan de Mairena. El segundo es una proyección estética--y la puesta en práctica de esa estética-- de lo que se plantea en el primer fragmento, a manera de reflexión sobre la literatura. Esto es, más o menos, el paso de *Los complementarios* a *Juan de Mairena*. Sin embargo, como en el caso de los poemas escritos por los personajes de Shakespeare, en última instancia podemos atribuir a Antonio Machado los comentarios de Juan de Mairena. Huelga decir que la restitución de la autoría a la persona autógrafa no convierte a esa persona en una unidad indivisible, sino justamente lo contrario: el regreso a la unidad del yo es imposible una vez que éste haya explorado la particularidad y especificidad de cada uno de sus fragmentos. A la vez, cada fragmento se convierte en expresión y reflejo de una totalidad (la suya propia y la del conjunto). Si Shakespeare (o Machado) no pueden ser restituidos como unidad a partir de la suma de sus creaciones, sí es posible en cambio decir que en cada una de las

¹³ La conexión con las teorías de Bajtín es muy importante, sobre todo porque el "hacer carnaval" está vinculado con hacer poesía "popular", colectiva y apócrifa. Véase Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy (Madrid: Alianza Universidad, 1987).

creaciones está Shakespeare (o Machado). Puesto que el ejemplo de Shakespeare se refiere a otra estructura literaria simultánea (la de los heterónimos del propio Machado), podemos decir que funciona como una alegoría del fenómeno que hemos llamado heteronimia. Cada conciencia individual es reflejo del todo del que forma parte y, a la vez, funciona independientemente de éste.

El cancionero que aparece en el cuaderno está subtítuloado "Doce poetas que pudieron existir" y, como sabemos, no se publicó más que póstumamente. Cabe aclarar que este primer cancionero, escrito hacia 1923, no es el que su autor publica después, bajo el título *De un Cancionero apócrifo*, en *Revista de Occidente* en 1924. La primera gran diferencia entre ambos es el número de las criaturas apócrifas. Lo que Machado publica en *Revista de Occidente* y en el *Cancionero apócrifo* que aparece junto con *Nuevas canciones*, se centra en la obra filosófica de Abel Martín e introduce a Juan de Mairena, discípulo de éste. El *Cancionero* del cuaderno, por comparación, es obviamente un primer ensayo, y quizá por eso el desarrollo de los heterónimos no continúa más allá del cuaderno. No son doce sino catorce poetas y la intención de su autor parece haber sido la de privilegiar la creación colectiva y al mismo tiempo, presentar la diversidad de ese conjunto.

Significativamente, el hecho de que el número de poetas resulte incierto enfatiza el carácter apócrifo del *Cancionero*, en tanto vuelve imposible la delimitación de lo que es real y lo que no lo es. No es lo mismo hablar de poetas que *no* existieron, que hablar de poetas que *pudieron* existir. La *posibilidad* de haber sido creados ya niega la fijación de cualquier límite certero y abre un mundo hasta ese momento inexistente. Como "la realidad" no existe en términos de absoluto, es

posible hacer una construcción alternativa. Es precisamente su carácter de *objeto construido* el que distingue a los heterónimos apócrifos y los convierte en una alegoría de lo literario. Hablando de Bergson, dice Machado: "¿para qué sirve la inteligencia? Para colocarnos fuera de lo real, para crearnos un mundo aparential, ficticio y en el cual no sabemos cómo podríamos vivir" (OC, t. III, p.1192). Ese mundo creado alternativamente es el de lo literario, que se halla regido por sus propias normas de construcción. La producción intelectual nos aleja de la vida, pero en tanto *puede construirse*, sirve como instrumento para conocer y para cambiar la realidad: para devolverle sus distintas alternativas. La construcción de los heterónimos apócrifos se convierte, así, en una nueva forma de alegorizar lo que ocurre en todo proceso de creación y en todo proceso de conocimiento.

La colección cancioneril, como su nombre lo indica, tiene una fuerte presencia de las formas de poesía tradicional, especialmente las del romancero. La voz colectiva de la poesía popular coincide, por su condición "anónima", con la intención de romper con una voz autorial única. En la creación popular Machado encuentra el tipo de pluralidad y diálogo que, en principio, según su planteamiento sobre la heterogeneidad del ser, deben ser características de la poesía. Según J.M. Aguirre, para Machado "el anonimato de la creación popular no es posible explicarlo sólo por el hecho de que no va firmada, sino sobre todo, y mucho más significativamente, porque el contenido de la misma es 'independiente' de la vida personal del poeta" (p.76). Esto es interesante porque muestra con cierta claridad que Machado tiende a proyectar principios estéticos, como el que menciona Aguirre, sobre principios ideológicos, como la idea de que el romancero tradicional es la

creación popular por excelencia y de que en ella se manifiesta lo más genuino del pueblo español. Su entusiasmo por el romancero tradicional es ampliamente conocido y ha sido, también, *igualmente* criticado.¹⁴ Por lo mismo --y porque tiene una importancia central para entender lo que Machado considera como "poesía popular"-- es necesario recurrir a la teoría de Ramón Menéndez Pidal, de la que Machado se encuentra muy cerca.

Para Ramón Menéndez Pidal (y para Machado), lo más puro del alma española se expresa, de manera espontánea, en las canciones, coplas y romances que el pueblo produce. Su defensa de la creación popular se manifiesta a distintos niveles, pero en todos se pronuncia por una decidida inclinación a privilegiar la creación popular sobre el poema "culto". Juan de Mairena, apoyando esta misma noción, así lo expresa: "En nuestra literatura--decía Mairena-- casi todo lo que no es *folklore* es pedantería" (*JM*, XXII, ix). Y en otra parte:

Es muy posible que, entre nosotros, el saber universitario no pueda competir con el *folklore*, con el saber popular. El pueblo sabe más, y sobre todo, mejor que nosotros[...]. Pensaba Mairena que el *folklore* era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar bien a las clases adineradas. (*JM*, XII, iii)

Esta postura expresa, de manera condensada, la concepción de una larga tradición de folkloristas (o "demófilos", como prefería llamarse a sí mismo el padre de Machado, Antonio Machado y Álvarez) que existe en la propia familia del poeta. Sin intención de incurrir en una falacia biográfica, me parece imprescindible tomar en cuenta el contexto familiar

¹⁴ Véase, por ejemplo, la crítica de Luis Cernuda en su ensayo "Antonio Machado" (p. 109). Otros autores que criticaron el uso de elementos y técnicas de imitación popular en la poesía de Machado fueron Dámaso Alonso y Guillermo de Torre, entre otros. (Ver el capítulo primero de esta tesis.)

de Machado para entender su decidida inclinación hacia el estudio del folklore.

Antes de abandonar, muy a su pesar, los estudios folklóricos, su padre, Antonio Machado y Álvarez, dejó varios libros de apuntes en los que reunió coplas, canciones y romances. Muchas de sus reflexiones sobre la creación popular resultan notablemente similares a las que, años después, escribiría su hijo sobre el mismo tema. Compárese, por ejemplo, la cita anterior de Mairena con la siguiente de Machado y Álvarez:

Las creaciones del pueblo no son en nada inferiores, a nuestro juicio, a las del poeta erudito, cuya misión consiste sólo en tallar el diamante que la riquísima tierra le ofrece en sus entrañas.¹⁵

Y en otra parte:

¿Por qué desdeñar las bellezas de nuestra propia casa, que en formas de cantares, cuentos, romances, leyendas, y tradiciones por todas partes se nos ofrecen, revelando nuestra índole propia y peculiar, para ilustración del historiador, enseñanza del crítico, educación del artista y acaso también como de oportuna advertencia al hombre político? (p. 87)

Aunque la cita de Mairena es de un tono y estilo provocadores, inequívocamente mairenianos, el planteamiento es muy similar en ambas afirmaciones: se cuestiona la supuesta ignorancia o "inferioridad" del pueblo frente a las creaciones cultas. En las dos hay una inversión de la jerarquía cultural canónica: el pueblo debe enseñar (a los universitarios, en el caso de Mairena; a los artistas, historiadores, críticos y políticos, en el caso de Machado padre). La inversión de jerarquías tiene resonancias bajtinianas, especialmente porque esta inversión supone una ruptura del

¹⁵ Citado por Paulo de Carvalho-Neto, *La influencia del folklore en Antonio Machado*, (Madrid: Ediciones Demófilo, 1975), p.87. (El manuscrito que cita el autor es inédito.)

“orden” hegemónico. La cultura popular será, para Machado, como para Bajtín, un medio para hacer carnaval.

Asimismo, cabe recordar que en el prólogo a *Campos de Castilla* dice Machado: “Ciertamente que yo aprendí a leer en el Romancero general que compiló *mi buen tío* Don Agustín Durán” (OC, t. III, p.1594; el énfasis es mío). En la expresión “mi buen tío” hay más que un tributo cariñoso a alguien a quien el poeta no conoció. No solamente, como apunta Carvalho-Neto, existía “la ascendencia moral de la simple figura de Don Agustín, debido a las circunstancias de parentesco” (p. 51), sino que al hacer la filiación literaria entre él y su tío, el poeta reafirma su ascendencia como “demófilo”. A propósito de sus autorretratos he señalado que en todos hay una voluntad explícita por crear una línea de ascendencia poética. Con una constante referencia y reconocimiento a sus “padres” poéticos, “demófilos” y filósofos, Machado construye una red de autores de la cual él se presenta como “descendiente” (recordemos que hace lo mismo con Unamuno, en “Meditaciones rurales”). Sus reflexiones sobre el folklore y sobre el estudio del folklore están, así, cargadas de una herencia ideológica y afectiva que no podemos obviar.

En este cuadro, el *Cancionero apócrifo* responde a un intento por crear, en forma de cancionero y bajo un programa poético marcado por la imitación de formas populares, una tradición poética apócrifa, que lo antecede (recordemos que todos los poetas del *Cancionero apócrifo* son “muy siglo diecinueve”, como su “buen tío” y su padre) y del cual él mismo descendería. Para parafrasear la lúcida frase de Fernando Pessoa a propósito del “nacimiento” de Alberto Caero, Machado *crea a sus maestros*.¹⁶ Paradójicamente, pues, los “hijos” apócrifos de Machado son

¹⁶ “[En] mí apareció mi maestro” (citado por Octavio Paz en “El desconocido ...”, p. 141).

a la vez sus padres y maestros, lo cual incrementa la relativización en torno a quién crea a quién. El impacto del estudio del folklore en la obra de Machado cobra un sentido alegórico cuando el autor, en lugar de hacer un poema imitando un romance tradicional (como lo había hecho en "La tierra de Alvargonzález"), lo convierte en un proyecto estético en el que las características que él considera necesarias para que la creación tradicional sea auténticamente popular, son transformadas en un cancionero que, más que (o además de) imitar lo popular, reflexiona sobre su lógica implícita.

Machado concibe el *Cancionero apócrifo* como una creación colectiva en la que los poetas van a expresarse a través de formas poéticas más o menos tradicionales. Tanto las pequeñas notas biográficas como muchos de los poemas poseen un aspecto paródico que constituye una crítica a la autoridad del canon literario "culto", contra el que este grupo marginal de poetas se levanta. Por ejemplo el primer poema, de Jorje Menéndez:

Saludando a los modernistas

Los del semblante amarillo
y del pelo largo y lucio,
que hoy tocan el caramillo,
son flores de patinillo,
lombrices de caño sucio. (OC, t. III, p.1269)

La intención no es principalmente la de recuperar formas tradicionales de poesía para darles un uso "culto" y atacar al canon poético existente; se trata, también, de cuestionar los límites de ese canon mediante la burla que, para Machado, sólo podía adoptar una forma popular.

Por su parte, las notas referentes a la "vida" de los autores son una parodia de la solemnidad de las biografías, del acartonamiento de las figuras literarias públicas, y de la misma noción de autor. Por ejemplo:

Manuel Cifuentes Fandanguillo--Nació en Cádiz en 1876. Murió en Sevilla en 1899 de un ataque de alcoholismo agudo. (OC, t. III, p.1270)

En otros casos se señala la filiación "popular" de los autores al hacerlos "amigos" de Bécquer, quien, a su vez, pretende seguir un estilo "popular":

Tiburcio Rodrigálvarez--Nació en Almazán en 1838. Murió en Soria en 1908. Fue amigo de Gustavo Adolfo Bécquer, de quien conservó siempre grato y vivo recuerdo. (OC, t. III, p.1272)

La mención a Bécquer resulta emblemática del tipo de intertextualidad que Machado establece con otros autores. La poesía de Bécquer funciona como modelo de poesía culta que incorpora dentro de sí elementos "populares". Sin embargo, los límites entre poesía "culta" de imitación popular y poesía "culta" a veces no resultan tan claros, como es evidente a partir de la nota biográfica de Jorge Menéndez, detractor de los modernistas, quien, irónicamente, "acabó cultivando el alejandrino":

Nació en Chipiona en 1828. Murió en Madrid en 1904. Empleado de hacienda y autor dramático. Colaboró con Retes. Murió de apoplejía. La composición que se copia fue enviada como anónimo a Francisco Villaespesa y se atribuye a Don Manuel Valcárcel. Su verdadero autor fue descubierto por Nilo Fabra. Don Jorge Menéndez acabó cultivando el alejandrino [OC, t. III, pp.1268-69)

La paradoja en la que incurre Jorge Menéndez sirve para iluminar lo que, de algún modo, ocurre con Machado y, a su manera, con Bécquer: adoptan formas populares para hacer poesía "culta" e incorporarla al canon poético, pero, al hacerlo, la despojan de sus aspectos y características más "populares".

En algunas de las biografías de los autores apócrifos el humor está asociado a la libertad que da al compilador el estar haciendo un *Cancionero* "al margen" del orden literario establecido. La burla, la

irreverencia y lo popular se hallan unidos en un discurso que parodia a las antologías poéticas, basadas en el prestigio de sus autores y compiladores, y que, según lo defendería Ortega en *La deshumanización del arte*,¹⁷ no únicamente *no* son populares sino que son *anti*-populares. Puesto que la meta de Machado es hacer una antología popular, la combinación del uso imitativo de formas tradicionales de poesía y de un lenguaje irónico, resultará en algo *carnavalesco*, es decir, en regocijo popular:

Lo que se ve--decía Mairena-- es que el pueblo, siempre que se regocija, *hace Carnaval*. De modo que lo *carnavalesco*, *que es lo específicamente popular de toda fiesta*, no lleva trazas de acabarse. Y desde el punto de vista más aristocrático, tampoco el Carnaval desaparece. *Porque lo esencial carnavalesco no es ponerse careta, sino quitarse la cara*. Y no hay nadie tan bien avenido con la suya que no aspire a estrenar otra alguna vez. (JM, XVII, ix; el énfasis es mío)

Machado, en un planteamiento que recuerda muchísimo a Bajtín, asocia lo popular con lo *carnavalesco*, y lo *carnavalesco* con el acto de despojarse de una identidad fija--al menos por un rato. Hablando de las fiestas en la Edad Media, Bajtín explica:

La fiesta interrumpía provisoriamente el funcionamiento del sistema oficial, con sus prohibiciones y divisiones jerárquicas. Por un breve lapso de tiempo, la vida salía de sus carriles habituales y penetraba en los dominios de la libertad utópica. El carácter efímero de esta libertad intensificaba la sensación fantástica y el radicalismo utópico de las imágenes engendradas en el seno de ese ambiente excepcional. (p. 84)

Y un poco más adelante agrega: "Junto con el universalismo y la libertad de la comicidad medieval debe añadirse un tercer rasgo: su vínculo esencial con la *concepción del mundo popular no-oficial*" (p.85). El "hacer

¹⁷ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (México: Planeta, 1985), pp. 11-54.

carnaval", para Machado (y, por supuesto, para Bajtín), rebasa el ámbito de las fiestas específicas y se convierte en un modo de entender y analizar la cultura popular. Lo carnavalesco subvierte el orden establecido, y siguiendo esta metáfora Machado subvierte *su propio* orden literario al "quitarse la cara", es decir, al convertirse en otros. Es posible atribuir la creación de los heterónimos al aspecto lúdico, carnavalesco de Machado, quien se "quita la cara" (al menos por primera vez, porque lo volverá a hacer después, en *Juan de Matrena*) en el cuaderno privado que es *Los complementarios*. Constreñido por su propia imagen poética "canónica", el poeta rompe y transforma su estética mediante el uso de la ironía y el humor, lo cual tendrá un efecto liberador. Sus heterónimos conservarán características del yo poético anterior: la voluntad de diálogo con los demás, la intención pedagógica, la bondad y el "torpe aliño indumentario". Y agregarán otras nuevas: el tono lúdico, flexible, la postura irreverente, poco autoritaria, la burla de sí mismo. Al crear a sus heterónimos, Machado hace también la mejor crítica a su "retrato anterior" y crea con ello nuevas *personae* poéticas. Muy consciente de esto, escribe en *Los complementarios*:

Todos creerán que mis epigramas están escritos contra alguien. Tras ellos se pondrá un nombre ¿quién sabe de quién? Tal vez de aquel a quien menos haya yo querido aludir. Nadie comprenderá que estos epigramas están escritos contra mí mismo [...]. ¿Por qué no ha de sorprender al hombre su triste figura? ¿Hemos de escribir para exaltarnos y jalearnos? O lo contrario. (OC, t. III, p.1182)

Sus heterónimos representan el mejor ataque contra la figura solemne y el tono sentencioso que caracterizan a su persona poética anterior. El "triste filósofo trasnochado" ha dejado de llorar su figura perdida: ha aprendido a reírse de sí mismo y, como lo señala Bajtín, la risa es

inherentemente subversiva: "el lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad" (p.86).

Machado establece una continuidad estética entre la liberación que le provoca esta nueva postura estética y lo popular, en su forma más irreverente y carnalesca. Sin embargo, el autor sobrepone valores estéticos e ideológicos de una manera que presenta diversos problemas, fundamentalmente porque él asocia la poesía popular con la poesía popular de tipo tradicional.

El problema se halla también en la base del pensamiento de Ramón Menéndez Pidal, --con quien Machado comparte la idealización romántica de lo popular como categoría. En su teoría aquél identifica la poesía de tipo tradicional con poesía popular. Voy a tomar el caso de Menéndez Pidal porque creo que resulta iluminador para entender la idea que Machado tenía de las relaciones entre folklore y creación artística. Recordemos, también, que la herencia familiar que recibe Machado lo acerca de manera inequívoca a los planteamientos pidalinos.

Menéndez Pidal sostiene que los romances van sucediéndose, a lo largo del tiempo, en variantes que son hechas por el pueblo en forma colectiva, espontánea y "natural". La voz colectiva y anónima del pueblo expresa su genuino sentir "simple" y "realista". Dice Menéndez Pidal sobre el estilo de los romances: "*es la misma austeridad realista, la misma simplicidad de forma* que caracteriza nuestra literatura más representativa desde el primer monumento literario."¹⁸ Las repercusiones de esta posición son diversas y han sido ampliamente discutidas por sus

¹⁸ Ramón Menéndez Pidal, "Proemio", en *Flor nueva de romances viejos*, p.48 (el énfasis es mío).

críticos. En uno de los mejores estudios que conozco al respecto, señala Michael Nerlich:

It is true that the popular poetry that Menéndez Pidal calls traditional is elaborated as he says it is: by a collection of individuals during a certain time who create variants--although it is doubtful that they tend toward simplicity, or, more exactly, toward simplification. But to say that "the poematic song is molded to the most natural manner of the collectivity", even to speak of the "naturalness" of this song, the opposite of the "artificiality that covers up pure emotion" it is necessary to define the term "naturalness".¹⁹

Machado comparte esta idea, de origen romántico, con Menéndez Pidal y, al hacerlo, hereda también las contradicciones de la ideologización de dicha postura. Como argumenta Nerlich más adelante en el mismo ensayo (p. 73 y ss): ¿cómo puede ser espontáneo un fenómeno de elaboración de variantes que dura siglos? Que el canto--o el uso-- de los romances pueda darse en situaciones espontáneas, no quiere decir que su elaboración lo sea. Por lo demás, la expresión de una emoción pura, ¿puede serlo, aún si quien se expresa no es un individuo, sino una colectividad determinada social e históricamente? Un pueblo ¿expresa de manera "natural" y homogénea su "identidad nacional"?

Quizá una de las críticas más fuertes que Nerlich hace a la teoría de Menéndez Pidal es una que toca, también, uno de los meollos ideológicos de la demofilia de Machado. La "espontaneidad" de las canciones del romancero entra en franca contradicción con la serie de fórmulas y repeticiones que se utilizan en las distintas variantes. Las características rituales del romancero no sólo no permiten, sino que limitan las posibilidades creativas: "Since they are repetitive poetic

¹⁹ Michael Nerlich, "Towards a Nonliterary Understanding of Literature: Reflections on the Notion of the 'Popular'", en Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini (eds.), *Literature among Discourses: the Spanish Golden Age* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1986), p.72.

formulas, 'serial' and absolutely neutral, the fact that these formulas are perfectly impersonal and anti-spontaneous, allows the people of a certain period to construct a sort of poetic thesaurus that is continually available for *emotional and spontaneous use*" (p.73). Paradójicamente, Machado quiere ceñirse al género "puro" de la poesía tradicional y mantener las mismas estructuras que, según él, hacen de este tipo de poesía el paradigma de la poesía popular. Sin embargo, las coplas que aparecen en el *Cancionero apócrifo* de *Los complementarios*, presentan una fuerte veta paródica en lo que respecta a la misma noción de que exista la posibilidad de crear artificialmente un tipo de poesía que imite a la poesía popular. Así, por ejemplo, tenemos la siguiente copla del poeta Lope Robledo:

Tiene el pueblo siete llaves
para siete puertas.
Son siete puertas al campo,
las siete abiertas. (OC, t. III, p.1272)

En este ejemplo hay mucha ironía en torno a las formas de repetición, características del romancero, e incluso sobre la misma idea de creación popular. Esto es algo que veremos con bastante frecuencia en el *Cancionero apócrifo* de *Los complementarios*. La presencia de la ironía revela parte de la contradicción que lleva a Machado a defender la creación de imitación popular, por un lado, y a mostrar, por el otro, la imposibilidad de lograrlo. Como lo veremos posteriormente con el ejemplo de la invención de una "máquina de trovar" capaz de crear poesía "para todos", lo que pareciera decirnos Machado es que, como resulta imposible imitar un fenómeno de creación popular, en su lugar sólo cabe la parodia. En otras palabras, lo popular es un espacio inimitable y cualquier intento por hacerlo se vuelve paródico de sí mismo.

Todo lo anterior se complica al asociar la necesidad de que la creación sea colectiva con preocupaciones filosóficas y poéticas muy personales, que poco tienen que ver con las coplas tradicionales. Por ejemplo, la siguiente copla de José Mantecón del Palacio:

No me mires más,
o si me miras avisa,
cuando me vas a mirar. (OC, t. III, p.1276)

De nuevo, esta copla revela una gran dosis de ironía al presentarse simultáneamente como copla a la manera popular y al mismo tiempo "portadora" de significado filosófico. Al dar el toque irónico, Machado muestra una aguda conciencia sobre lo falaz que resulta la imitación de un proceso de creación colectivo y popular, pero en su defensa estética mantiene la contradicción.

En lo que respecta a la insistencia de Machado en cuanto a que la poesía debe ser "temporal", debemos asociar la técnica de repetición de fórmulas y frases fijas con la intención de que la poesía sea "palabra en el tiempo":

Si la poesía es, como yo creo, palabra en el tiempo, su metro más adecuado es el romance, que canta y cuenta, que ahonda constantemente la perspectiva del pasado, poniendo en serie temporal hechos, ideas, imágenes, al par que avanza, con su periódico martilleo, en el presente. Es una creación más o menos consciente de nuestra musa que aparece como molde adecuado al sentimiento de la historia y que, más tarde, será el mejor molde de la lírica, de la historia emotiva de cada poeta. (OC, t. III, p.1368)

El planteamiento es parecido a lo que sostiene Menéndez Pidal en el párrafo que cité anteriormente: el romance es el metro tradicional de la literatura nacional, el que canta la historia (con "austeridad realista" y "simplicidad de forma") y, por lo tanto, es el metro más adecuado para

expresar la "historia emotiva" de cada poeta²⁰. El romance da la oportunidad de recrear individualmente la "historia nacional". Si la poesía, como señala Mairena, es el "diálogo del hombre con su tiempo" (*JM*, VI, III), dicho diálogo puede ser continuado años o décadas o siglos después, reincorporándose, gracias a un metro y formas fijas, en la vida cotidiana de la comunidad. Por eso, la poesía debe seguir las pautas del romancero tradicional e imitar sus fórmulas y formas. No sólo porque así se está más cerca de lo "auténticamente" popular español, sino porque es una manera de dialogar con la tradición. Sin embargo, Machado incurre en una contradicción al querer establecer un diálogo con la tradición escrita y, a la vez, adoptar como modelo de esa tradición las fórmulas de la poesía oral. Así, aunque sólo reconoce como verdaderamente artístico el arte popular, sus propias necesidades estéticas entran en contradicción con esta manera de hacer arte.

En *La deshumanización del arte*,²¹ Ortega y Gasset habla de dos tipos de arte: el "artístico", propio de las vanguardias del siglo veinte, que no está hecho para la mayoría, a quien irrita por no ser un arte imitativo de la realidad. Por ser "deshumanizado", resulta antipopular. El otro tipo de arte, el popular, sería, por el contrario, *menos* artístico y menos "sublime", porque imita las formas "naturales" de la realidad. Equiparando lo "natural" con lo "humano", Ortega defiende como auténticamente "artístico" aquello que no imita la realidad:

Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad cuando es lo más difícil del mundo. Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea ininteligible o nula [...]. Pero lograr construir

²⁰ Sin embargo, cabe notar que Machado no recurre mucho al romance, sino más bien a la copla y a la canción.

²¹ Resulta pertinente subrayar la fecha del ensayo de Ortega (1925), porque coincide con las reflexiones que Machado plasma en *Los complementarios*.

algo que no sea copia de lo "natural", y que, sin embargo, posea alguna substantividad, implica el don más sublime. [...] La "realidad" acecha constantemente al artista para impedir su evasión. ¡Cuánta astucia supone la fuga genial! Ha de ser Ulises al revés, que se liberta de su Penélope cotidiana y sin escollos navega hacia el brujería de Circe. (p.28)

Según Ortega, la novela decimonónica fue tan popular porque imitaba la realidad de ese tiempo. En lo que claramente constituye un prejuicio de clase, el filósofo sostiene que en cada época han existido dos tipos de arte, y el "popular" es el "menos" artístico porque siempre tiende al realismo. Resulta evidente que este planteamiento tiene una carga más ideológica que analítica o epistemológica. Pero más interesante aún es el hecho de que Machado, hasta cierto punto, comparte el prejuicio de Ortega y muchas veces su intento por volver a una poesía tradicional, se funda en una valorización más ideológica que estética.

En contradicción con la pluralidad y diversificación que supone la práctica de lo apócrifo como categoría, y la vinculación de ésta con una forma de expresión popular *no oficial*, Machado hace una defensa "romántica" de la poesía tradicional²². Así, Machado, Ortega y Menéndez Pidal parecen compartir el mismo prejuicio estético que asume que el arte que imita a la realidad es "natural", "espontáneo" y por lo tanto "sencillo" y para la mayoría. Como Ortega, Machado identifica literatura

²² Cuando Machado habla de poesía popular, se refiere a la poesía de transmisión oral, creada colectivamente por el "pueblo poeta", que conserva ciertas formas métricas específicas (romances, villancicos, coplas, canciones). Me parece a mí que esta formulación de la noción de "poesía popular" es excesivamente restrictiva. Para comenzar, hay claros ejemplos de obras creadas por autores individuales, "con nombre y apellido", que han pasado a formar parte del acervo "popular". Pensemos en casos como el de Bécquer, Rubén Darío o el propio Machado, por citar a sólo tres autores muy pertinentes para esta tesis. Obviamente, los poemas de estos autores fueron difundidos mediante textos impresos y no exclusivamente por transmisión oral (que hoy en día incluye las canciones basadas en sus poemas). Finalmente, se pueden encontrar ejemplos de poesía popular, incluyendo aquélla creada anónimamente por el "pueblo poeta", que no respetan ni las formas métricas ni el "contenido" típico del repertorio tradicional de romances, villancicos, etc.

popular con formas "simples", llanas y pretendidamente imitativas. Al mismo tiempo, tiene una conciencia muy aguda del complejo artificio que supone fragmentarse y "dar voz" a distintas conciencias poéticas. Dicha conciencia se acentúa con la creación del *Cancionero apócrifo*. En él, Machado pretende poner en práctica la vuelta a una forma "popular" y tradicional de poesía; pero al hacerlo, pone en marcha un mecanismo complejo que invalida su argumento original, al hacer evidente el carácter inherentemente artificial--y "apócrifo"--de toda creación literaria, popular o no. La reflexión que acompaña a la invención de los autores del *Cancionero apócrifo* invalida la premisa de la "naturalidad" de un arte que quiere ser popular.

A pesar de esto, Machado no abandona sus preconcepciones en torno a que lo colectivo y lo tradicional son lo que convierte a una obra en arte popular; más bien transforma este proyecto en una alegoría de su proceso de creación. La invención de los poetas apócrifos que forman el *Cancionero...* puede verse, así, como una respuesta--aún si ésta tiene mucho de paródica-- y una continuación de la tradición poética: fragmentarse en diversos autores vuelve explícito que, para él, la obra de arte es parte de un hacer anónimo y colectivo, que sólo se logra en el diálogo intertextual. Ésta es, según el autor, la única manera de escapar a la determinación temporal: en un poema es posible dialogar con Shakespeare y con Bécquer al mismo tiempo.

Veamos, por ejemplo, el romance del "amigo" de Bécquer, Tiburcio Rodrigálvarez:

Era la mayor, Clotilde,
rubia como la candela,
era la más pequeñita,
Inés, como el pan morena.

Una tarde de verano

se partieron de la aldea;
 salieron a un prado verde
 pasaron sobre la hierba. (OC, t. III, p.1272)

El romance queda trunco, interrumpido en este punto, como si, en lugar de un poema escrito, estuviéramos frente a una versión de transmisión oral. Reforzando esta idea, nos dice el compilador: "No he podido recordar el resto del romance en que se describe una tormenta de verano. [...] Fue leída por su autor, que poseía también algunos autógrafos de Bécquer." (OC, t. III, p.1273). El compilador quiere hacer hincapié en la oralidad típica de los romances tradicionales. No se trata de incorporar elementos *coloquiales*, sino de recrear el fenómeno de transmisión oral, en el que si falla la memoria, el romance original se pierde.

Pero justamente esa incapacidad de recordar (o puede ser otro motivo: el de adecuar el texto a nuevas circunstancias...) es la que obliga al transmisor a crear nuevos versos o estrofas. De esta manera, la creación se colectiviza y al no existir un autor único, se populariza: cualquier persona puede continuar el romance trunco. La referencia a que el autor poseía "autógrafos de Bécquer" nos deja con la duda sobre qué tipo de autógrafos son a los que se refiere: ¿se trata de romances, poemas, la firma autógrafa? Y sobre todo, abre la posibilidad de que el romance mismo fuera de Bécquer--o del compilador. La incertidumbre que provoca en el lector el origen "oral" de esta versión, la duda de quién es su autor, está en la raíz misma del ser apócrifo. El proceso de creación de poesía tradicional se vincula, de esta manera, al de lo apócrifo.

No hay que perder de vista, sin embargo, que el mismo tono paródico de las creaciones de este *Cancionero*... indica la conciencia de que no se trata de poesía popular. La intención es rescatar esas formas tradicionales y hacer poesía con ellas, en una práctica artística que

recuerda a otra, muy común para los autores del Siglo de Oro. Machado quiere seguir esa práctica y con ello “revivir” la tradición, aún si esto implica parodiarla. A propósito de esto, un comentario de Menéndez Pidal sobre el estado “actual” del romancero resulta iluminador: “hoy la tradición está decaída *porque sólo vive entre los rústicos, pero ¿acaso no podrá revivir también en un ambiente de cultura?*” (*Flor nueva ...*, p. 48). Machado parece compartir esta misma preocupación y parte de su esfuerzo estético consiste en revivir las formas tradicionales dentro de un contexto “no rústico”, lo cual mantiene la contradicción entre una supuesta “naturalidad rústica” y un artificio retórico que imite esta pretendida “naturalidad”. Los poemas del *Cancionero... de Los complementarios* son una parodia del intento de pretender imitar la creación popular, señalando con ello una imposibilidad; pero al mismo tiempo, Machado, como Menéndez Pidal, querría que los romances “revivieran en un ambiente de cultura”.

La contradicción se agudiza cuando el contenido de algunos poemas del *Cancionero de Los complementarios* se revela en la complejidad de ser parte de un sistema alegórico más amplio. Por ejemplo, “El milagro”, de Andrés Santallana (cuya nota biográfica sólo señala que “nacó en Madrid en 1899”):

El milagro

En Segovia, una tarde, de paseo,
 por la alameda que el Eresma baña,
 para leer mi Biblia
 eché mano al estuche de mis gafas,
 en busca de ese andamio de mis ojos,
 mi volado balcón de la mirada.
 Abrí el estuche, con el gesto firme
 y doctoral de quien dice: aguarda,
 y ahora verás si veo...
 Abrí el estuche, pero dentro: nada;
 point de lunettes...¿Huyeron? Juraría

que algo brilló cuando la negra tapa
 abrí del diminuto
 ataúd de bolsillo, y que volaban,
 huyendo de su encierro,
 cual mariposa de cristal, mis gafas.
 El libro bajo el brazo,
 la orfandad de mis ojos paseaba
 pensando: hasta las cosas que dejamos
 muertas de risa en casa,
 tienen su doble donde estar debieran,
 o es un acto de fe toda mirada. (OC, t. III, p.1275)

Como he señalado, la vista y todos los objetos que se le relacionan metonímicamente conforman la base metafórica sobre la que Machado forma su concepto de alteridad. La vista, además, tradicionalmente ha sido el medio de conocimiento de la realidad, de nuestro mundo y de los otros. El poema relata un "espejismo" del poeta (haber creído que vio sus anteojos en el estuche, cuando esto no era posible porque no estaban allí) y este ejemplo sirve para relativizar la certeza "doctoral" de su mirada. Incluso lo que se ve puede no estar allí, "o es un acto de fe toda mirada". Los ojos "huérfanos" del poeta son tan engañosos como sus anteojos y como la acción de ver. La ilusión convierte la realidad en un acto de fe y acaba con las verdades fijas. El hecho trivial, cotidiano, de haber olvidado los anteojos, da lugar a una reflexión paródica que consiste en destacar la desmesura que hay entre el tema sobre el cual se reflexiona y la dimensión filosófica que éste adquiere. Lo que se parodia, así, no solamente es la pretensión de imitar el arte popular, sino también el alejamiento en el que se encuentran las preocupaciones filosóficas "serias" de la vida cotidiana.

La veta paródica continúa en todo el *Cancionero*..., ironizando siempre sobre la pretensión de imitar la pureza de las formas populares. Tenemos, por ejemplo, el caso del romance de Froilán Meneses:

Aunque tú no lo confieses
 alguien verá de seguro,
 lo que hay de romance puro
 en tu romance Meneses. (OC, t. III, p.1277)

Así pues, parte de la importancia del *Cancionero*... radica no sólo en ser el primer ejemplo de la práctica de lo apócrifo como estética, sino en mostrar que la puesta en práctica de dicha estética entra en contradicción con los presupuestos "demófilos" de Machado. Si, por un lado, éste defiende la pureza del arte popular, también muestra la incapacidad de acceder a esa pureza.

Buscando un regreso hacia las formas de poesía tradicional, Machado pone en marcha, con la creación de sus heterónimos, un proceso estético que, en su forma más lograda (como en *Juan de Mairena*), lo aleja de lo tradicional. Por el contrario, uno de los fallos de este primer *Cancionero* es que la multiplicidad de voces que contiene no se desarrollan en plenitud.

La uniformidad del *Cancionero* muestra su carácter de programa estético-ideológico, pero no explora a fondo los alcances de la heteronimia como fenómeno poético. Por eso, quizá, en el *Cancionero apócrifo* que sí publica (en 1924, junto con *Nuevas canciones*), Machado reduce el número de sus heterónimos a dos (Abel Martín y Juan de Mairena), para después quedarse únicamente con Juan de Mairena.

El valor del *Cancionero* de *Los complementarios* radica, así, en su sentido alegórico y en el hecho de que contiene aspectos que Machado desarrollará de una manera más completa en *Juan de Mairena*. Puede ser que al reducir el número de heterónimos a dos y luego a uno, el autor necesariamente pudo elaborar este fenómeno con mayor profundidad. De hecho, en el *Cancionero apócrifo* que Machado sí publicó, el autor llegó a

explorar más las contradicciones que ya aparecen en el *Cancionero...* de *Los complementarios*. Al respecto, el diálogo de Mairena con Jorge Meneses es emblemático de esto último.

En la nota biográfica de Juan de Mairena se le atribuye la invención de unas *Coplas mecánicas* (OC, t. II, p. 695). Pero un poco más adelante, se menciona que las "*Coplas mecánicas* no eran realmente tuyas, sino de la *Máquina de trovar*, de Jorge Meneses. Es decir, que Mairena había imaginado un poeta, el cual, a su vez, había inventado un aparato, cuyas eran las coplas que daba a la estampa" (OC, t. II, pp.708-09). El hecho de que un apócrifo, como Juan de Mairena, haya inventado su propio apócrifo expresa, según Edward Baker, "que la idea del autor que hemos ido elaborando desde hace unos siglos y que culmina con el Romanticismo [...] ha hecho quiebra y no sirve ya para captar los problemas de la lírica que plantea Machado".²³

Pero además, esta *mise en abîme* emblematiza lo que, a otro nivel, ocurre en todo diálogo filosófico-literario: que el "otro", presente en el texto, es un otro que se gesta durante la producción del mismo texto y, a la vez, su presencia nutre y moldea el contenido--y la forma--de éste. Inventar un texto apócrifo en el que un apócrifo (Mairena) dialoga con su apócrifo (Meneses), alegoriza un principio de creación y de reflexión sobre esa creación. Esto es bastante claro en el caso del diálogo entre Mairena y Meneses porque el tema de éste es, justamente, un "augurio" sobre "el porvenir de la lírica". Dice Meneses:

La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón

²³ Edward Baker, *La lira mecánica: en torno a la prosa de Antonio Machado* (Madrid: Taurus, 1986), p. 59.

con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. (OC, t. II, p.709)

Como el sentimiento burgués no expresa el sentir de todos, está condenado al fracaso, a no trascender el "yo aislado": "porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros... ¿por qué no con todos?" (OC, t. II, p.710). Sobre la insistencia en el sentir "con todos" dice Baker: "No hace falta ser muy lince para ver en esto una serie de reproches a algunos de los poetas jóvenes, a cierto Ortega, y al Juan Ramón que dedicaba los libros 'A la inmensa minoría' y 'A la minoría siempre'" (p.67).

Más interesante aún es lo que dice este crítico a continuación. Además de que las anteriores líneas expresan la franca oposición de Machado a las teorías estéticas de la vanguardia, también proyectan su "escisión anímica [...], la contradicción que él no llegó a superar del todo [...]. Hay en Machado una contradicción interna entre su simbolismo de primera hora, algo solipsista y de ribetes aristocratizantes, y su formación institucionista democrática que rara vez llega a cuajar en una poética y una poesía plenamente satisfactorias" (p. 68). En efecto, creo que la contradicción que acertadamente muestra Baker tiene su más evidente expresión en la máquina de trovar inventada por Meneses:

La canción que el aparato produce la reconocen por suya todos cuanto la escuchan, aunque ninguno, en verdad, hubiera sido capaz de componerla. Es la canción del grupo humano, ante el cual el aparato funciona. Por ejemplo, en una reunión de borrachos, aficionados al cante hondo, que corren una juerga de hombre solos, a la manera andaluza, un tanto sombría, el aparato registra la emoción dominante y la traduce en cuatro versos esenciales, que son su equivalente lírico. (OC, t.II, p.711)

La idea de que la "poesía de todos" sea producida mecánicamente por un aparato está muy cerca de ser un chiste sobre la imposibilidad de crear poesía lírica popular. La ironía aparece tanto más flagrante porque se trata de una poesía efectivamente "anónima" (su autor es una máquina) y "creada" colectivamente, respetando una forma popular y tradicional como es la copla. El ejemplo es significativo porque muestra una imposibilidad estética. Así, pues, no es que en *Juan de Mairena Machado* logre superar las contradicciones que surgen de su programa ideológico-estético, sino que logra con ellas un mejor resultado artístico. La prosa y el aforismo, la ironía y las sentencias moralizantes de Mairena llevan a Machado a exponer, de una manera más libre, tanto su diversidad interna como sus propias contradicciones.

CAPITULO IV

Juan de Mairena: literatura. poesía y escritura apócrifa.

En cierto modo, la acción del maestro es la creación de un vacío fecundo o de una soledad propia a la revelación, a la manifestación del propio pensamiento, es decir, la creación de una libertad.

José Angel Valente, *Las palabras de la tribu*.

I

Empecemos por la historia del texto: la obra que hoy conocemos como el primer tomo de *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936) corresponde a las cincuenta primeras entregas periodísticas que hizo Machado de los "fragmentos de clase" del que resultó ser su apócrifo mejor logrado: Juan de Mairena, profesor "oficial" de gimnasia, quien en sus ratos libres daba clases gratuitas de retórica. Las primeras colaboraciones aparecieron en el *Diario de Madrid*, de noviembre de 1934 a octubre de 1935, y deben haber tenido bastante éxito entre los lectores a juzgar por la prontitud con la que su autor decidió hacer un libro formado por dichas entregas:

el mismo día en que apareció la última colaboración del *Diario de Madrid*, el 24 de octubre de 1935, Machado firmaba con Espasa-Calpe el contrato de edición de un libro titulado *Conversaciones de Mairena con sus discípulos*.¹

Cierto es que no todos los comentarios fueron favorables: aparte de aquéllos suscitados por las rivalidades entre los grupos intelectuales², es

¹ Antonio Fernández Ferrer, "Introducción", *Juan de Mairena*, t.I, ed. A. Fernández Ferrer (Madrid: Cátedra, 1986), p.17.

² Por ejemplo, el comentario que Cernuda recuerda haber escuchado de Benjamín Jarnés, citado en el capítulo primero de esta tesis.

notoria la insistencia--presente en las entrevistas periodísticas de ese momento-- en preguntar por "el libro de versos":

-¿Es verdad que también prepara para dentro de poco un nuevo libro de versos?

Y el gran poeta nos responde:

-Sí, es verdad. Pero todavía no tiene título ese nuevo volumen.³

La firmeza de la identidad de Machado como poeta convertía a las sentencias de Mairena en un preámbulo a su muy esperada "nueva" poesía. Sin embargo, el éxito de Mairena tiene que haber prevalecido, puesto que su autor siguió publicando los fragmentos de clase del profesor apócrifo, ahora en *El Sol*, hasta junio de 1936.

El libro, que contiene las cincuenta colaboraciones aparecidas en ambos periódicos, salió finalmente el 18 de agosto de 1936. El estallido de la Guerra Civil impidió su difusión, y la obra quedó sepultada bajo el peso de los acontecimientos del momento. De hecho, las primeras reseñas aparecieron después de la guerra, en diversas publicaciones extranjeras (Anderson Imbert en *Sur*, Raimundo Lida en *Letras hispánicas*, etc.⁴).

Muchos de los supuestos "fragmentos de clase" se centran en temas muy trabajados por Machado en textos anteriores. Basta echar una ojeada a *Los complementarios* para acabar con la idea de la supuesta "espontaneidad" de Mairena. Al mismo tiempo, la brevedad e ingenio de las sentencias resultaba perfecta en la inmediatez que requería y daba su aparición en la prensa. Por esto mismo, al analizar *Juan de Mairena* no debemos perder de vista que sus fragmentos surgen y se nutren de un

³ "Juan de Mairena y su maestro. Lo que será un libro del ilustre poeta Antonio Machado", *El Heraldo de Madrid*, 19 de marzo de 1936, p.13.

⁴ Véase el capítulo primero de esta tesis para un estudio de la recepción inicial de *Juan de Mairena*.

intercambio con la "realidad" de su público, y este diálogo queda necesariamente modificado al hacerse libro la obra. En otras palabras, su contexto original presupone un tipo de diálogo "abierto" que quiere imitar la inmediatez y el carácter efímero de la palabra hablada. La artificialidad de este "diálogo"--y, en última instancia, su forma literaria-- queda puesta de relieve cuando la obra se fija como libro. Es importante tener esto presente porque uno de los pilares del discurso maireniano se centra en su pretendida oralidad y, al mismo tiempo, en su aguda conciencia de ser literatura.

Durante la guerra, Machado recurre a "lo que hubiera dicho" Juan de Mairena. El primer artículo de esta segunda serie sale en enero de 1937, en *Hora de España*. Sin embargo, la diferencia entre los comentarios de guerra y los anteriores es enorme: aquéllos carecen de mucha de la ironía juguetona que caracterizaba a éstos. De hecho, podemos decir que Juan de Mairena pierde sus cualidades apócrifas al involucrarse fuertemente en la cotidianidad de la guerra. La diferencia más notable entre ambas series es que la realidad del primer Mairena está regida por sus propias exigencias estéticas y, por eso, su interacción con "el mundo externo" se da como parte del diálogo con sus lectores. En cambio, en los escritos de guerra el profesor que sienta cátedra se convierte en un recurso que sirve para reforzar la autoridad moral del mismo Machado. La guerra dio un propósito distinto a los escritos y, en parte, Mairena se convirtió en el ejemplo emblemático de la sencillez, honestidad y la alta calidad moral de cierto ideal republicano. El elemento apócrifo queda anulado por el peso de la realidad y de la historia inmediata.

Los escritos de la guerra son interesantes en sí mismos y forman parte valiosa de los documentos que comentan el acontecer de la misma, pero resulta imposible leerlos como un *corpus* independiente de la Historia, con mayúscula, a la que se refieren y de la que son parte "viva". Al final de este capítulo, trataré de justificar con más detalle el porqué de la exclusión del *corpus* de la segunda parte de la obra. Desde luego, he de adelantar que no se trata de un intento por "despolitizar" *Juan de Mairena* sino todo lo contrario: creo que sólo es posible devolverle su especificidad política mediante un estudio dedicado exclusivamente a la prosa de guerra.

Aunque las colaboraciones periodísticas de Juan de Mairena aparecen a partir de 1934 y el libro en 1936, el profesor de gimnasia y retórica "nace" antes: esto es, en la edición de las *Poesías completas* de 1928. En su nota biográfica nos dice Machado:

Poeta, filósofo, retórico e inventor de una Máquina de Cantar. Nació en Sevilla (1865). Murió en Casariego de Tapia (1909). Es autor de una *Vida de Abel Martín*, de un *Arte poética*, de una colección de poesías: *Coplas mecánicas*, y de un tratado de metafísica: *Los siete reversos*. (OC, t. II, p.695)

Lo más significativo de su aparición es que, al momento de presentarlo, Mairena no sólo está muerto, sino que su obra se inicia con un poema a la muerte de su maestro: "Mairena a Martín, muerto". Esto recuerda el comentario que hizo Cernuda sobre Machado, cuando señala que éste último escribía "como si estuviera muerto".⁵ "Mala leche" aparte, Cernuda acierta en descubrirnos que, para Machado, la conciencia de lo apócrifo surge de la muerte de sí mismo como autor, y del nacimiento de su(s) persona(s) poética(s). Así, para poder ser, Mairena nace "muerto" y

⁵ Véase el capítulo primero de esta tesis.

de la muerte de su maestro. De escasísimos datos biográficos, su biografía es bibliografía y su "razón de ser" consiste en continuar con la tradición de pensamiento de su maestro. Su vida, como la de todo autor apócrifo, es su obra, y la separación entre vida y obra nunca ha sido mejor emblematizada que en el caso de la invención de heterónimos.

"Nacer" poéticamente a la muerte del maestro sitúa a Mairena como continuidad y eslabón en la cadena de una tradición; al mismo tiempo, vuelve indisoluble el vínculo entre maestro y discípulo. De ahí en adelante, Mairena podrá "romper" con las enseñanzas de Martín, pero toda su "obra" continúa siendo un diálogo con el maestro (entre otros). Más aún: Mairena *se hace* en la relación maestro-alumno. Es discípulo de Martín, pero será maestro de sus propios alumnos. Conoce bien ambos lados de la situación pedagógica y utilizará su doble posición de maestro-que-es-a-la-vez-discípulo para relativizar el peso de su autoridad --y de su responsabilidad-- al atribuir constantemente su "sabiduría" al maestro Abel Martín. Por ejemplo: "Es evidente, decía mi maestro-- Mairena endosaba siempre a su maestro la responsabilidad de toda evidencia" (JM, XXXII, v).

Como Machado con sus maestros, Mairena exagera la deuda intelectual que tiene con el suyo. Ese es uno de los rasgos distintivos de la filiación apócrifa de la pareja Martín-Mairena: al igual que Sócrates y Platón, o Cristo y sus evangelistas, la tarea del discípulo es *inventar al maestro* recreándolo junto con la difusión de sus enseñanzas y, al mismo tiempo, marginar el propio saber. En todo caso, las diferencias entre Abel Martín y Juan de Mairena son muchas y muy variadas. Por su filosofía, que siempre se funda en un "impulso hacia *lo otro inasequible*" (OC, t. II, p.685), Martín permanece encerrado en el solipsismo. Aunque se dice

que "fue un hombre en extremo erótico" (OC, t. II, p.673), su esfuerzo por salir de sí mismo queda en un intento fallido de antemano. Martín declara que la relación con la otra (paradigma de lo Otro) es siempre imposible; la otra es impenetrable, incognoscible y las relaciones están marcadas por la ausencia: "la amada no acompaña; es aquello que no se tiene y vanamente se espera" (OC, t. II, p.678). Mairena, por el contrario, sólo existe en el diálogo y esto determina sus cualidades como pedagogo. Simbólicamente, además, el nacimiento de Mairena es una afirmación de la presencia de los otros y de que todo diálogo es hablar para otros y por otros. Frente al discurso cerrado, críptico y estéril de Martín, el diálogo maireniano se caracteriza por su hibridez: incorpora distintos aspectos convencionales del diálogo oral y escrito; al mismo tiempo, mezcla técnicas y preocupaciones de diversos géneros discursivos, especialmente de la filosofía y la literatura.

Un comentario interesante que arroja luz sobre el origen y la función de Juan de Mairena, lo da su autor en la entrevista concedida al *Heraldo de Madrid* en marzo de 1936. A la pregunta "¿De qué o cómo surgió Mairena?", Machado responde:

--Hace mucho tiempo yo escribí unas notas. Data la cosa de cuando me acumularon la cátedra de Literatura del Instituto de Segovia. Me di cuenta entonces de que aquí carecíamos de un manual que expusiera las ideas elementales de nuestra literatura [...]. Y aquí, repito, carecemos del adecuado manual que contenga las supradichas ideas. Entonces yo, sin destino inmediato de publicación, empecé a escribir estas notas de *Juan de Mairena*. Al ver la luz el fenecido *Diario de Madrid*, su director [...] me pidió que colaborase en él. Comencé a enviarle aquellas antiguas notas, con otras nuevas que he ido escribiendo. Cuando publique el libro dejaré ya de escribir Juan de Mairena en los periódicos. ("Juan de Mairena...", p.13)

La idea de escribir un manual de literatura española no coincide, al menos de manera evidente, con las notas de Juan de Mairena. Sin embargo, este proyecto, más parecido a lo que hizo en el *Cuaderno de literatura*, revela dos cosas interesantes: una, que se trata de materiales viejos; dos, que su principal intención es pedagógica. La referencia al manual de literatura no resulta de ningún modo irrelevante: podemos asociarla con la preocupación que Machado manifiesta ante la manera en la que se debe leer y reflexionar sobre la tradición literaria española. El *Cancionero apócrifo* es buena prueba de su intento por inventar una tradición alternativa a la que ya existe, una que se pronuncie, básicamente, contra el "preciosismo literario" y la poesía "pura" (desde el barroco hasta el modernismo) o contra aquella que no se ajuste a las formas de poesía popular (es decir, las del romancero tradicional).⁶ De este modo, independientemente de que Machado haya escrito, como otro proyecto, un manual de literatura, la idea se convierte en una marca del tipo de preocupación estética y pedagógica que encontramos en las "clases" del profesor apócrifo. *Juan de Mairena* no nace como proyecto alternativo a un manual de literatura, pero sí surge a partir de la necesidad de reflexionar sobre la poesía y la tradición poética; nace, también, para dialogar con los supuestos y los *a priori* de esa tradición.

La idea del manual también contiene una intención pedagógica que marca la estructura de *Juan de Mairena*: la obra está basada en la ficción de ser un diálogo entre el profesor y sus alumnos y esto destaca la importancia del carácter plural de todo diálogo. En este aspecto, Machado coincide con las teorías de Bajtín en tanto que para él, como para el pensador ruso, todo diálogo se inscribe dentro de una red

⁶Véase el capítulo tercero de esta tesis.

lingüística mayor, determinada socialmente. El diálogo nunca es entre dos individuos sino entre la pluralidad social y lingüística de ambos y de su contexto (heteroglosia), más lo que agrega la propia naturaleza híbrida de la lengua (poliglosia). Así, hablar es siempre hablar con otros, en otros y desde los otros que existen dentro y fuera de uno mismo. El dialogismo del que habla Bajtín es una característica intrínseca a toda realidad lingüística en un mundo heteroglósico, como explican sus traductores:

Everything means, is understood, as a part of a greater whole--there is a constant interaction between meanings, all of which have the potential of conditioning others. Which will affect the other, how it will do so and in what degree is what is actually settled at the moment of utterance. This dialogic imperative, mandated by the pre-existence of the language world relative to any of its current inhabitants, insures that there can be no actual monologue.⁷

Machado pretende mostrar, en la exposición de las sentencias de Mairena, las posibilidades estéticas, éticas y pedagógicas que del diálogo así entendido se derivan. En otras palabras, el diálogo entre Mairena y sus alumnos será modelo de su entender pedagógico: no hay aprendizaje sin diálogo, pero tampoco existe un diálogo "puro". En la interacción con el contexto que proveen los otros y que precede a la situación dialógica, se da el aprendizaje como transformación, tanto de la "realidad" externa como de la "verdad" interna de los participantes. Aprender, así, es más un proceso que el hallazgo final de la verdad.

La alusión al "manual de literatura" también arroja luz sobre el tipo de diálogo que Machado establece con sus propias reflexiones y con el modelo socrático-platónico que elige para expresarlas. Ténganse

⁷ Véase el glosario teórico en Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), p.426.

presentes los comentarios de Machado en la entrevista citada anteriormente, y compárense con la siguiente declaración de Mairena:

Juan de Mairena lamentaba la falta de un buen manual de literatura española. Según él, no lo había en su tiempo [...]. "Yo--contestó Mairena--deploro que no se haya escrito ese manual, porque nadie haya sido capaz de escribirlo. La verdad es que nos faltan ideas generales sobre nuestra literatura. Si las tuviéramos, tendríamos también buenos manuales de literatura y podríamos, además, prescindir de ellos." (JM, XI,iii)

Lo que se echa de menos es un intercambio de ideas sobre la literatura; las "ideas generales" surgirían de ese debate ideal. Si se diera, podría prescindirse del manual que origina el diálogo. Reflexionar sobre la literatura (y sobre sus relaciones con la filosofía, la poesía, la retórica y la pedagogía) e incorporar en ella el elemento crítico, es una de las pretensiones de Juan de Mairena. Por lo tanto, la literatura debe hacer suya la reflexión y abandonar el ideal de pureza. La presencia de la crítica en el texto acaba, además, con el peligro--siempre presente para Mairena--de que la literatura se convierta en lo opuesto al diálogo, es decir, en un acto solipsista. La poesía, según Mairena, tiene que ser como la conciencia, "como una luz que avanza en las tinieblas, iluminando lo otro, siempre lo otro..." (JM, XXIII, iv); y, como ella, necesitada de una "luz capaz de ver lo que ella misma ilumina" (JM, XXIII, iv).

Esta capacidad de verse a sí misma y a lo otro lleva a Mairena a considerar, a diferencia del profesor de filosofía de M. Jourdain--el personaje de Molière quien considera que "tout ce qui n'est point vers est prose" (JM, XI, v))-- que verso y prosa, poesía y filosofía, son parte de un mismo afán por conocer:

Los grandes poetas son metafísicos fracasados.

Los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad de sus poemas.

El escepticismo de los poetas puede servir de estímulo a los filósofos. Los poetas, en cambio, pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas, de esas imágenes útiles por su valor didáctico e inmortales por su valor poético. (JM, XXII, viii)

Con este argumento, Mairena ataca no sólo la pretensión que él considera que existe al hablar de poesía "pura" (una poesía sin "ideas" es igual de absurdo, según el profesor de retórica, que "quitar a la poesía todas sus impurezas" [JM, XI, v]). La cita sobre el intercambio entre filósofos y poetas es también un ataque a la ortodoxia filosófica que mantiene que la filosofía, para serlo, debe mantenerse "incontaminada" por las imprecisiones y ocultamientos propios del lenguaje, sobre todo del lenguaje común y del literario.

Este argumento--en la base fundadora del discurso filosófico, desde la condena de Sócrates a los sofistas--ha sido cuestionado, entre otros, por Derrida, para quien "it is only the strength of philosophical prejudice--sustained by a persistent refusal properly to *read* its own texts--that holds this assumption in place."⁸ Al subrayar el carácter *textual* de los sistemas filosóficos, Mairena, como Derrida años después, está borrando la línea divisoria que garantiza la existencia de un lenguaje "puro", en poesía y en filosofía. Para él, lo veremos un poco más adelante, el lenguaje filosófico y el poético no sólo se hallan indisolublemente imbricados sino que *ambos* deben nutrirse del lenguaje cotidiano. Así, por ejemplo, después de encomiar la sencillez y la claridad de la metáfora de la paloma, utilizada por Kant para explicar su sistema metafísico, dice

⁸ Véase Christopher Norris, *Derrida* (Cambridge: Harvard University Press, 1987), p. 176. Wittgenstein y toda la filosofía lingüística del siglo XX también apoyarían el planteamiento de Machado.

Mairena: "Las imágenes de los grandes filósofos, aunque ejercen una función didáctica, tienen un valor poético indudable, y algún día nos ocuparemos de ellas" (*JM*, VII, I). Asimismo, lo poético será definido, una y otra vez, por su imitación de lo coloquial (*JM*, I, ii y iii). Aunque más adelante comentaré este aspecto en más detalle, se debe notar que Mairena, al defender la fuerza poética y la claridad "metafísica" presentes en el lenguaje cotidiano, está resumiendo uno de los principios estéticos que llevan a Machado a abandonar la poesía y a escribir cada vez más en una prosa híbrida. Entre otras cosas, este tipo de prosa le permite la incorporación de aspectos críticos y reflexivos que, por su supuesta cercanía con la "palabra viva", será definido por Juan de Mairena como lenguaje poético. Veremos, pues, que el vaivén entre lo poético y lo filosófico es el resultado de una visión estética que pretende ser, también, un modelo hermenéutico: "Hay hombres, decía mi maestro, que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en esto, como en todo" (*JM*, XXIII, ii). Por eso, el diálogo que se establece entre la filosofía y la literatura es reflejo del diálogo interno (entre maestro y alumno, entre narrador y lectores) que forma el eje de *Juan de Mairena*.

II

Si recordamos que la obra que aquí nos ocupa no fue concebida en sus orígenes como obra, no debería sorprendernos su carácter único y "raro" dentro del panorama de las letras españolas de su tiempo. Desde luego, no se trata de un producto improvisado, pero puesto que se construye en la prensa estamos ante un texto cuya esencia se manifiesta como proceso. Su coherencia estética está en el aparente desorden, el continuo hacerse y el carácter ecléctico que busca no definir sino

incrementar su ambigüedad genérica. Por eso, es también un texto tan difícil de relacionar con otros contemporáneos suyos (e incluso con textos anteriores y posteriores, de él y de otros).

A pesar de que *Juan de Mairena* no tiene antecedentes directos en la tradición hispánica,⁹ mucho se ha insistido en afiliarlo con la prosa filosófica española de ese momento, sobre todo con la de Unamuno, Ortega y D'Ors. Aunque resulta claro, en distintos momentos, que Machado discute sobre diversos temas con estos y con otros autores de su tiempo, hay que insistir en la enorme diferencia que existe entre *Juan de Mairena* y la contemporánea "prosa de ideas." Creo que los antecedentes de *Juan de Mairena* están en otra parte. Para hacer su filiación es necesario acercarnos a la difícil cuestión de su género.

Lane Kauffmann hace notar que el título de la obra--*Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*-- ya nos provee de

muchísima información genérica. Conviene recordar que estos fragmentos no los escribió Machado en un principio para publicarse en forma de libro ni los compuso para ser incluidos en una colección [...]. Lo que parece confirmar esta impresión de reflexiones sueltas es la estructura fragmentaria de la colección original cuando se publicó por primera vez en forma de libro en 1936. ("Género y praxis...", p.270)

El título es,⁹ pues, una enumeración que confirma el "desorden" de la obra, y parece querer darnos la impresión de que se trata de un cuaderno con máximas y pensamientos a la manera de Montaigne o de los moralistas ingleses y franceses. Su fragmentariedad (a diferencia de *Los complementarios*) es intencional y refleja la conciencia del uso de un modo de escritura que había sido empleado por los románticos alemanes

⁹ Aunque en un sentido evidente sí surge de esta tradición--de una manera fatal, si se quiere, para corregirla como debería haber sido y no como fue.

(en especial por los hermanos Schlegel en los fragmentos del *Athenaeum* y, en general, por el grupo de Jena) para reunir literatura y filosofía, a la vez que para reflexionar críticamente sobre ambas y sobre su relación con la poesía.¹⁰

El fragmento permite al narrador de *Juan de Mairena* utilizar un modo de escritura que cuestiona los géneros tradicionales y los obliga a interactuar. Que, al mismo tiempo, los fragmentos sean, en su mayoría, parte de un diálogo de clase, muestra que el diálogo y el fragmento son no sólo una elección narrativa sino una manera de “integrar” la tradición filosófica romántica con la relación socrático-platónica. El fragmento permite integrar el diálogo de manera “natural” en este modo de escritura. Como explican Lacoue-Labarthe y Nancy:

[The] fragmentary essence of the dialogue has at least one consequence [...], namely that the dialogue, similar in this to the fragment, turns out to be one of the privileged sites for taking up the question of genre as such. [...] Not that the dialogue is somehow inadequate with respect to genre, but rather that it is by definition capable of gathering all genres within itself. Dialogue is the “non-genre”, or the “genre” of the mixture of genres. (p.85)

Así pues, el diálogo de Mairena puede incorporar diversos discursos y mantener, al mismo tiempo, una estructura fragmentaria que parece desordenada, casual y coloquial.

La historia del fragmento es, en sí, suficientemente extensa como para haber sido adquirido por Machado a través de variadas fuentes y tradiciones. Según Lacoue-Labarthe y Nancy (pp.40 y ss), el paradigma del género, en su sentido moderno, lo establecen los *Ensayos* de Montaigne y los *Pensamientos* de Pascal; los moralistas ingleses y

¹⁰ Para un estudio detallado del diálogo y su relación con el fragmento romántico, consúltese el libro de Lacoue Labarthe y Nancy, *The Literary Absolute*, pp.40 y ss.

franceses (Shaftesbury y La Rochefoucauld, por citar a los más conocidos) lo reciben de ellos, y establecen su propia tradición influyendo, a su vez, en Chamfort, cuyos *Pensamientos, máximas y anécdotas* fue publicado póstumamente en 1795. Los románticos alemanes--en concreto el grupo de Jena--adopta este modo de escritura como su principal forma de expresión. Las características formales del fragmento resultaban muy apropiadas para el tipo de prosa crítica que el grupo, en su proyecto romántico, quería formular.

Machado coincide con el grupo de Jena en considerar que el elemento crítico es parte fundamental de toda creación.¹¹ Puesto que la reflexión crítica lleva a preguntarse sobre las relaciones entre filosofía y literatura, el fragmento se convierte en el modo de escritura más adecuado para hacerlo. Su flexibilidad, su carácter a medias entre la sentencia filosófica y la brevedad poética, lo convirtieron en el modelo de lo que debería ser una obra de arte: completa e incompleta a la vez, autosuficiente y, al mismo tiempo, parte de una estructura dinámica mayor. En otras palabras, el fragmento funciona como el símbolo de la obra que, completa en sí misma, forma parte de *la Obra* absoluta, perfecta, expresión de la unidad a la que aspiraba el proyecto romántico.

Las características del fragmento, señaladas por Lacoue-Labarthe y Nancy (pp.40-49), son las siguientes:

¹¹ J. M. Aguirre, en *Antonio Machado...*, pp. 92-124, argumenta que ésta es, también, una de las principales características del simbolismo, heredada del romanticismo alemán y opuesta al parnasianismo. Según este autor, el simbolismo "es, de hecho, una llamada a cantar los universales del sentimiento; un neo-romanticismo que exige, además, la incorporación de la idea al poema" (p.47). Aguirre sostiene que las inquietudes filosóficas de Machado surgen de una visión estética vinculada al simbolismo, y que "la necesidad de que el poema contenga una metafísica" (p.87) responde a que el símbolo incluye la idea. El poeta y filósofo comparten, así, una misma realidad. Coincido con Aguirre en sostener que Machado está muy cerca de la reacción simbolista en contra de la "doctrina personal" (palabras del autor) del romanticismo francés, a diferencia del alemán, que considera, según la afirmación de Novalis, que "todo artista verdadero es necesariamente filósofo" (citado por Aguirre, p.87).

a) cada fragmento es completo en sí mismo. Cada uno puede ser leído de manera independiente y no necesita de los otros para ser comprendido. Esto permite la ausencia de una secuencia discursiva, lo cual acaba con la idea de un texto "cerrado" y fijo. Por el contrario, la ruptura de la secuencia discursiva sugiere que no existe un "orden" textual previo a la lectura y que, potencialmente, cada lectura dará una nueva reestructuración al texto.

b) el fragmento ofrece una mezcla y variedad de temas al conjunto del texto. Esta pluralidad otorga flexibilidad a la hora de abordar temas y lleva al diálogo entre distintos géneros discursivos. Al mismo tiempo, la utilización de la máxima posibilita la incorporación de aspectos éticos y pedagógicos en el texto.

c) el conjunto de todos los fragmentos crea una "totalidad" abierta, potencialmente infinita. Sin embargo, la "suma" de todos ellos no hace un todo completo, aunque cada fragmento, en palabras de Lacoue-Labarthe y Nancy, "replicates the whole, the fragmentary itself, in each fragment" (p.44).

Cada fragmento de clase puede leerse independientemente del conjunto mayor y no tiene una relación secuencial, aunque a veces los fragmentos de un apartado suelen versar sobre más o menos un mismo tema. Veamos uno de los ejemplos más claros que nos ofrece la obra:

Antes de escribir un poema--decía Mairena a sus alumnos--conviene imaginar al poeta capaz de escribirlo. Terminada nuestra labor, podemos conservar el poeta con su poema, o prescindir del poeta--como suele hacerse--y publicar el poema; o bien tirar el poema al cesto de papeles y quedarnos con el poeta, o, por último, quedarnos sin ninguno de los dos, conservando al hombre imaginativo para nuestras experiencias poéticas. (JM, XXII, 1)

Se trata de una reflexión sobre la invención de la *persona* poética, estrechamente vinculada al proceso de generar heterónimos. El tono paródicamente instructivo (“magisterial”) revela, de manera lúdica, la multiplicidad de opciones alternativas que se desprenden del acto creativo. Más importante aún, muestra que el logro más importante es el de “echar a andar”, por así decirlo, el mecanismo imaginativo. Pero este ejemplo, además de ser la reflexión poética que es, refleja su propia gestación estética, puesto que es, como sabemos, la reflexión de un profesor apócrifo, cuyo ejemplo creativo es menos importante que la creación de él mismo como *persona* poética.

Este fragmento puede bastarse--y, de hecho, se basta--a sí mismo, pero en el mismo apartado tenemos otra variante de ese mismo tema:

Supongamos--decía Mairena--que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercutio. Pero Shakespeare sería siempre el autor de estos poemas y el autor de los autores de estos poemas. (JM, XXII, iv)

Shakespeare se convierte en creador de apócrifos, y su fuerza poética radica en la posibilidad de multiplicarse en *personae* poéticas distintas. La suma de ambos fragmentos de lecciones no es redundante, ni uno apunta a aclarar al otro, pero en ambos está presente--aunque de manera distinta, como diferentes serían los poemas de los personajes de Shakespeare--la estructura de *Juan de Mairena* como totalidad, el desdoblamiento de Machado en apócrifos y, a su vez, el de Mairena en los suyos. Por otro lado, imaginar la invención de los poemas de los personajes de Shakespeare crea una nueva tradición, apócrifa, claro

está, que sitúa al dramaturgo inglés como precedente de *Juan de Mairena*. Esta será una práctica común en el texto: atacando la noción lineal de transmisión de maestro a discípulo (y en ésta la idea de que lo que se transmite es una verdad única), Mairena escoge--e "inventa", a su modo--a sus precursores. Estos dos fragmentos sirven para mostrar, en fin, cómo la estructura del texto se refleja en cada uno de sus fragmentos y cómo cada fragmento explica, a su vez, la estructura de la totalidad de la obra.

Machado, que había empezado a explorar las posibilidades del fragmento en su cuaderno privado de notas, encuentra en ese modo de escritura la posibilidad de crear una nueva forma en prosa que ahondara en sus objetivos estéticos: la brevedad de los fragmentos, asociada con la variedad de los temas que tratan, ayuda a dar una mayor coherencia en términos de la ficción del diálogo del profesor con sus alumnos en clase. Cada fragmento ha sido "desgajado" y seleccionado de una totalidad mayor por el narrador, a la que, como lectores, no tenemos acceso, puesto que la suma de todos los fragmentos no da un texto "completo", así como la suma de los heterónimos no devuelven al autor su identidad de sujeto único en el texto. La estructura fragmentaria refleja la conciencia de que los modelos filosóficos y literarios tradicionales ya no son válidos para mostrar el carácter contradictorio y ambiguo de la realidad:

La filosofía, vista desde la razón ingenua, es, como decía Hegel, el mundo al revés. La poesía, en cambio--añadía mi maestro Abel Martín--es el reverso de la filosofía, el mundo visto, al fin, del derecho. Este *al fin*, comenta Juan de Mairena, revela el pensamiento un tanto gedeónico de mi maestro: "Para ver del derecho hay que haber visto antes del revés." O viceversa. (JM, IV, iii)

La falta de un derecho y un revés hace que cualquier orden sea arbitrario e impuesto desde criterios subjetivos. Cada lectura de la obra implica una reorganización de los fragmentos e invita a establecer un nuevo derecho y un nuevo revés. Por otra parte, la estructura fragmentaria sugiere que el texto no posee un centro "fijo": su movilidad depende de cada lectura. Así, cada fragmento puede ser leído como un mensaje independiente sin una fuente original "autorizada" o un destinatario fijo. En este sentido, cada fragmento funciona como una sinécdoque, tropo emblemático de todo texto escrito, que puede ser leído aisladamente a la vez que forma parte de un contexto mayor. La tradición--tanto la oral como la escrita--se "reelabora" continuamente, reestructurando el contexto. Es este espíritu "inacabado" de las obras de arte el que se manifiesta mediante una estructura fragmentaria.

Desde luego, también esta forma de "incompletud" que implica hacer una obra a base de fragmentos se relaciona con la falta de una presencia única y autoritaria que dé una secuencia y un argumento a la obra. En *Juan de Mairena* no tenemos ni una ni otra: la estructura fragmentaria también provee la ilusión de que estamos ante un texto que tiene al menos dos autores, Juan de Mairena y el narrador, y ambas figuras son bastante escurridizas. Es al narrador a quien debemos, en principio, atribuir la responsabilidad de la "selección" de los fragmentos, que en sí misma constituye ya una lectura y una construcción específica que conformará la precaria unidad del texto. No obstante, sus escasas anotaciones tienden a disminuir casi al máximo su presencia, con lo cual tenemos la impresión de estar ante una obra prácticamente "autónoma", desvinculada de la presencia evidente de un autor.

No todos los fragmentos en *Juan de Mairena* son equivalentes, ni en forma, extensión, tema ni seriedad--o falta de ella. Parte de la riqueza de la obra consiste precisamente en la heterogeneidad de ese contenido. Sin embargo, todos ellos se hallan unidos por la figura de Mairena y su característico tono sentencioso. Los fragmentos de clase--especialmente los de tono más moralizante-- recuerdan el origen clásico del fragmento y la relación de éste con la máxima y el aforismo.¹²

En su forma moderna, el fragmento moral tiene su "origen" justamente en los moralistas, quienes adoptan el modelo neo-platónico para manifestar un pensamiento elevado o "máxima sentencia". Son los románticos alemanes, sin embargo, los que introducen por primera vez el elemento subjetivo en el fragmento moral. Ese cambio resulta decisivo, puesto que implica que la verdad de lo que se enuncia deja de ser algo "transmitible" para convertirse en algo "construido". En palabras de Lacoue-Labarthe y Nancy: "In its modern version [...] the moral genre of the fragment assumes that the paradigmatic and the exemplary have entered the sphere of Subjectivity. The model, the absolute model, is one that gives itself the right to say, 'Me (the truth), I am speaking'" (p.66). Éste es el tipo de enseñanza moral que Juan de Mairena encarna, y para que funcione de manera eficaz, tiene que haber una coincidencia entre el tipo de verdad que se enuncia y Mairena mismo, quien se convierte en la figura "ejemplar" de sus propias máximas.

No obstante, la figura de Mairena (y su "sabiduría") se encuentran muy lejos del modelo tradicional del profesor con autoridad que *sabe*. Precisamente porque la "verdad" de Mairena es muy relativa y su "saber"

¹² Para una discusión sobre el aforismo y la máxima, véase Lacoue Labarthe y Nancy, *The Literary Absolute...* p. 64.

consiste en tener la posibilidad de crear--o imaginar--realidades alternativas, su ejemplaridad se basa en mantener una actitud irónica y escéptica sobre sí mismo. Las frecuentes afirmaciones sobre su propia ignorancia, como señala Kauffmann, "rebasan los límites de la ironía socrática y recuerdan el tono autorrebajador de Montaigne" (p.275).

La ironía y el humor son componentes esenciales en la construcción de Mairena como *persona* (en el sentido literal, de máscara), en parte porque, siguiendo a los románticos alemanes, la ironía es una manera de mostrar las contradicciones, tanto de la realidad como del sujeto que expresa una "verdad"; pero también porque la ironía, al sugerir lo contrario de lo que enuncia, incluye *lo otro*, creando así una unidad que aspira a lo absoluto. La figura un tanto ridícula de Mairena, tan lejana del "ideal" filosófico, revela la enorme brecha que existe entre lo real y lo ideal. Siguiendo en esto el pensamiento romántico, el humor representa para Mairena

a way of coping with contradiction. Since humor makes these limitations tolerable by revealing how unimportant they often really are, "humoristic subjectivity" as an aesthetic orientation is able to overcome the discrepancy between the real and the ideal, the "pain" and the "grandeur" of existence.¹³

De este modo, el humor y la ironía dirigidos contra sí mismo se unen a la ejemplaridad de Mairena para cuestionar, precisamente, el modelo tradicional de "ejemplaridad".

Veamos el siguiente fragmento: "Sed modestos: yo os aconsejo la modestia, o, por mejor decir: yo os aconsejo un orgullo modesto, que es lo español y lo cristiano. [...] Así hablaba Mairena a sus discípulos. Y añadía: '¿Comprendéis ahora por qué los grandes hombres solemos ser

¹³ Véase "Romantic Irony" en *The Johns Hopkins Guides.v.*

modestos?" (*JM*, VI, iii). Mediante la equiparación de un valor moral, como es la modestia, con una esencia cultural ("lo español y lo cristiano"), Mairena establece "lo que debe ser". Pero al presentarse a sí mismo como ejemplo contradice su propia modestia, lo cual invalida la enseñanza original. Este fragmento representa con claridad el tipo de ejemplaridad (y de modestia, si se quiere) que Mairena ofrece a sus alumnos. El humor relativiza el peso de la moralidad de las enseñanzas al mismo tiempo que da coherencia a la "máscara" maireniana. Es así como el "profesor Ciruela [...] que nunca está seguro de lo que dice" (*JM*, XLVIII, ix) enseña a sus alumnos a cuestionar la realidad dada y a convertir la duda en una manera instintiva de pensar: "Pero nosotros estamos aquí para desconfiar de todo lo que se dice. Tal es el verdadero sentido de nuestra sofística" (*JM*, XXXVIII, ii).

Esta desconfianza, aunque tiene mucho de escepticismo, está muy relacionada con el tipo de "leyenda" que Mairena quiere crear de sí mismo. La ejemplaridad de Mairena es siempre irónica y contra sí: un tipo de modestia que se relaciona con el rechazo a la imposición de una personalidad fija, muerta, inmutable, y que se acerca más a las posibilidades carnavalescas de la máscara que a la rigidez del monumento:

Al fin no será erigido el monumento que se proyectaba para perpetuar la memoria de Juan de Mairena. El dinero recaudado por suscripción escolar con el fin indicado será repartido, a ruegos del sabio profesor, entre los serenos del alcantarillado. (*JM*, XLIX, iii)

La máscara pública que Mairena elige, su "leyenda", es la de la modestia: "Para los tiempos que vienen, no soy yo el maestro que debéis elegir, porque de mí sólo aprenderéis lo que tal vez os convenga ignorar toda la

vida: a desconfiar de vosotros mismos" (JM, VI, iv). Y un poco más adelante:

No es fácil que pueda yo enseñaros a hablar, ni a escribir, ni a pensar correctamente, porque yo soy la incorrección misma, un alma siempre en borrador, llena de tachones, de vacilaciones y arrepentimientos. Llevo conmigo un diablo--no el demonio de Sócrates--, sino un diablejo que me tacha a veces lo que escribo, para escribir encima lo contrario de lo tachado: que a veces habla por mí y otras yo por él, cuando no hablamos los dos a la par, para decir en coro cosas distintas. (JM, VI, iv)

La caracterización de sí mismo como "alma en borrador" habla de la conciencia que tiene Mairena sobre su propia hechura como figura ejemplar contradictoria, a la vez tolerante e intolerante, serio e irreverente, modesto y hecho una "pose".

Éste es el diálogo (a veces "de sordos") que lleva a cabo consigo mismo, con el "diablejo" que lo contradice y habla por sí mismo. Pero esta "doble careta" constituye, de hecho, su máscara pública, a la que él recomienda fidelidad:

Al hombre público, muy especialmente al político, hay que exigirle que posea las virtudes públicas, todas las cuales se resumen en una: *fidelidad a la propia máscara*. [...] Procurad, sin embargo, los que vais para políticos, que vuestra máscara sea, en lo posible, obra vuestra; [...] y no la hagáis tan rígida, tan impositiva e impermeable que os sofoque el rostro, porque, más tarde o más temprano, *hay que dar la cara*. (JM, IV, 1)

La máscara tiene que parecerse al rostro, confundirse con él para podérsela quitar y renovar, para subvertirse a sí mismo y *hacer carnaval*: "Porque lo esencial carnavalesco no es ponerse careta, sino quitarse la cara. Y no hay nadie tan bien avenido con la suya que no aspire a estrenar otra alguna vez" (JM, XVII, ix).

Las voces contradictorias, el quitarse y ponerse la cara, son elementos de un mundo subvertible que se renueva y se reinventa en el carnaval, como tan brillantemente ha mostrado Bajtín:

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. (*La cultura popular...*, p. 41)

La máscara de Mairena ayuda a poner el mundo "al revés" en tanto nos invita a imaginarlo apócrifo y al margen de lo canónico; por eso tenemos un profesor de retórica que condena la palabra escrita, que niega saber más que sus alumnos y que dice haber aprendido de su maestro a ignorar algo nuevo cada día: "Hay hombres que nunca se hartan de saber. Ningún día--dicen--se acuestan sin haber aprendido algo nuevo. Hay otros, en cambio, que nunca se hartan de ignorar. No se duermen tranquilos sin averiguar que ignoraban profundamente algo que creían saber" (*JM*, VI, vii).

Pero el ejemplo mayor de modestia, según Mairena, lo dio Sócrates al no escribir:

Decía mi maestro Abel Martín que es la modestia la virtud que más sólidamente han sabido premiar los dioses. Recordad a Sócrates, que no quiso ser más que un amable conversador callejero, y al divino Platón, su discípulo, que puso en boca de tal maestro lo mejor de su pensamiento. (*JM*, XII, iv)

La "modestia" de no haber querido fijar su pensamiento en la escritura para la posteridad es vista como una renuncia "al monumento" en favor de la presencia viva. No obstante, el argumento es engañoso porque

Sócrates, al condenar la escritura--y renunciar a ella--, inicia un mito más pretencioso: el de fundar una tradición de saber filosófico que se encuentra "más allá" de las "mentiras" de la escritura. Al identificar la "oralidad" con la "verdad" y a ambas con la modestia, Mairena revela un aspecto clave de su artificio retórico. Como Sócrates (y como Cristo) su modestia forma parte de su eficacia discursiva: si el discurso oral es "auténtico" y vivo, "carnavalesco" y sincero, Mairena se mantiene al margen de la falsedad retórica, conservando a la vez la "pureza" de su mensaje (y de su imagen, confeccionada por los discípulos). Congruente con la coherencia que debe existir entre *persona*-leyenda y obra, el humor será característico del "profesor Ciruela" y de su "obra":

La prosa, decía Juan de Mairena a sus alumnos de Literatura, no debe escribirse demasiado en serio. Cuando en ella se olvida el humor--bueno o malo--, se da en el ridículo de una oratoria extemporánea, o en esa prosa lírica, ¡tan empalagosa! (JM, IV, v)

El humor se convierte en el mejor antídoto ante la solemnidad de la prosa-oratoria, y parece vacunarnos también contra la "falsedad" característica de la escritura--y de la oratoria. La palabra hablada (cuando es seria, es decir, artificial como oratoria) no está totalmente fuera del peligro de volverse empalagosa, con lo cual la dicotomía entre oralidad y escritura se hace aún más borrosa, si cabe.

IV

La falta de un texto ordenado como totalidad, y el diálogo que se presenta como la transcripción del que acontece entre el profesor y sus alumnos, permite que el narrador se esfume, se disuelva entre los alumnos de Mairena y pueda no identificarse como narrador, ni señalar quién es ni desde dónde habla. Esta "omisión" es, a su vez, sombra de otra "ausencia" mayor, la de Juan de Mairena, a quien "oímos" a través

de la interpretación de este narrador incierto y poco confiable. Al respecto, nos dice Lane Kauffmann:

El punto de vista narrativo está ocupado por una figura que se empeña más en escuchar que en hablar, figura que en efecto subordina su propio discurso al discurso de otro. [...] El dispositivo apócrifo pone en primer plano el discurso de Mairena, colocando simultáneamente al autor y al lector en una posición ventajosa (a un lado del aula, por así decirlo), desde la cual ambos pueden observar y escuchar a escondidas las lecciones del maestro. (p.273)

El narrador “que se empeña más en escuchar que en hablar” es una clave importante para crear las condiciones de un auténtico diálogo del texto con los lectores. Establecer un modelo literario en donde el diálogo tenga un lugar central es parte de un proyecto mayor que quiere relacionar a los géneros tanto como a los individuos. La intención pedagógica, señalada desde la entrevista citada, no habla, necesariamente, de la actitud autoritaria de quien pretende sentar cátedra, sino de un afán de hacer pedagogía en un sentido amplio: en la base del concepto de la “esencial heterogeneidad del ser”, de la constante búsqueda del otro, se encuentra ya un principio pedagógico, un reconocimiento de que “el ser es sustantivamente heterogéneo, y el conocimiento supone y requiere el diálogo y la mayéutica.”¹⁴

En este sentido, las teorías de Bajtín resultan especialmente iluminadoras para entender este proceso. El pensador ruso también considera que el reconocimiento de la heterogeneidad del individuo reside en la necesidad fundamental que tiene el yo del otro, en la conciencia de que, para existir, el yo necesita de los otros. Pero cada conciencia ocupa un lugar y un momento distintos. El diálogo, así, será expresión de las

¹⁴ Carlos Barbachano y Agustín Sánchez Vidal, “Tres pilares del diálogo en la prosa de Antonio Machado: Sócrates, Cristo y Cervantes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307 (1975-1976), p.620.

diferencias entre los diversos puntos de vista. Tullio Maranhão explica que, para Bajtín:

Each position or view [...] can be reduced to a point in space and in time. Each outlook establishes an I-here-now that bestows sense on the Thou-there-then. The Bakhtinian model of the dialogical principle clearly takes shelter under the umbrella of consciousness, which allows for shifts in perspective, because the recognition of different I-here-now(s) prevents any position in this chronotopic centrality from seceding from the whole and pursuing its self-perpetuation.¹⁵

En *Juan de Mairena* esto es “visible”, por así decirlo, de una manera privilegiada: las diferencias de posición espacial en el salón de clase expresan--siguiendo el sistema metafórico bajtiniano-- distintas perspectivas. En parte, el diálogo es posible porque *existe* esa diversidad de posiciones. Así, el lector y el narrador se encuentran “en las bancas de atrás” y, por lo mismo, tienen una visibilidad bastante amplia. El narrador no identificado apenas deja huella de su presencia con sus breves comentarios, pero son éstos los que “ordenan”, bajo categorías ciertamente no muy convencionales, los fragmentos de clase. Sus títulos pueden ser generales o muy concretos (“Sobre poesía. Fragmentos de lecciones” [JM, VII], “Sobre Demócrito y los átomos” [JM, XII]), pero introducen un principio “ordenador” del discurso del maestro. La misma selección de los fragmentos (y la falta de un “centro” en la obra) muestra la parcialidad del narrador, al mismo tiempo que reivindica el carácter “activo” de los procesos supuestamente “pasivos” del circuito de la comunicación:

El oyente de la clase de Retórica, en quien Mairena sospechaba un futuro taquígrafo del Congreso, era, en verdad, un oyente, todo un oyente, que no siempre tomaba notas, pero que siempre escuchaba con

¹⁵“Introduction”, en *The Interpretation of Dialogue*, ed. Tullio Maranhão (Chicago: University of Chicago Press, 1990), pp.16-17.

atención, ceñuda unas veces, otras sonriente. Mairena lo miraba con simpatía no exenta de respeto, y nunca se atrevía a preguntarle. Sólo una vez, después de interrogar a varios alumnos, sin obtener respuesta satisfactoria, señaló hacia él con el dedo índice, mientras pretendía en vano recordar un nombre.
 -Usted...
 -Joaquín García, oyente.
 -Ah, usted perdone.
 -De nada. (JM, XXVI,1)

No por nada el "oyente" se convertirá en el alumno aventajado de Mairena (y sospechamos en él al narrador "que se empeña más en escuchar que en hablar").

La valoración del diálogo va más allá de su uso como técnica narrativa y se convierte en un modelo de interacción textual que conlleva una fuerte carga ética y pedagógica. Como explica Lane Kauffmann:

La relación dialógica entre Mairena y sus alumnos sirve de modelo ejemplar para la relación hermenéutica del lector con el texto de Machado, al mismo tiempo que moldea la actitud del lector para con sus contemporáneos. (p.278)

El espacio creado por el salón de clases provee de una situación ideal para que en él se dé un tipo de diálogo "a la manera socrática" (JM, XXVI, 1). Este diálogo pedagógico, como han señalado los más destacados críticos de la obra,¹⁶ vincula directamente a *Juan de Mairena* con dos textos "fundadores", por así decirlo, del discurso apócrifo: los Evangelios y los *Diálogos* de Platón. En palabras de Carlos Barbachano y Agustín Sánchez: "los grandes modelos que subyacen [al texto] son los diálogos socrático-platónicos, Cristo y Cervantes" (p.615).

¹⁶ Me refiero a Oreste Macrí en su "Introducción" a las OC, t. I, pp. 202-245; José María Valverde, en su "Introducción" a *Juan de Mairena*, ed. J. M. Valverde (Madrid: Catalia, 1982), pp.7-32; Carlos Barbachano y Agustín Sánchez y Lane Kauffman, en los respectivos artículos ya citados.

Ahora bien, la influencia *directa* de Cervantes (del *Quijote*, en concreto) me parece dudosa en *Juan de Mairena*. Por sólo mencionar lo más obvio, hace falta en ella un Sancho Panza. Sin embargo, la filiación con Sócrates-Platón, Cristo-Evangelistas, es bastante clara. Incluso podemos decir que la presencia de esos textos "apócrifos" proporciona el fondo de imitación intertextual que *da marco a la obra*. En otras palabras, el texto de *Juan de Mairena* funciona, en este diálogo inter-genérico e inter-textual, de manera análoga a como funciona la "conciencia" bajtiniana:

Undoubtedly, for Bakhtin it is consciousness that remains stable and is perpetual. However, the Bakhtinian consciousness is not a psychological function of the individual, but the arena where the clash of meanings takes place, that is, the domain of heteroglossia. (Maranhão, p.17)

Este "terreno" intertextual hereda de Sócrates y Cristo el diálogo como técnica, ya que éste revela la certeza maireniana de que el reconocimiento del otro como conciencia distinta es la única manera de salir de la soledad, del solipsismo y de acceder al mundo de lo social (y del conocimiento).

Como apuntan Barbachano y Sánchez, era necesario, para los objetivos machadianos, la combinación de Sócrates y Cristo: "los universales del pensamiento, descubiertos por Sócrates, eran insuficientes para que el hombre remontase su soledad y fuese, definitivamente, hacia los otros. Faltaban aún por proponer los universales del sentimiento, y esa fue la labor de Cristo" (p.616). Así lo expresa Mairena:

Grande hazaña fue el platonismo [...] pero no suficiente para curar la soledad del hombre. Quien dialoga, ciertamente, afirma a su vecino, al otro yo [...].

Pero no basta la razón, el invento socrático, para crear la convivencia humana; ésta precisa también la comunión cordial, una convergencia de corazones en un mismo objeto de amor.[...] Ellos [Cristo y Sócrates] son los dos grandes maestros de dialéctica, que saben preguntar y aguardar las respuestas. (JM, XV,v)

Cristo y Sócrates, comunión cordial y razón, son metáforas de la unión armónica de poesía y reflexión, verso y prosa. Juan de Mairena toma, de Sócrates, la idea del diálogo mayéutico, es decir, de que las ideas se generan, por cooperación o por enfrentamiento, en el diálogo. De Cristo toma la idea de la comunión, de que el amor a un padre común unifica y enseña las pautas de relación con el prójimo. La unión de ambos en Juan de Mairena pretende lograr la combinación entre razón y sentimiento.

Se ha insistido mucho en que la noción del amor cristiano al que se refiere Machado es “enteramente laico.”¹⁷ Aunque es verdad que su idea del cristianismo no cae dentro de los parámetros más tradicionales (ni tampoco dentro de los de la religión entendida a la manera de Unamuno, con quien se le compara constantemente), Machado tiene una idea de comunidad--y de las relaciones entre individuo y comunidad--que se encuentra profundamente enraizada en una visión cristiana de la realidad.

En este sentido, uno de los más problemáticos y serios prejuicios es el antisemitismo que caracteriza esta visión. Mairena arguye que no puede existir la noción de comunidad en una sociedad judía, donde la base religiosa promueve que las relaciones de continuidad sean de padre a hijo:

¹⁷ Según Carlos Barbachano y Agustín Sánchez los “caracteres [son] claramente socráticos y cristianos (entendiendo la palabra en su sentido machadiano, enteramente laico)”, p.618.

El Cristo, en efecto, se rebela contra la ley del Dios de Israel, que es el dios de un pueblo cuya misión es perdurar en el tiempo. Ese dios es la virtud genésica divinizada, su ley sólo ordena engendrar y conservar la prole. En nombre de este dios de proletarios fue crucificado Jesús, un hijo de nadie, en el sentido judaico, una encarnación del espíritu divino, sin misión carnal que cumplir. ¿Quién es este hijo de nadie, que habla de amor y no pretende engendrar a nadie? ¡Tanta sangre heredada, tanto semen gastado para llegar a esto! Así se revuelven con ira proletaria los hijos de Israel contra el Hijo de Dios, el hermano del Hombre. Contra el sentido patriarcal de la historia, milita la palabra de Cristo. (JM, XV, v)

Cristo, según Mairena, acaba “con el bíblico semental judaico” (JM, XV, v) y con la desigualdad de una sociedad jerárquica como la judía, en la que, según él, la relación que cuenta es de padre a hijo. Frente a ésta, la sociedad cristiana es “igualitaria” y se caracteriza por promover el amor “comunitario” entre hermanos:

Si eliminamos de los Evangelios cuanto en ellos se contiene de escoria mosaica, aparece clara la enseñanza del Cristo: “Sólo hay un Padre, padre de todos, que está en los cielos”. He aquí el objeto erótico trascendente, la idea cordial que funda, para siempre, la fraternidad humana. ¿Deberes filiales? Uno y no más: el amor de radio infinito hacia el padre de todos, cuya impronta, más o menos borrosa, llevamos todos en el alma. Por lo demás, sólo hay virtudes y deberes fraternos. (JM, XV, v; el énfasis es mío)

En primer lugar, habría que cuestionar la supuesta “igualdad” que promueve la fraternidad cristiana, así como dudar de que el sentimiento que la mantiene unida sea realmente “antipatriarcal” (Mairena habla poquísimamente de las mujeres y cuando lo hace, es en términos francamente misóginos o a través de la idealización romántica). La idea de tener una comunidad de “hermanos” surge de una visión sumamente idealizada e irreal de las relaciones humanas, por no hablar del componente asexual que parece “garantizar” la no conflictividad de dicha comunidad.

Mairena reacciona tan violentamente ante la herencia judía por todo lo que ésta implica en términos de tradición lineal. Si lo apócrifo va precisamente en contra del determinismo del pasado sobre el presente, la linealidad de la tradición judía rompería con la posibilidad de “reinventar” el pasado. La ruptura con lo que se hereda se convertirá en un punto de conflicto en *Juan de Mairena*, en parte porque el profesor apócrifo mantiene una actitud al menos ambivalente frente a la tradición: si por un lado invita a “inventarla”, esa invención no está despojada de una búsqueda selectiva del pasado para convertirlo en uno que, en cierto sentido, sería más “tradicional”. La oposición, en este caso, entre el cristianismo y el judaísmo muestra esto de manera relativamente clara: según Mairena, para encontrar la fraternidad cristiana hay que “purgar” los Evangelios de “escoria mosaica”. Para encontrar lo “puramente” cristiano (que en diversas ocasiones Mairena identifica como “lo español” *JM*, VI, iii), hay que “reacomodar” el pasado para que tenga el tipo de pureza que conviene a esta visión ideológica de la tradición.

Por otro lado, dentro de lo que supone la visión cristiana, parte del problema que plantea la noción de “amor al prójimo” es que implica que no debe existir ningún conflicto entre el individuo y su comunidad; se da por sentado que los objetivos de la comunidad son los de sus individuos, lo cual exige, entre otras cosas, que no haya diferencias entre las personas. Pero una de las cosas que *Juan de Mairena* establece es que cada quien habla desde una posición distinta y única, y que sólo aceptando esta asimetría básica es posible entablar un diálogo.¹⁸ Así, una de las más serias contradicciones que surgen del discurso de

¹⁸ Ésta es, de hecho, la primera enseñanza de Mairena (véase *JM*, I, i); Agamenón y el porquero *no pueden* hablar desde la misma verdad.

Mairena es la siguiente: si hay diálogo, es muy posible que también aparezca el conflicto. La mayéutica socrática presupone que las ideas sean engendradas también en el enfrentamiento. Y éste puede resolverse -o no-, pero en principio el diálogo no puede estar regido por un intento homogeneizador. Lo difícil de aceptar la idea de "comunidad cordial" radica en que ésta niega las serias diferencias entre los individuos que forman una comunidad. Al imponer una visión cristiana al diálogo socrático, Mairena obliga a que la contradicción se resuelva en favor de la homogeneización, aun a riesgo de que ésta acabe con la pluralidad y apertura que, según él mismo, caracterizan al diálogo y a la realidad.

V

La elección de Cristo y Sócrates como modelos a imitar se explica también por su alta calidad como pedagogos. Recordemos que ambos prometen, con sus enseñanzas y su diálogo, ayudar a sus discípulos a gestar y a parir una nueva riqueza interior. Al mismo tiempo, su "presencia" difusa los convierte en la "encarnación" superior de sus respectivas enseñanzas. David Simpson lo explica claramente:

Socrates is a midwife, a practitioner of the maieutic art of bringing to birth in others, in the same sense as Christ's programme is the preparation for a "kingdom of heaven" which is beyond and yet within.¹⁹

La vida de ambos es ejemplar porque se convierte en la práctica de lo que proponen. Ambos representan teoría y praxis de sus programas y en los dos casos lo que transmiten emerge *en el proceso* de diálogo con el otro. Es decir, no hay más enseñanza *a priori* que la de dar por sentado que todo conocimiento, individual y colectivo, forma parte de una tarea en la que el diálogo y la aceptación del otro son elementos indispensables para

¹⁹ David Simpson, *Irony and Authority in Romantic Poetry* (New Jersey: Rowman and Littlefield, 1979), p.186.

lograr el aprendizaje; por su parte, éste no se encuentra separado de un proceso de madurez interna a la que lleva un cierto tipo de introspección.

Mairena tiene también en común con Sócrates y Cristo el hecho de que ninguno de los tres escribió. Por tanto, se convierten en una presencia parecida a un recurso retórico, ya que forman parte del texto gracias a la construcción que de ellos hacen los distintos narradores. Su voz es sólo audible a partir de la *interpretación* que de ellos hacen sus narradores y, por lo mismo, están ausentes del discurso propiamente textual:

[Cristo y Sócrates] are pure absence, and must be therefore always approached through a refracted consciousness, an exercise of interpretation. [...] Their actual "presence" can only be constructed by an "integral calculation", be it through the various accounts of the life of Socrates, or through the Gospel narratives. And they are both proponents of the same message, that the "truth is in the subject's transformation in himself." (Simpson, p.186)

La no-escritura es lo que convierte tanto a Sócrates como a Cristo y a Mairena en apócrifos: tienen que ser inventados como discurso previo a la escritura. No sólo porque no escribieron, sino porque los tres condenan abiertamente la palabra escrita (recuérdese a Nietzsche, citando al Evangelio (a Cristo): "todo lo fijo mata") por ser artificial e ir contra la "naturalidad" de la palabra hablada. El "transcriptor" del pensamiento de Mairena, como Platón y los evangelistas, se sirve del discurso escrito para condenar la escritura, a la que ve como una impostura del diálogo hablado, a la que condena por ser una sustitución poco confiable de la Palabra. Dice Mairena:

Yo nunca os aconsejaré que escribáis nada, porque lo importante es hablar y decir a nuestro vecino lo que sentimos y pensamos. Escribir, en cambio, es ya la infracción de una norma natural y un pecado contra la naturaleza de nuestro espíritu. Pero si dáis en

escritores, sed meros taquígrafos de un pensamiento hablado. (JM, XLVIII, vi)

Sin embargo, la condena de los tres maestros se convierte, paradójicamente, en el recurso retórico que nutre la "obra" escrita. Imitar la "naturalidad" del discurso hablado se convierte en una prioridad y este esfuerzo logra un estilo que abre mayores posibilidades en el texto. Los respectivos narradores hacen una utilización del "habla" con fines muy distintos de los de la comunicación oral; en realidad, están renovando la potencialidad expresiva de la escritura al imitar el discurso oral. Éste es el tipo de retórica que enseña y practica Juan de Mairena:

--Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: "Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa".

El alumno escribe lo que se le dicta.

--Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.

El alumno, después de meditar, escribe: "Lo que pasa en la calle".

Mairena. --No está mal. (JM, I, ii)

Con economía y agilidad, Mairena define "lo poético" por oposición a la pomposidad de la primera frase, que es no sólo pretenciosamente "culto" sino arcaizante. Si Machado consideraba que la poesía debía buscar sus fuentes en lo tradicional, Mairena muestra, con el ejemplo anterior, que ese lenguaje "tradicional"--como la palabra "rua"--tiene poca eficacia poética. Lo poético se asocia con lo coloquial, y por eso Mairena previene contra la fijeza de la "literatura escrita":

--Cada día, señores, la literatura es más *escrita* y menos *hablada*. La consecuencia es que cada vez se escriba peor, en una prosa fría, sin gracia, aunque no exenta de corrección, y que la oratoria sea un refrito de la palabra escrita, donde antes se había enterrado la palabra hablada. (JM, I, iii)

La letra escrita ha invadido incluso la oratoria y ha matado al habla "viva", convirtiendo a la literatura y a la oratoria en réplicas huecas (aunque correctas) de la palabra oral.

Lo interesante de esta postura es que mientras Mairena condena abiertamente la intromisión de lo escrito en el habla "culto" que es la oratoria, está aceptando que en la base del concepto de discurso hablado se encuentra la palabra escrita. Como explica Derrida (véase *Plato's Pharmacy*), no es que exista una palabra hablada "pura" que anteceda a la escritura y tenga más "autoridad" que ella, sino que la palabra hablada se encuentra ya, desde su origen, indisolublemente vinculada a la escritura: "Guardad en la memoria estas palabras, que mi maestro confesaba haber oído a su abuelo, el cual, a su vez, creía haberlas leído en alguna parte" (*JM*, XXVII, ii). Por eso, la escritura debe, según Mairena, incorporar dentro de sí técnicas que la acerquen a lo coloquial, pero no para convertirse en "palabra viva" sino para hacer "retórica" (en el buen sentido...). No olvidemos que Juan de Mairena es profesor de retórica y *gimnasia*: su discurso "llano" y "sencillo" está lleno de "piruetas" lingüísticas.

En lo que concierne a las relaciones entre habla y escritura, resulta especialmente pertinente lo que dice Jacques Derrida ya que su interpretación es de gran utilidad para entender el mecanismo retórico de Mairena. Para Derrida, la condena que Sócrates hace de la escritura se centra en la noción de que ésta funciona como *pharmakon* (en su doble acepción de remedio y veneno) para la memoria: es decir, provee de un recurso que da "fidelidad" a la capacidad humana para recordar la "palabra viva". Por carecer de una "presencia" que la avale, la letra escrita es "letra muerta": se aleja--y nos aleja--de la vida. El rechazo de la

escritura, así, equivale a privilegiar el discurso vivo sobre la prosa fría (muerta). La exactitud de la segunda ("no exenta de corrección", según Mairena) es engañosa porque "miente", es decir, no es natural y está cargada de los artificios y los excesos de la retórica. Sin embargo, tenemos la paradoja de que no conoceríamos el discurso de Mairena (ni el de Sócrates, ni el de Cristo) si no fuera por la escritura. La paradoja es mayor si pensamos que Mairena es un profesor de retórica que condena la retórica (o al menos *cierto tipo* de retórica).

Derrida también señala que mantener la "presencia" de quien habla (y no su sustitución apócrifa, es decir, escrita) es tan importante porque, en palabras de Christopher Norris, Sócrates (y Cristo y Mairena, siguiendo la misma tradición de pensamiento occidental):

[have] the idea of philosophy as an access to truths whose authority derives from the privileged relationship between teacher and good, receptive student. And the pattern thus established is a form of patriarchal inheritance, a situation where the father retains full powers until the son comes of age and is able to exercise reason on his own behalf. (p. 30)

La escritura, por lo tanto, es "peligrosa" porque rompe con una garantía de continuidad que asegura que el verdadero conocimiento sea debidamente transmitido por el maestro. Aparece, entonces, el peligro de que el conocimiento sea "tergiversado" al momento de su transmisión: "What Plato is attacking in sophistics, therefore, is not simply recourse to memory but, within such recourse, the substitution of the mnemonic device for live memory [...], the passive, mechanical 'by heart' for active reanimation of knowledge, for its reproduction in the present" (Derrida, "Plato's Pharmacy", p.108). Por esta misma razón, Mairena condena la retórica que "nos conduzca a la sofística, en el mal sentido de la palabra; al arte de enmascarar el error o defender el absurdo" (JM, XXV, III). El

“mal sentido de la palabra” es el que, con su estilo, la enmascara para oscurecer su “verdad” coloquial. La palabra escrita se convierte, así, en una mímica mecánica, en una repetición vacía--y quizá distorsionada-- del discurso oral original. Esto convierte cualquier intento de “repetir” ese discurso en algo apócrifo, y ésta es la gran contradicción que Derrida encuentra en la condena que Sócrates hace de la escritura: al decidir no escribir, Sócrates, Cristo y Mairena están cayendo en lo que quieren evitar: es decir sus enseñanzas corren el riesgo de ser interpretadas en el “mal” sentido, fuera del control del maestro. En otras palabras, están abriendo el camino a una tradición apócrifa.

El discípulo “ideal” será, entonces, quien transcriba con mayor exactitud (aunque con menos estilo) las palabras “vivas” del maestro. Así, después de varias páginas en las que Mairena habla--casualmente-- sobre los peligros de la retórica, el misterioso narrador nos dice:

Estas palabras fueron tomadas al oído por el *oyente* de la clase de Mairena, el alumno especializado en la función de oír, y al cual Mairena no preguntaba nunca. Del estilo de estos apuntes parece inferirse que su autor era, más que un estudiante de Retórica, un aprendiz de taquígrafa. Esta sospecha tuvo Mairena durante varios cursos; pero lo que él decía: ¡Un hombre que escucha!... Todos mis respetos. (JM, XXV, iii)

Obviamente, hay una ironía en que el discípulo más fiel es el más pasivo, el que no entra en la dinámica mayéutica, el que no recibe conocimiento--es un mero taquígrafo. La falta de “estilo” se compensa por la garantía de que el discurso ha sido transcrito puntualmente, de que no hay nada tergiversado y de que lo recibimos tal cual nos lo dio el maestro: su presencia está asegurada por la lealtad del discípulo atento, del “buen hijo” que escucha y que, como señala Derrida, ha sido formado

personalmente por el padre/maestro. Por lo mismo, su acceso al conocimiento ha sido debidamente supervisado por éste.

Sin embargo, lo que nosotros recibimos es un texto escrito y nunca podremos estar seguros de la fidelidad de la transcripción. Como señala Derrida a propósito de Platón, si a él corresponde el dudoso honor de transcribir las palabras de su maestro, junto con esa tarea le es legada también una imposibilidad: la de que su texto sea el discurso de Sócrates: "What [Plato] reveals is a failure of the text to *achieve* what its arguments expressly require: the priority of speech, *logos* and presence over writing, sophistic and everything opposed to the truth-claims of Socratic-reason" (Norris, p.35). Esta imposibilidad marca, también, al discurso de Mairena, pero le da a la vez su carácter *literario* de mensaje que es indefinidamente interpretable y cambiante, lo que convierte a su significado en algo irreductible. La escritura es una marca que deja su huella aun cuando el autor haya desaparecido; no depende de éste para existir y excede, en su significado, la intencionalidad de su autor.

El narrador de *Juan de Mairena* no es, así, más confiable que los evangelistas o que Platón (o que la transmisión de las enseñanzas de Abel Martín, en todo caso). Pero si, por un lado, su discurso se vuelve el de una imposibilidad, por el otro abre la puerta a la interpretación. Mediante la lectura de textos de diversos autores es posible escapar del control del maestro, del tutelaje único (y, por ende, de la interpretación única). Por eso, aunque Mairena lo lamente, él mismo se da cuenta de que, muchas veces, disentir es el mejor camino para el aprendizaje:

Es cosa triste que hayamos de reconocer a nuestros mejores discípulos en nuestros contradictores, a veces en nuestros enemigos, que todo magisterio sea, a última hora, cría de cuervos, que vengan un día a sacarnos los ojos. (JM, XVIII, vi)

Si el "buen discípulo" es el que atentamente registra las palabras del maestro, quizá el *mejor* discípulo sea el contradictor, justamente el que se aleja de la repetición "de memoria" de lo que le ha sido enseñado.

Por todo lo anterior, una de las cosas que *Juan de Mairena* vuelve evidente es que toda escritura (y toda lectura) es un acto de interpretación. Y toda interpretación es una actualización y recontextualización de la "enseñanza" escrita, cuyo sentido original se perdió al ser interpretada por primera vez. En otras palabras: no existe una "escena original" de la escritura; toda fuente es dudosa. De este modo, el conocimiento que se presenta como "verdad" es tan cuestionable como las "fuentes fidedignas" sobre las que se apoya Mairena: "es evidente, decía mi maestro--cuando mi maestro decía es *evidente*, o no estaba seguro de lo que decía, o sospechaba que alguien pudiera estarlo de la tesis contraria a la que él proponía--" (*JM*, XXXI, i); y posteriormente: "es evidente, decía mi maestro--Mairena endosaba siempre a su maestro la responsabilidad de toda evidencia" (*JM*, XXXII, v).

Por nuestra parte, al actualizar las enseñanzas de Mairena, nosotros los lectores tampoco estamos realizando una tarea interpretativa "conflable". En tanto no escuchamos las palabras originales del maestro, estamos en el mismo lugar que los autodidactas, contra quienes Mairena prevenía:

Autodidacto se llama al que aprende algo sin maestro. Sin maestro, por revelación interior o por reflexión autoinspectiva, pudimos aprender muchas cosas, de las cuales cada día vamos sabiendo menos. En cambio, hemos aprendido mal muchas cosas que los maestros nos hubieran enseñado bien. Desconfiad de los autodidactos, sobre todo cuando se jactan de serlo.
(*JM*, V, ii)

El texto escrito nos da la posibilidad de que *cualquiera* lo interprete, *mal* seguramente, por faltar la autoridad original que lo hubiera enseñado *bien*. Obviamente, la indefinición de lo que es *mal* y *bien* crea la ambigüedad del pasaje, sobre todo porque una vez que el *logos* original del maestro es irrecuperable, toda interpretación (incluida la del narrador) es apócrifa (y, por ende, inferimos, *mala*).

Esto hace que la "veracidad" original de las palabras que enunció Mairena no tenga mayor validez que la "verdad" interpretada o apócrifa. Paradójicamente, pues, la condena de la escritura es, a la vez, su reivindicación ya que, bajo la luz de lo apócrifo, se descubre la capacidad de un texto para ser interpretado. Asimismo, la posibilidad de interpretar nos enseña el camino para la re-inención de la realidad, como señala Mairena: "Nunca os jactéis de autodidactos, os repito, porque es poco lo que se puede aprender sin auxilio ajeno. No olvidéis, sin embargo, que este poco es importante y que además nadie os lo puede enseñar" (*JM*, XLIV, ix).

Lo apócrifo y lo literario se hallan indisolublemente vinculados porque ambos ponen de manifiesto que las enseñanzas que un texto nos ofrece no son *la* realidad sino una de sus interpretaciones. Para hacer esto más evidente, Mairena propone que cuestionemos incluso la veracidad de los textos canónicos "autorizados" que son los fundadores del pensamiento occidental:

Suponed que el Sócrates verdadero, maestro de Platón, fue, como algunos sostienen, el que describe Jenofonte en sus *Memorables* y en su *Simposion*, un hombre algo vulgar y aun pedante. No sería un desatino que llamásemos apócrifo al Sócrates de los *Diálogos* platónicos, sobre todo si Platón lo conocía tal como era y nos lo dio tal como no fue. Pero [...] el Sócrates platónico que ha llegado a nosotros a través de los siglos y seguramente continuará su camino [...], fue

creado [...] en rebeldía contra un pasado auténtico e irremediable. De un pasado que pasó ha hecho Platón un pasado que no lleva trazas de pasar. (JM, XXVIII, 1)

Si a Platón le es legado, junto con el "honor" de transmitir la palabra de su maestro, la imposibilidad de hacerlo, con ello también le fue dada la posibilidad de reinventarlo. Más aún: cada lectura se convierte en una nueva modificación de las palabras de Sócrates, puesto que cada nuevo contexto agregará nuevos significados a un texto que, inserto en una nueva tradición, adquiere nuevos significados. El proceso de recontextualización es, a su vez, potencialmente infinito.

La escritura ha convertido el significado de lo que Sócrates dijo en algo "fijo"; pero paradójicamente, esa fijeza lo ha hecho también irreductible, puesto que cada nueva lectura, en cada nuevo contexto, confirma que no existe una interpretación única o autorizada. En otras palabras, lo apócrifo ha acabado con la "autoridad" original de lo que fue, y eso aumenta las posibilidades estéticas y literarias de todo texto:

Que siempre es interesante averiguar lo que fue. Conformes. Mas, para nosotros, lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, 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. (JM, XXVIII, 1)

Lo que resulta inmodificable es la experiencia vivida, pero ésta se modificará infinitamente al entrar en contacto con otras experiencias en nuevos contextos:

Os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a una nueva estructura, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra. (JM, XXVIII, 1)

Del mismo modo que la palabra original se pierde, así también el pasado original y, así, es posible liberarse de lo determinado e inamovible. La escritura permite que cada lectura lo modifique, lo actualice y le otorgue plasticidad. Esto es: contra el pasado fijo, existe la alternativa de *inventar* otro. Las consecuencias estéticas, pedagógicas y políticas que se desprenden de esta afirmación son importantísimas: la transformación del pasado (o de la palabra) original no es sólo posible sino necesaria (y el psicoanálisis diría *inevitable*), pero no ocurre más que a merced de un proceso a “plena conciencia” que conlleva trabajo y esfuerzo creativo.

De este modo tenemos la paradoja de que, si bien el discurso hablado tiene la frescura de la inmediatez de una presencia, es la letra “muerta” de la escritura la que nos da la oportunidad de revivir y recrear, de corregir y aumentar. Aunque en la transmisión oral existe esa misma posibilidad, la escritura da otras posibilidades de interpretación.

Lo apócrifo, es decir, la posibilidad de la invención, la recreación y la modificación, no sería posible sin la aceptación de la imposibilidad de que la escritura sustituya la presencia y la palabra (o el acontecimiento) originales. En otras palabras, la incorporación del artificio dentro del discurso escrito no lo hace ni más ni menos auténtico que el original: “Mas si vosotros pensáis que un apócrifo que se declara deja de ser tal, puesto que nada oculta, para convertirse en puro juego o mera ficción, llamadle ficticio, fantástico, hipotético, como queráis; *no hemos de discutir por palabras*” (JM, XXVIII, i; el énfasis es mío). Cualqueter palabra es, en este contexto, tan “apócrifa” como otra. Así, la inicial condena maireniana de la palabra escrita se convierte en el único modo de modificar la realidad y de convertir la experiencia en conocimiento.

Si la palabra escrita debe "imitar" a la palabra hablada es, en todo caso, para ampliar las posibilidades retóricas de la escritura, pero el dispositivo apócrifo nos recuerda que esta imitación es eso: un artificio.

Otra dimensión importante de lo apócrifo consiste en que la plasticidad textual y de interpretación que esta noción proyecta, alcanza tanto a la "realidad" extratextual como a la literatura y a la filosofía. *Juan de Mairena* propone un modelo hermenéutico tanto en su teoría como en la praxis. Pero el motivo apócrifo sirve para cuestionar la división entre lo que se considera tradicionalmente *filosofía auténtica* y lo que no lo es.

Veamos el siguiente ejemplo:

Recuerdo que un erudito amigo mío llegó a tomar en serio el más atrevido de nuestros ejercicios de clase, aquel en que pretendíamos demostrar cómo los *Diálogos* de Platón eran los manuscritos que robó Platón, no precisamente a Sócrates, que acaso ni sabía escribir, sino a Jantipa, su mujer, a quien la historia y la crítica deben una completa reivindicación. (*JM*, V, v)

La tradición encuentra un lugar para la especulación autorial "seria", aquella que se encuentra vinculada a la búsqueda de la "verdad" en alguna de sus formas, pero no para un ejercicio como el anterior, que parodia los esfuerzos de los eruditos que quieren indagar más sobre los orígenes de los *Diálogos*. Lo "atrevido" de este ejercicio de clase consiste en debatir el posible origen "apócrifo" de los *Diálogos* e imaginar la versión más "desautorizada" posible. El ejemplo no sería tan descabellado si no fuera absurdo--desde el punto de vista de la tradición filosófica-- que Sócrates "[sufriera] la superioridad intelectual de su señora" (*JM*, V, v) y que no supiera escribir. Lo atrevido pertenece al orden de lo marginal, de lo que se sale del orden de la autoridad canónica. La auténtica transgresión radica en imaginar que los *Diálogos*

se hallan desvinculados de una presencia autorial "seria" (Jantipa vs. Platón) y que fueron *escritos* (no dictados o transcritos a partir de una versión oral) sin un propósito o un destinatario filosóficamente autorizado.

Pero justamente esta versión apócrifa de los *Diálogos* representa muy bien lo que se halla detrás del problema genérico de *Juan de Mairena*. Como los *Diálogos* apócrifos escritos por Jantipa, *Juan de Mairena* es una obra situada en los márgenes de la filosofía y de la literatura, desautorizada por carecer de una "auténtica" presencia autorial filosófica. Y, al mismo tiempo, la obra establece una tradición contraria al *canon* filosófico, dándole un origen "fundador" que pretende devolver a la filosofía su carácter retórico, vinculándola con el lenguaje "común" y, sobre todo, resaltando su carácter eminentemente literario.

La tradición apócrifa de Mairena se inventa como una forma de cuestionar la noción determinista de "la tradición" (es decir, de que el pasado determina el presente). Al proponer lo contrario, se acepta que todo mito fundador es eso: un discurso construido de manera consciente y alegórica. Por eso, Juan de Mairena insta a sus alumnos a que "inventen" a sus padres: "Tenéis--decía Mairena a sus alumnos-- unos padres excelentes, a quienes debéis respeto y cariño; pero ¿por qué no inventáis otros más excelentes todavía?" (*JM*, XVII, iv); y son los discípulos (como Platón, Jantipa, los evangelistas y los alumnos de Mairena) quienes re-crean a sus maestros. Esto cuestiona, por un lado, que el conocimiento sea "poseído" por alguien y transmitido de manera jerárquica; pero también exige que sean puestos en tela de juicio los valores estéticos, morales e ideológicos que sustentan una tradición dada. En tanto la tradición es algo construido, no podemos deducir de

ella una verdad. Cada construcción nos dice mucho de las bases sobre las que ésta se apoya, pero no podemos confundir a éstas con la Verdad.

Como el discípulo que crea al maestro, o como Jantipa escribiendo los *Diálogos*, la tradición apócrifa pone en duda la consistencia y la "veracidad" de los sistemas epistemológicos al uso: "los grandes poetas son metafísicos fracasados. Los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad de sus poemas" (*JM*, XXII, viii). La diferencia es el criterio de "verdad" o autenticidad que utilicen unos y otros, pero nada más. Bajo este juicio, cualquier "creencia" es tan relativa como otra, y la única distinción está en que se trata de "sistemas" diferentes: "Lo cierto es que Kant creía en la ciencia físico-matemática como, casi seguramente, San Anselmo creía en Dios. No es menos cierto que cabe dudar de lo uno y de lo otro" (*JM*, XLV, ii). Y, siguiendo la lógica del argumento, también podremos dudar de la existencia de Kant y de San Anselmo.

El escepticismo es tal que lo único que queda como forma instintiva de pensar es "la inseguridad, la incertidumbre, la desconfianza, [que] son acaso nuestras únicas verdades. Hay que aferrarse a ellas" (*JM*, XLIV, iv). Nótese el estilo en el que están presentados los anteriores argumentos: frases como "lo cierto" o "cierto es que..." abundan en ejemplos cuya única certeza es la pulverización del argumento. Como el gabán de Mairena, que se hace polvo al quitarle el polvo y pesa más de lo que abriga, la realidad de los argumentos mairenianos queda reducida a una retórica de la disolución:

La especialidad de este abrigo [...] consiste en que, cuando alguna vez se le cepilla para quitarle el polvo, le sale más polvo del que se le quita [...]. Lo cierto es que yo he meditado mucho sobre el problema de la conservación y aseo de este gabán y de otros semejantes, hasta imaginar una máquina extractora de polvo [...] que aplicar a los paños. [El aparato

fracasó porque] extraía, en efecto, el polvo de la tela; pero la destruía al mismo tiempo, la hacía -- literalmente-- polvo. [...] Con este gabán que uso y padezco alegorizo yo algo de lo que llamamos cultura, que a muchos pesa más que abriga y que, no obstante, celosamente quisiéramos defender de quienes, porque andan a cuerpo de ella, pensamos que quieren arrebatárnosla. (JM, XLV, 1)

Los argumentos de Mairena funcionan sobre "lo que llamamos cultura" como su máquina extractora de polvo: la deshace al pretender quitarle las impurezas. En otras palabras, hace ver que las premisas de todo sistema epistemológico están construidas sobre supuestos tan arbitrarios (y quizá tan inexistentes) como el miedo a que otros nos arrebatan las certezas que supuestamente nos abrigan.

Los "supuestos indemostrables" sobre los que se apoya nuestra idea de la realidad son, así, tan falaces como su consistencia:

Vivimos en un mundo esencialmente apócrifo, en un cosmos o poema de nuestro pensar, ordenado o construido todo él sobre supuestos indemostrables, postulados de nuestra razón, que llaman principios de la lógica, los cuales, reducidos al principio de identidad que los resume y reasume a todos, constituyen un magnífico supuesto: el que afirma que todas las cosas, por el mismo hecho de ser pensadas, permanecen inmutables [...]. Y el hecho [...] de que nuestro mundo esté todo él cimentado sobre un supuesto que pudiera ser falso, es algo terrible o consolador. Según se mire. (JM, XXIII, iii)

Por eso no hay nada que diferencie a la filosofía ni a cualquier discurso epistemológico de la subjetividad de la poesía. No se trata ni de buscar la verdad ni de estar más cerca de ella, sino simplemente de tener talento o gracia retórica, como Schopenhauer frente a Nietzsche: "Nietzsche no tuvo el talento ni la inventiva metafísica de Schopenhauer; ni la gracia, ni siquiera el buen humor, del gran pesimista. Su lectura es mucho menos

divertida que la de Schopenhauer, aunque éste es todavía un filósofo sistemático y Nietzsche casi un poeta" (*JM*, XLVI, xvi).

Que Mairena haga la valoración de Nietzsche y Schopenhauer en función de su "talento" e "inventiva metafísica" no es del todo accidental: dentro de la tradición filosófica canónica, son ellos quienes inician una tradición vinculada tanto con el aforismo como con la invención de apócrifos. Pero más aún, porque ambos han querido subvertir la tradición occidental de pensamiento filosófico.

Si Mairena hace hincapié en la ironía de Schopenhauer (su "buen humor") y en la capacidad de introspección "casi poética" de Nietzsche ("de hombre que ve muy hondo en sí mismo y apedrea con sus propias entrañas a su prójimo" [*JM*, XLVI, xvi]), esto habla, más que de Nietzsche y de Schopenhauer, de sí mismo. Mairena proyecta su idea estética sobre la de ellos, convirtiéndolos en sus precursores, es decir, en una clase especial de heterónimos apócrifos. Esto no quiere decir que los invente, sino que la lectura que hace de ellos es parte de su construcción apócrifa y alternativa de la tradición filosófica y poética. Como con Platón y Sócrates, Cristo, Don Juan, Shakespeare, Nietzsche y Schopenhauer, entre otros, Mairena va creando su propio mosaico poético a través del diálogo con estos autores, y ésa es, para Mairena, la verdadera creación, la que encuentra, en el diálogo e imitación de otras obras, la pluralidad estética de una tradición. Sólo que ésta es inventada desde el presente y es, a su vez, *consecuencia* de una determinada construcción artística que encuentra coherencia en su particular praxis estética.

Al negar la noción de que es el pasado el que determina al presente, Mairena instaura una contra-tradición, apócrifa, que reestructura al pasado desde el presente, como los hijos que inventan a

sus padres y los discípulos que “escriben” a sus maestros. En un sentido, estamos en un “mundo al revés” carnavalesco, que sirve para imaginar que “la verdad bien pudiera ser lo contrario de lo que cada uno” se imagina (*Los complementarios*, OC, t. III, p.1196), con la consecuente ruptura o suspensión momentánea del orden canónico establecido y aceptado. En este caso, no es únicamente la tradición de pensamiento occidental sino la dinámica misma de esta tradición (jerárquica, determinada de pasado a presente, transmisora de una única y autorizada “verdad” y dirigida hacia un público específico, filosófica o poéticamente “serio” y especializado).

Esto se relaciona con una afirmación de Machado, citada anteriormente, que explica la estructura intertextual de *Juan de Mairena*: “Toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto” (*Los complementarios*, OC, t. III, p.1314). No existe la creación ni única ni original; la poesía se crea al inscribirse en los márgenes de otra y al entrar en diálogo dentro de un sistema de pensamiento mayor cuya subjetividad hace ilusorio todo límite, genérico o temporal. Por eso, “las obras poéticas realmente bellas [...] rara vez tienen un solo autor. Dicho de otro modo: son obras que se hacen solas, a través de los siglos y de los poetas, a veces a pesar de los poetas mismos, aunque siempre, naturalmente, en ellos” (*JM*, XXVII, ii). La distinción entre poesía y filosofía sale sobrando, tanto como la búsqueda de una “originalidad” que se prueba igualmente arbitraria. La poesía será, así, la apropiación y reapropiación de las palabras (“apócrifas”, es decir, escritas, interpretables, imitables, *apropiables*) de otros.

Cabe apuntar, en este momento, un aspecto más de la “ejemplaridad” de Mairena: la *imitación* que busca de los demás es la

misma que él practica imitando a sus precursores: se basa en el principio de imitación clásica, es decir, el que incluye en su acepción la apropiación de lo otro, el convertir en propias las enseñanzas (poesía, metafísica) de otros. Y a la inversa: leer la tradición en función de la invención de una estética "propia". "Hacer poesía", entonces, implica escribirla en los márgenes de otra y encontrar en este diálogo un estilo propio, una "metafísica" que sea "poesía" consistente con la poesía, que dé, en otras palabras, "fidelidad a la propia máscara", como lo expresa en *Los complementarios*:

Todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra. Esta metafísica no ha de ser necesariamente la que expresa el fondo de su pensamiento, como pensador, como filósofo, es decir como hombre a quien apasiona la verdad, sino aquella que cuadre a su poesía. (*OC*, t. III, p.1259)

La poesía de Mairena será su propia metafísica, y ésta ha renunciado a la "pureza", genérica o de otro tipo: "Hemos de hablar modestamente de la poesía, sin pretender definirla, ni mucho menos obtenerla por vía experimental químicamente pura" (*JM*, VIII, 1).

VI

A pesar de su búsqueda estética híbrida y de su esfuerzo por mostrar que todo discurso epistemológico está fundado no sobre verdades sino sobre metáforas que la historia del pensamiento ha confundido con verdades, *Juan de Mairena* no pretende ni destruir el valor de lo filosófico, ni proponer la superioridad de lo poético sobre lo filosófico:

Porque será el filósofo quien nos hable de angustia, la angustia esencialmente poética del ser junto a la nada, y el poeta quien nos parezca ebrio de luz, borracho de los viejos superlativos eleáticos. Y estarán frente a

frente poeta y filósofo--nunca hostiles-- y trabajando cada uno en lo que el otro deja. (*JM*, XXXIV, ix)

Mairena pone de relieve el carácter subjetivo del orden filosófico y critica a la filosofía que, incapaz de ver el tono poético de sus imágenes, pretende, como la paloma kantiana, elevarse más allá del poder engañoso de las palabras, ignorando con ello "la ley de su propio vuelo" (*JM*, VII, i).

Sin embargo, *Juan de Mairena* es también una reflexión a propósito de lo poético, y no menos hostil es la actitud del profesor contra la poesía que aspira a ser "pura". Los ataques de Mairena están dirigidos a la nueva estética de entonces, la de los poetas de la generación del '27, pero no exclusivamente. En general, Mairena ataca en poesía todo lo que él identifica como "estética barroca" y que va, más o menos selectivamente, desde Góngora hasta sus contemporáneos. Lo interesante de esta postura es que la preceptiva ideológica de Mairena entra en franca contradicción con lo que sus lecciones enseñan a propósito de la hibridez genérica. Podemos decir que en *Juan de Mairena* coexisten la intención de reunir poesía y filosofía con "la manía" (para usar la expresión de Cernuda)²⁰ de restringir lo poético a un cierto tipo de "pureza": la que él entiende como "popular". Así, para él, "la verdadera poesía la hace el pueblo" (*JM*, L, ii).

Una de las inconsistencias que se derivan de esta postura es que Mairena adopta un tono normativo y restrictivo al imponer un criterio ideológico sobre lo que él considera como la expresión estética de lo popular. Para él, la "auténtica poesía" permanece "viva", "eterna" en el tiempo: "La poesía es [...] el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del

²⁰ Véase el capítulo primero de esta tesis.

tiempo [...]. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados" (*JM*, IX, ii). Más adelante, el profesor identifica *lo folklórico* con "cultura viva": "pensaba Mairena que el *folklore* era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar bien a las clases adineradas" (*JM*, XII, iii). Mediante la identificación de lo "vivo" con lo popular, la única poesía *viva* es la que se transmite de manera oral: esto es, las coplas, canciones y romances, entre otras formas. La "pureza" de estas creaciones está garantizada porque su hechura es colectiva y expresa el sentir de la mayoría: "porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quién sea sin el menor detrimento de la poesía" (*JM*, L, ii).

La poesía tiene un encanto que "se da por añadidura en premio a una expresión justa y directa de lo que se dice. [...] Lo natural suele ser en poesía lo bien dicho y en general, la solución más elegante del problema de la expresión" (*JM*, XLVIII, viii). Lo "bien dicho" es, así, lo "directo": "que los tropos, cuando superfluos, ni aclaran ni decoran, sino complican y enturbian; y que las más certeras alusiones a lo humano se hicieron siempre *en el lenguaje de todos*" (*JM*, XLVIII, viii; el énfasis es mío).

El "lenguaje de todos" es el que expresa mejor el sentir de la mayoría, y esto es, según Mairena, característico de las coplas populares andaluzas. A propósito de una: "reparad [...] en que esta copla [...] pudieran hacerla suya muchos enamorados, los cuales no acertarían a expresar su sentir mejor que aquí se expresa. A esto llamo yo poesía

popular, para distinguirla de la erudita o poesía de tropos superfluos y eufemismos de negro catedrático" (*JM*, L, iv).

Cabe notar varias cosas: una, que siendo para él lo andaluz sinónimo de lo popular por excelencia ("nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el *folklore* metafísico de nuestra tierra, especialmente el de la región castellana y andaluza" [*JM*, XXXIV, vi]), toda copla popular es andaluza y viceversa. Desde una posición que está más cerca de ser la del "negro catedrático", Mairena define el carácter "popular" de todo lo andaluz. Por otro lado, sólo alguien que se sitúa en una posición de "negro catedrático" calificaría una forma artística como "popular". La definición requiere un distanciamiento de "arqueólogo".

Resulta interesante relacionar la actitud maireniana hacia las coplas y canciones populares con un fenómeno parecido en el caso de los románticos alemanes. Como explican Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini, la historia de la literatura, como disciplina, nació como parte del proyecto ideológico del romanticismo alemán. En su esfuerzo por ayudar a crear una "nación", los románticos alemanes buscaban un tipo de literatura que fuera, en sus palabras, "the full expression (*Ausdruck*) of its people."²¹ En la literatura española de los siglos XVI y XVII, encontraron lo que buscaban: una literatura "erudita" que convivía con-- y reelaboraba temas y formas de--otra, "popular", constituida por canciones y romances creados en forma colectiva por el "pueblo poeta". Pero más importante aún: el momento en el que esta literatura florece coincide con la consolidación del estado moderno español. Cabe

²¹"Popular Culture and Spanish Literary History", en Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini (eds.), *Literature among Discourses: The Spanish Golden Age* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p.44.

destacar, pues, la vinculación entre cualquier intento por hacer una "literatura nacional" y la función ideológica de ésta dentro de un proyecto nacionalista y homogeneizador.

Esto nos lleva a plantearnos muchas preguntas en torno a la definición de poesía que hace Mairena, puesto que él también, al reinventar la tradición poética española, busca "purgar" en ella casi todo lo que, según él, no es estrictamente "popular".²² Sin embargo, su definición misma de lo que es "popular" se basa--como la definición de los románticos alemanes--en una interpretación prejuiciada de este concepto.

Según Mairena, la poesía *trasciende* al poeta y se crea a pesar de él; es decir, existe una poesía y una filosofía que surgen y se nutren del folklore popular, de la sabiduría inmanente y particular del pueblo español, y esta poesía y filosofía expresan su esencia: "Pero hemos de acudir a nuestro *folklore*, o saber vivo en el alma del pueblo, más que a nuestra tradición filosófica, que pudiera despistarnos" (*JM*, XXXIV, vi). Y en otra parte: "cuidad vuestro folklore y ahondad en él cuanto podáis" (*JM*, XII, ii). O bien: "Si vais para poetas cuidad vuestro folklore" (*JM*, L, ii).

El folklore es el "norte" que debe dirigir y determinar lo que pertenece--o no--a la tradición literaria española. Así, Mairena llega a señalar que "en nuestra literatura [...] casi todo lo que no es *folklore* es pedantería" (*JM*, XXII, viii). Define al folklore de la siguiente manera:

saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar. En

²² Aunque cabe aclarar que, a diferencia de Machado, los alemanes no rechazaban la poesía barroca y sofisticada.

segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos, y su utilización más sabia y creadora. (JM, XXII, viii)

Lo primero que se debe señalar es que el profesor no hace una distinción entre la creación popular misma y la reflexión y el estudio sobre esa creación (o sobre su proceso), dándonos con ello un buen ejemplo de que su concepción ideológica de lo popular se encuentra profundamente enraizada en una visión romántica que concibe la reelaboración "culta" de canciones populares como un eslabón más en la cadena de transmisión oral.

En este punto, cabe recordar que Juan de Mairena fue contemporáneo de Antonio Machado y Álvarez, uno de los primeros estudiosos del folklore y ardiente defensor del valor literario de las coplas y canciones populares. La valoración estética de la poesía tradicional tiene su importancia intrínseca innegable, pero como señala Michael Nerlich (véanse la p. 65 y ss), la reelaboración "erudita" de canciones y coplas populares no las inserta dentro del circuito popular; así como tampoco las hace ni más "espontáneas" ni más "simples". El mismo interés "arqueológico" por las canciones tradicionales las "exotiza", y ese exotismo es el que busca imitar el poeta-folklorista.

Queda claro, entonces, que lo que Mairena llama el "trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos" populares *no forma parte* de la creación del "pueblo poeta". Si el folklore expresa el sentir "natural" del alma del pueblo, ¿cómo puede incorporar su propia reflexión? Ésta será popular--o no--, pero no puede ser "espontánea". La pregunta que se hace en este punto relevante es si los pueblos tienen una "esencia" que expresar. Siguiendo esta lógica, para Mairena la verdadera poesía es la poesía del espíritu nacional. Esta postura presenta muchas

incongruencias, pero una de las más serias es aquélla que pretende definir la esencia del espíritu nacional popular.

Las similitudes entre Mairena y Machado y Álvarez son múltiples, sobre todo en cuanto a lo que se refiere a las discusiones sobre lo popular; más aún: aunque la caracterización del profesor apócrifo toma prestado de muchos, uno de sus "trazos" principales está modelado sobre el recuerdo imaginado--e idealizado--del padre de Machado. Más allá del interés biográfico que esto puede tener (y creo que tiene mucho), Mairena hereda del folklorista no sólo su amor por las canciones y romances tradicionales, sino también su actitud paternalista ante lo que él considera la "modestia" y sencillez del alma del pueblo español.

Así, por ejemplo, Mairena trata de convencer a Don Cosme, andaluz al uso, que no perdería nada de su "zumba nativa" si *evitara* una pronunciación típicamente popular:

tampoco me parece demasiado bien que diga usted *l'arcachofa*, en vez de la alcachofa. [...] Procure usted repetir conmigo: la alcachofa.

--¡La alcachofa!

--Y sigue usted siendo tan sandunguero como antes. (JM, XXXV, v)

El profesor tiene una veta normativa que corrige lo "no poético" del habla popular, lo cual, al menos, contradice su decidida inclinación hacia la palabra hablada. Y asimismo, cuando Mairena hace poesía, ésta es imitación de "coplas populares", aunque no tan populares como para permitir en ellas "deformaciones dialectales":

adrede os cito coplas populares andaluzas -o que a mí me parecen tales- habladas en la lengua imperial de España, sin deformaciones dialectales, y coplas amorosas, a nuestra manera, en que la pasión no quita conocimiento y el pensar ahonda el sentir. O viceversa. (JM, L, iii; el énfasis es mío)

El habla popular ha sido corregida en favor de la "lengua imperial" que es la gramaticalmente "correcta" y *escrita*. Pretender que estas coplas pertenecen a la cadena popular de transmisión oral es tan falso como pensar que los elementos supuestamente "populares" de la copla no son transformados radicalmente al ser insertados en un contexto literario distinto y al ser "corregidos" por la norma "imperial".

Una simple ojeada permite ver que las coplas de Mairena están imbricadas en su sistema de pensamiento, y que su ascendencia "popular" es más un *a priori* ideológico que otra cosa:

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte;
quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte. (*JM*, L, 1)

Por ejemplo, el mismo "principio de contradicción" que caracteriza a esta copla, Mairena lo encuentra y lo reivindica en la poesía de Bécquer y lo toma como prueba de una falta de lógica refractaria a "la espesa y enmarañada imaginería de aquellos ilustres barrocos de su tierra". Lo que se encuentra detrás de este estilo sólo aparentemente "popular" es, pues, un ataque al barroco y, sobre todo, un intento de justificar que el "principio de contradicción", tanto en el caso de Bécquer como en el suyo propio, coincide con una claridad y transparencia "donde todo parece escrito para ser entendido", característica de la "verdadera poesía" (*JM*, XLIII, viii). Ahora bien, si recordamos que "la verdadera poesía la hace el pueblo" (*JM*, L, ii), llegamos a la infundada conclusión de que Mairena y Bécquer (y, en otros ejemplos, Calderón, Lope y Cervantes) son el "pueblo poeta".

La actitud inevitablemente paternalista a la que lleva este tipo de premisa implícita se legitima cuando Mairena relaciona lo "español y lo

cristiano" (JM, VI, iii) con la modestia. Así, el *Quijote*, paradigma de lo español, es una obra "modesta":

Recordad, sobre todo, a nuestro Cervantes, que hizo en su *Quijote* una parodia de los libros de caballerías, empresa literaria muy modesta para su tiempo y que en el nuestro sólo la habrían intentado los libretistas de zarzuelas bufas. (JM, XII, iv)

Calificar a una obra como "modesta" por ser paródica depende de cuán en serio nos tomemos el hacer reír a la gente. Pero la risa, como nos lo enseña Bajtin en su estudio sobre Rabelais, conlleva *siempre* implicaciones ideológicas importantes. Y Mairena sabe--porque lo practica él mismo--que hay un cierto tipo de humor, como el del *Quijote*, que va *en contra* de "la constante degradación de lo cómico y su concomitante embrutecimiento de la risa" (JM, XLI, 1). Este tipo de humor está, seguramente, conectado en algún nivel con la cultura popular, pero esto no convierte al *Quijote* en una obra de origen popular. Así, cuando Mairena señala que "ese complejo de experiencia y juicio, de sentencia y gracia, que es el refrán, domina en Cervantes sobre el concepto escueto o revestido de artificio retórico" (JM, XXII, viii), está utilizando un argumento parecido al que defiende en el caso de Bécquer: la reelaboración literaria de elementos propios de la cultura popular *no es* distinta de ésta. Para él, hay una esencia popular que no cambia al ser reinsertada en un contexto distinto, y su utilización revela la ausencia de "artificio retórico" en el *Quijote*. Que una copla exprese la manera en la que el pueblo habla y piensa es ya bastante dudoso, pero que Cervantes sea ejemplo de sencillez retórica parece excesivo.

Es inquietante y sospechoso un planteamiento que centra sus premisas de "autenticidad poética" en la cercanía que se guarde a una forma exclusiva de expresividad artística. La "vuelta" a la tradición, en

este contexto, resulta más problemática que determinar si *realmente* la producción de estas canciones es popular o no. Esta postura quiere definir lo popular, restringiendo con ello no sólo lo que es poético sino también lo que es popular.²³

Mairena reduce el espectro de lo popular a las coplas y romances; y, siguiendo su preceptiva, la tradición literaria española de la "verdadera" poesía sólo debe incluir aquellas obras que, como las de Bécquer, Cervantes, Lope, Espronceda--entre otros--, incorporan en ellas elementos "populares". Obviamente, hay una falacia al querer hacer de estas obras la expresión de lo popular español, pero más aún, reducir el espectro de la tradición poética a coplas y romances tradicionales lleva a Mairena a la insalvable contradicción de que sus propias coplas, que "pudieran hacer suyas muchos enamorados, los cuales no acertarían a expresar su sentir mejor que aquí se expresa" (*JM*, L, iii), están llenas de referencias--como la mayoría de los dichos del profesor--a un sistema de pensamiento "erudito" muy complejo y alusiones intertextuales.

Más interesante aún resulta ver que la preceptiva poética del profesor entra en contradicción con la pluralidad y escepticismo en torno a la verdad que fundan sus enseñanzas. Y en la *praxis* uno de los mayores logros de Mairena consiste en alejarse de la "pureza" tradicional de la poesía; porque finalmente su prosa es ágil, irónica, inteligente, ambigua, llena de giros y de coloquialismos que, lejos de restringirla a las

²³ Criticando el planteamiento de Menéndez Pidal sobre lo popular (que se encuentra muy cerca de los presupuestos estéticos de Machado), Michael Nerlich señala, en el citado artículo, que juzgar el "alma colectiva" de la gente de la Edad Media a partir de sus canciones y romances, equivaldría a juzgar la "simplicidad" del alma del hombre moderno a partir de las canciones que se cantan en los partidos de fútbol (véanse la p. 65 y ss).

formas tradicionales, enriquece enormemente las posibilidades expresivas de la escritura.

Juan de Mairena es, de este modo, muchos libros en uno, y la ambigüedad de los dichos del profesor permite que el diálogo al interior de la obra se convierta en debate. Sólo que en este caso no hay ninguna solución homogeneizadora. La contradicción queda ahí, señalando con su existencia que el significado en los textos, como lo dice Derrida, se disemina infinitamente, creando nuevas cadenas de significación y con ello, nuevas posibles interpretaciones. Malas, buenas... *Juan de Mairena* es una obra tan lúcida que permite una lectura con todas sus contradicciones y, en ellas, nos sigue enseñando.

VII

Antonio Machado había señalado, en una entrevista anterior a la publicación del libro de *Juan de Mairena*,²⁴ que una vez publicado éste, Mairena dejaría de aparecer en los periódicos. No se imaginaba el autor que el levantamiento militar y el consecuente estallido de la guerra lo iban a llevar a "resucitar" al profesor, apenas cinco meses después de la salida del libro. En enero de 1937, en *Hora de España*, vuelven a aparecer los *Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín*. Es muy significativo que Machado haya recurrido a las sentencias de Mairena para escribir durante la guerra, no sólo porque la pedagogía de Mairena es inherentemente política y subversiva en su planteamiento original de cuestionar la jerarquía y la autoridad de un conocimiento ya constituido, sino también porque la ética de Mairena se encuentra muy vinculada a la defensa del programa ideológico del gobierno republicano. Sin embargo, en beneficio de ambas partes de la

²⁴ Véase la antes citada entrevista "Juan de Mairena y su maestro", p. 13.

obra, cabe hacer la distinción entre una y otra para destacar que la prosa de la guerra tiene una especificidad histórica--y estética-- que la diferencia sustancialmente del *Juan de Mairena* de 1934-36.

En el *Juan de Mairena* de la guerra asistimos a la disolución de Juan de Mairena como heterónimo apócrifo de su autor. La principal diferencia es que deja de funcionar como el artificio retórico que sustenta y ejemplifica un mundo literario propio. En la prosa de 1934-36, el profesor que dialoga con sus alumnos es la ficción que fundamenta al diálogo como proyecto hermenéutico y epistemológico. Esto no quiere decir que carezca de una dimensión política. Por el contrario, creo que lo más político de *Juan de Mairena* (y que sigue siendo, por lo demás, uno de sus aspectos más vigentes) es su forma de entender la pedagogía como *praxis*, como modelo de diálogo y de relativización de la propia autoridad. Concebir que el conocimiento es algo no "transmitible" sino moldeable, imaginable e irreductible al control ajeno, es permitir y facilitar que los otros (los alumnos, los lectores) sean capaces de transformar la realidad. Imaginarla diferente ya implica un movimiento en esa dirección. La ironía, el buen sentido del humor y el escepticismo, son rasgos de ese modelo interactivo y de esta manera de hacer política, en el sentido más amplio de la palabra.

Esta manera de ver el mundo, en la que hacer política significa ejercer constantemente el diálogo y la inteligencia, es llevada mucho más lejos por el Mairena de 1937-39. Éste se encuentra inserto en la realidad de la guerra y su retórica está en función y "al servicio" de ésta. Es decir, Mairena se transforma. Pasa de ser un artificio retórico a actuar de lleno como el intelectual que medita sobre un mundo que ha perdido sus características plurivalentes, y con ellas, la posibilidad de inventar

mundos apócrifos alternativos. El mundo ha dejado de poder ser otra cosa que guerra, y como ésta es la única vía para recuperar la capacidad de "reordenar" la realidad, *Juan de Mairena* se pierde como proyecto estético-filosófico para convertirse en Juan de Mairena, intelectual comprometido.

La prosa de guerra carece del tono irónico que caracterizaba a la primera parte y cada vez es menos aforística y más expositiva. Su finalidad es distinta: se trata de reflexionar desde la particularidad de la guerra sobre la legitimidad y el valor de la misma. El mundo plural de Mairena ha sido sustituido por otro, que lo divide en categorías antagónicas: republicanos contra fascistas, la paz frente a la guerra, la justicia *versus* la criminalidad. La absoluta relativización que *Juan de Mairena* ofrecía antes sobre la realidad se hace a un lado para privilegiar las certezas que da la lucha: "En las épocas de guerra hay poco tiempo para pensar. Pero las cosas que pensamos se tiñen de un matiz muy parecido al de la verdad" (OC, t. IV, p.2380). Mairena se enfrenta, así, a la paradoja de hacer una retórica de guerra que, para preservarse como verdad, tiene que excluir la posibilidad del diálogo:

Cuando los hombres acuden a las armas, la retórica ha terminado su misión. Porque ya no se trata de convencer, sino de vencer y abatir al adversario. Sin embargo, no hay guerra sin retórica. Y lo característico de la retórica guerrera consiste en ser ella misma para los dos beligerantes, como si ambos comulgasen en las mismas razones y hubiesen llegado a un previo acuerdo sobre las mismas verdades. De ahí deducía mi maestro la irracionalidad de la guerra, por un lado, y de la retórica, por otro. (OC, t. IV, p. 2312)

La irracionalidad de la retórica y de la guerra no impide que la función de la primera sea convertirse en arma para la segunda; ésa es la labor que el intelectual debe cumplir durante la contienda:

Cierto es que la guerra reduce el campo de nuestras razones, nos amputa violentamente todas aquellas en que se afincan nuestros adversarios, pero nos obliga a ahondar en las nuestras, no sólo a pulirlas y aguzarlas para convertirlas en proyectiles eficaces. De otro modo, ¿qué razón habría para que los llamados intelectuales tuvieran una labor específicamente suya que realizar en tiempos de guerra? (OC, t. IV, p.2441)

No hay meditación filosófica que se encuentre más allá del conflicto. De hecho, los filósofos son tan responsables de la guerra como cualquier otro ciudadano y sus meditaciones deben responder a esa responsabilidad:

Y acaso sea frívola la posición del filósofo cuando piensa que la guerra es una impertinencia que viene por sorpresa a perturbar el ritmo de sus meditaciones. Porque la guerra la hemos hecho todos y es justo que todos la padezcamos; es un momento de la gran polémica que constituye la vida social; nadie con mediana conciencia puede creerse totalmente irresponsable. Y si la guerra nos aparece como una sorpresa en el ámbito de nuestras meditaciones, si ella nos coge totalmente desprevenidos de categorías para pensarla, esto quiere decir mucho en contra de nuestras meditaciones, y en pro de nuestro deber de revisarlas y de arrojar no pocas al cesto de los papeles inservibles. (OC, t. IV, p.2394)

Esta postura, que considera que no existe ninguna reflexión que funcione fuera de una realidad política y que entiende la praxis política de los ciudadanos como un movimiento natural que deriva de su sentido ético y que debe ser colectivo, es, en muchos aspectos, la consolidación de los planteamientos estético-filosóficos del Mairena de 1934-36. Al respecto, cabe destacar que el mismo hecho de “resucitar” a Mairena para opinar de la guerra es un excelente ejemplo de cómo los principios anteriores se transforman en praxis política. Al decir que esa prosa es “lo que hubiera dicho Mairena”, Machado está llevando a cabo la misma tarea que antes había logrado con la fragmentación en heterónimos: el

autor está luchando contra la "celebridad" o el carácter "único" de las palabras del intelectual que medita sobre la guerra. Al atribuir sus pensamientos a Mairena (y éste, a su vez, a Abel Martín), el autor construye--si bien sin tanto artificio-- una voz para la colectividad. Mairena no es nadie, no tiene más historia que la del prestigio ético de su actividad como profesor de provincia y su "labor pública" de 1934-36. La figura del autor, tal como ésta existe desde el romanticismo, se transforma ahora en una ficción seudónima que pretende despojar de todo protagonismo al individuo "Antonio Machado" para favorecer los intereses colectivos de la resistencia republicana. En cierto sentido, esta sería la culminación de la intención de hablar y fundirse con la voz del "pueblo poeta".

De manera similar ocurre el acercamiento estético de Machado con los jóvenes poetas del '27. La guerra, según Machado, les ha otorgado *por fin* un tema auténticamente poético y los ha alejado de las imágenes vacías:

La guerra, a mi juicio, ha sido fecunda para nuestros poetas más jóvenes. Les ha dado un tema poético: lo que tal vez les faltaba para ser plenamente poetas. Adolecían sus composiciones de una cierta frivolidad estética: el afán de de borrar las relaciones entre las imágenes, para poner de resalto la novedad de cada una de ellas. Como si las imágenes lo fuesen todo por sí mismas, gemas brillantes de insuperable precio, pensaban nuestros poetas que, vertiéndolas en series o arrojándolas a voleo, nos regalaban un poema. La guerra, como tema obligado, con su terrible urgencia apasionante, va apartando a nuestros mejores poetas del fetichismo de las imágenes. (OC, t.IV, p.2432)

La lucha contra el fascismo ha creado una cierta "unidad estética" como la que Mairena venía proponiendo desde antes de la guerra. Cabe, entonces, la paradoja de que un tiempo de lo menos propicio para el ejercicio de la poesía sea, precisamente, el que reúna las características

ideológicas para que los poetas comprendan que arte y pueblo son inseparables a la hora de confeccionar una estética:

¿Un arte proletario? Para mí no hay problema. Todo arte verdadero será arte proletario. Quiero decir que todo artista trabaja siempre para la prole de Adán. Lo difícil sería crear un arte para señoritos, que no ha existido jamás. (OC, t. IV, p.2313)

La lucha, la ética y la estética, que para Mairena *siempre* fueron una unidad, ahora son inequívocamente los principios que nutren la nueva prosa.

Se trata de una prosa en la que conviven disquisiciones políticas, meditaciones filosófico-literarias y fragmentos de clase muy cercanos a los del Mairena de 1934-36, con comentarios sobre sucesos y personas muy específicos de la coyuntura bélica. Significativamente, observamos una progresiva disminución de la relevancia de la figura de Sócrates y una cada vez menor insistencia en el diálogo. Necesariamente, con la guerra, la ideología maireniana evoluciona.

La naturaleza de esta evolución es tal que, para hacerle justicia, sería necesario otro estudio. En éste sería imprescindible explorar los vínculos entre el texto y los sucesos de la guerra a los que se aluden en él. Tal labor esclarecería la especificidad tanto histórica como literaria del *Juan de Mairena* de la guerra frente a su antecesor de la época republicana.

Existe así una innegable continuación de principios entre el primer y el segundo *Juan de Mairena*, ya que si lo apócrifo se disuelve, no es para restituir al autor en su forma monolítica ni para devolverle la autoridad canónica que lo apócrifo había cuestionado. De hecho, el *Juan de Mairena* de la guerra es la puesta en práctica de muchos de los principios esbozados anteriormente. Pero puesto que esta práctica se da

en el marco de la guerra civil, sería--creo yo-- un error separar el análisis de la prosa de los acontecimientos de la guerra. Aunque la riqueza de la primera no depende del seguimiento de la segunda, habría que re-contextualizar la prosa para devolverle su sentido político *inmediato*, puesto que existe otro, inherente a su proyecto didáctico-filosófico, que permanece a sesenta años de distancia con una intensidad política innegable.

Conclusiones

I

La obra de Antonio Machado ha sufrido, en los últimos años, de un vaivén importante en su valoración crítica. Como señala José Carlos Mainer, "la unánime admiración por el ciudadano Antonio Machado se ha contrapesado por numerosas reticencias respecto a su obra literaria". Dichas "reticencias" han promovido el cuestionamiento del valor de su obra, y han llevado a leer con nuevos ojos la prosa filosófica y crítica que, en palabras de Mainer, es "para no pocos, el reflejo del mejor Machado" (p. 413). Los criterios que determinen cuál es el "mejor Machado" seguramente cambiarán con cada época, dependiendo de las categorías estéticas que prevalezcan en un determinado momento. Resulta emblemático de este cambio que lo que se rescate de Machado sean justamente los heterónimos apócrifos, que "nacen" como una contra-tradición alternativa que cuestiona el determinismo de la tradición literaria en el sentido convencional. Su presencia es fundadora, porque no existe ningún antecedente que los anuncie en esa tradición a la que "subvierten". De este modo, que los heterónimos sean considerados "lo mejor" de Machado resulta paradójico desde su propia posición como "marginados" del canon literario establecido. Su actual revalorización habla del movimiento perpetuo que existe en la norma estética de cada cultura y cada momento histórico. Pero por eso mismo, hay que tener conciencia de que se trata de una reorganización, de una nueva lectura de la obra de Machado, y de que ésta obedece a criterios ideológicos tanto como puramente estéticos.

El estudio de los apócrifos, para ser realmente productivo, tiene que ayudarnos a abrir los parámetros dentro de los cuales tradicionalmente se ha encasillado la obra de Machado. No basta, entonces, con optar ahora por la prosa y certificarla como “el mejor Machado”: el estudio y análisis de ésta tiene que responder también al porqué del oscilamiento en la recepción de la obra de Machado. Bajo esta perspectiva, resulta de especial importancia el estudio de los apócrifos machadianos, puesto que pone de relieve que toda tradición es inventada, y que, por lo mismo, hay que tener conciencia de cuáles son los motivos estéticos y éticos que sustentan la construcción de lo que parece una herencia determinada culturalmente.

Pese a la revaloración crítica que Mainer observa en los últimos años, he señalado en el primer capítulo de esta tesis que son muy escasos los análisis que se ocupan de esta prosa (o de *Juan de Mairena*, exclusivamente) en tanto *literatura*. Los críticos que han querido darle importancia a la obra, lo han hecho reivindicándola como filosofía o como prosa de ideas. Al hacerlo, se le coloca dentro de un género “especializado”, reduciéndose con ello la pluralidad y diversidad de un texto cuya riqueza consiste, entre otras cosas, en resistirse a la definición, genérica o de otro tipo.

A diferencia de lo que ha sido la tendencia crítica generalizada, he insistido en leer *Juan de Mairena* como el texto híbrido y ambiguo que es, así como en detenerme a analizar su configuración retórica y formal, su estilo y su relación con otros géneros, no sólo para poner de relieve su riqueza formal, sino para demostrar que la obra tiene varios niveles de significación y que apunta a distintos horizontes interpretativos.

En este sentido, aunque críticos como Macrí, Valverde y Kaufmann, para citar a los más relevantes, han señalado la riqueza textual de los apócrifos, no han establecido las conexiones que existen entre este "nuevo" modo de escritura y las repercusiones estéticas, pedagógicas, éticas y políticas que éste contiene; así como tampoco han destacado las contradicciones que surgen de la creación de los apócrifos como productores de "poesía popular".

Aquí se veve necesaria una aclaración: la canonización de Machado como "poeta popular" ha sido, y es todavía, uno de los pilares incuestionables de la crítica. Incluso cuando su poesía se diferencia "del mejor Machado" (como lo hace Mainer), se acepta que la poesía pertenece al terreno de una estética de "lo popular" (aunque no se defina esto último). A reforzar esta premisa implícita contribuyeron tanto las propias declaraciones del autor como su ejemplaridad como ciudadano. Hay que sumar a esto la popularidad y divulgación de muchos de sus poemas que, en forma de canciones, cumplieron con una función de "resistencia" cultural durante el franquismo (pienso en la música de Serrat, por ejemplo). Este uso, cultural y comercial, de la poesía de Machado, pertenece a la historia de su recepción, y no creo que deba ser dejado de lado a la hora de analizar el tipo de inserción y asimilación que su obra ha tenido en los últimos años. La difusión masiva de ésta y su recontextualización como "cultura política" contribuyeron también, indudablemente, a que se le denominara bajo el rubro de "poesía social".

El análisis de este fenómeno es algo de lo que aquí no me ocupo, pero queda como espacio de reflexión necesario para entender las muy problemáticas relaciones entre ideología, poesía, cultura popular y divulgación masiva. Asimismo, una de las tareas por las que la crítica

debe comenzar a desmitificar la figura de Machado consiste en estudiar su obra a la luz de todas sus complejidades y contradicciones. Las preferencias estético-ideológicas actuales cuestionan el valor estético de su poesía y se inclinan hacia la prosa, pero si esto es así, se debe tener muy claro que ésta, aunque relacionada con la poesía, tiene que leerse de manera independiente (aunque no radicalmente desconectada).

Con esto quiero decir que las contradicciones que llevan a Machado a dejar de escribir poesía están relacionadas con su esfuerzo por reflexionar a propósito de ésta, y esta reflexión, a su vez, se plasma como *literatura*. Leerla como las "apostillas" de la poesía implica aniquilar su carácter único como obra en la que confluyen distintas voces, géneros y modos de escritura. Pero sobre todo, implica renunciar a ver una de las principales aportaciones estéticas de la obra, que es la de poner en tela de juicio la noción de que la literatura y la reflexión a propósito de ella sean cosas distintas. La invención de lo apócrifo, como modelo hermenéutico y epistemológico, sirve para emblematizar este proceso mediante el cual Mairena muestra el carácter *construido* de la historia de la literatura. En otras palabras: la falsa tradición, o tradición alternativa, es un cuestionamiento del determinismo del pasado sobre el presente y obliga a replantearse las premisas sobre las cuales esta tradición se funda. Inventar una nueva obliga a moldear el pasado, el presente y el futuro con plena conciencia del tipo de operación que se está llevando a cabo. La "falsedad" de la tradición alegoriza lo que, en otro nivel, ocurre con la historia literaria en general.

Juan de Mairena es, así, una obra "llena" de significado, proyecto y praxis de una reflexión que relaciona a la poesía con la pedagogía, la

filosofía, el teatro, la literatura y con la historia cultural de la que es, a la vez, “hija” y “madre”.

II

Pero son, quizá, las contradicciones de *Juan de Mairena* las que terminan arrojando más luz sobre ésta. Esta obra comparte con los románticos alemanes la idea de que la historia de la literatura tiene que responder a la necesidad de inventar una tradición cultural que exprese el “auténtico” sentir del alma nacional y para el profesor apócrifo, ésta se expresa en la creación popular, especialmente en las coplas y canciones elaboradas colectivamente a través del tiempo. Siguiendo la idea de un “pueblo poeta” que expresa el “auténtico” sentir colectivo, Mairena considera que hay que rehacer la tradición para “corregir” un legado de impureza poética, producto de la “contaminación” barroca, que empaña la claridad y la expresión de ese sentir. Su intento, pues, consiste en modificar el patrón estético canónico para orientar la poesía hacia la “sencillez” retórica de la poesía creada por el pueblo.

Al hacerlo, sin embargo, el resultado es mucho más brillante y novedoso que el proyecto inicial de “corregir” el curso de la tradición, y Machado queda atrapado en esa contradicción. Porque al buscar formas que imiten la “naturalidad” y “sencillez” de la palabra hablada, Machado tiene que incorporar a la prosa nuevos elementos, como el diálogo, el uso de coloquialismos y de la ironía, que amplían las posibilidades expresivas de la escritura. De este modo, tenemos la contradicción de que, buscando un regreso a las formas más tradicionales de poesía, la prosa se enriquece y se “moderniza” en el sentido de que se aleja de los patrones retóricos convencionales y del frecuente acartonamiento de la “prosa de ideas”.

Otro elemento que convierte a *Juan de Mairena* en la obra plural y llena de significado que he explicado es su "impureza" genérica. Al ser una reflexión sobre la poesía y la tradición poética, Machado alegoriza, con su prosa, la idea de que "toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto" (OC, t. III, p.1314). *Juan de Mairena* (y la poesía de otros poetas apócrifos que aparecen en el *Cancionero apócrifo*) incorpora dentro de sí poemas y reflexiones de y sobre otros poetas, prosistas y dramaturgos. Al hacerlo, Machado dialoga e interactúa de una manera muy activa con otros textos que, a su vez, habían interactuado y hecho suyos muchos otros. Mediante el uso y la reelaboración explícita de este diálogo con la tradición, Machado pone en práctica la idea de que, *necesariamente*, toda escritura se escribe entre los renglones de otra. La utilización de esta reflexión como práctica textual hace de la obra de todos los apócrifos machadianos una creación que, para serlo, tiene que incorporar dentro de sí una reflexión lúcida y consciente de su relación con su recontextualización dentro del nuevo espectro de la tradición. El resultado es que *Juan de Mairena* es un texto-tejido de voces que muestra su propio proceso de interacción intertextual.

La pluralidad, de este modo, rompe con una tradición que "organiza" los géneros de manera especializada, y conlleva un cuestionamiento del rechazo de lo que no cabe "adecuadamente" en un determinado género. Esto ocurre, típicamente, con la filosofía que, como disciplina, desconfía del lenguaje escrito y sobre todo, de la retórica, que oscurece con sus digresiones y tropos la búsqueda de la "verdad". *Juan de Mairena*, al mezclar, deliberadamente, textos filosóficos con otros, literarios, ve lo que de literatura tiene la filosofía, y viceversa. Siguiendo en esto a Paul Valéry y anticipando, a su modo, a Jacques Derrida,

Machado borra las diferencias entre los géneros tradicionales. Esto, sin embargo, sólo podía ocurrir en prosa, porque aún a pesar de considerar que toda literatura incluye una "metafísica" y que ésta no puede ser expresada más que en un estilo en cierto sentido literario, Machado se empeña en exigir de la poesía una cierta "pureza": la de ser "genuinamente" popular. La noción de "pureza", que él ataca en la poesía simbolista y parnasiana, aparece en el fondo de su propia caracterización de lo poético.

Claro que no se trata del mismo tipo de pureza, pero la actitud contradice la diversidad de una obra en prosa que habla sobre la imposibilidad de que exista una poesía (o una filosofía, o una prosa) "pura", puesto que todo discurso se nutre de otros. El argumento se vuelve más complejo cuando Machado intenta defender lo popular como valor ético y estético, y establece como modelo de creación popular y de sencillez retórica el uso que Cervantes hace de los refranes, Lope de los romances, la poesía de Bécquer y el teatro de Espronceda. Machado, así, hace de la reelaboración culta de formas populares el ideal de la creación popular. Para él, estos autores supieron recoger lo más "esencial" (y lo más "valioso") del "alma española" e hicieron con ello las grandes obras de esta literatura.

Al postular a éstas como modelos de lo que debe ser la relación entre la creación artística y la cultura popular, Machado, como los románticos alemanes, pretende hacer de la historia literaria la "fundación" del "alma nacional"; y a este proyecto, básicamente esencialista, obedece la necesidad de valorización de las canciones y coplas que el "pueblo poeta" produce. La poesía de Mairena será, entonces, imitación de coplas andaluzas, con la variante de que las del

profesor corrigen los “dialectismos” y están escritas en la “lengua imperial de España” (*JM*, L, iii). Este breve ejemplo sirve para ilustrar, de manera privilegiada, la naturaleza de la relación estética de Machado con la cultura popular. Su intento por crear conciencia del valor intrínseco que tienen las canciones y coplas tradicionales es importante, pero como en el caso de su padre, Antonio Machado y Álvarez, su visión ante lo popular le impide ver que las elaboraciones “eruditas” de elementos populares no son “populares”, así como tampoco las canciones, coplas y romances tradicionales son “puramente” populares. De hecho, quizá no existe la tan aspirada “pureza” de lo popular, y el denominar de este modo a tal o cual forma de expresividad artística, conlleva ya una actitud condescendiente, de folklorista que estudia un fenómeno “exótico” y “raro”.

Las coplas de Machado, entonces, no sólo no son de hechura popular sino que reducen lo popular (y lo poético) a un género, un metro y una forma muy estrechos. En este sentido, la postura estética de Machado responde a la artificialidad de una de sus máscaras: la de lo popular. Al hacer sus “coplas andaluzas”, el autor vuelve evidente que toda creación--popular o no--es resultado de una visión estética con sus propias categorías, y no el producto “natural” de la “esencia” del “alma española”.

De hecho, la pluralidad de los textos con los que dialoga *Juan de Mairena* choca, también, con la búsqueda de lo que, cultural y literariamente, Machado puede definir como “lo español”. Las referencias textuales en la obra van desde los textos canónicos de la filosofía (Demócrito, Heráclito, Platón, Kant, Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, Leibniz, por citar sólo a los más repetidos) hasta sus contemporáneos

españoles, pasando por la literatura francesa. Además, claro está, tenemos la presencia de muchos de los textos principales de la literatura española.

Uno de los conceptos clave que Juan de Mairena propone para la comprensión de la relación del escritor con otros textos es el de *imitación*, en el sentido no de repetición mecánica del modelo, sino de reapropiación y recontextualización que den un nuevo significado al "original". En este sentido, la práctica textual de *Juan de Mairena* muestra un modelo de interacción intertextual privilegiado. Su diálogo con otros pensadores (por ejemplo, con Nietzsche, Leibniz y Schopenhauer) los integra como precursores; los convierte, a su modo, en una clase especial de heterónimos apócrifos, no tanto porque los invente, sino porque recrea en ellos su propia génesis como texto.

La más importante de estas influencias, como vimos, es su relación con Platón y Sócrates, y los evangelistas y Cristo. Situándolos como fundadores de la tradición apócrifa, Machado los usa como fondo intertextual para abordar la compleja relación entre oralidad y escritura, por un lado, y pedagogía, ética, filosofía y literatura, por el otro. La discusión es muy amplia y enriquece considerablemente el horizonte genérico de la obra. Por eso resulta paradójica la necesidad de definir la esencia de la literatura "española": *Juan de Mairena* rompe precisamente con el determinismo de un legado cultural y, sobre todo, toma prestado, por así decirlo, de un canon cultural relativamente plural.

Las contradicciones que surgen de las inconsistencias entre la enunciación del programa estético de Machado y la puesta en práctica de ese programa dicen mucho más de éste que cualquiera de las coincidencias entre las dos. Uno de los valores de *Juan de Mairena* es

precisamente que puede ser leído a la luz de sus contradicciones y sigue siendo una reflexión lúcida.

Uno de los objetivos centrales de esta tesis ha sido no sólo el de destacar la importancia estética, ética y pedagógica que surge de lo apócrifo como modelo hermenéutico y epistemológico, sino también el de mostrar las contradicciones que surgen de ésta visión estética. Por eso, mis capítulos (salvo el primero, dedicado a justificar la necesidad crítica de leer de una manera distinta la prosa apócrifa) se dedican a trazar la genealogía de los apócrifos.

Desde muy temprano, la búsqueda poética de Machado fue guiada por un deseo de disolverse y fracturarse en distintas voces. En el capítulo dos, explico cómo los autorretratos poéticos son ejemplo de su despojamiento gradual como autor "único" en el poema. La necesidad de dialogar con otros textos y, sobre todo, de *reflexionar* sobre ellos y sobre su "reapropiación" en el mismo poema, convierte el proceso de fractura en uno muy autoconsciente. Su diálogo con la tradición anterior lleva al poeta a reformular ésta selectivamente, en favor de una poesía creada colectivamente, y cuyo ejemplo "vivo" él encuentra en las coplas, canciones y romances populares. Su intento por disolverse en otras voces subvierte el rostro *fijo*, la personalidad definitiva, y, cada vez más, el poeta aspira a recrearse en una fragmentariedad de voces que, a la vez que reflexionan sobre sí mismas y sobre su relación con el contexto al cual pertenecen, expresan *la esencia* de la colectividad cultural de la que son producto y herencia. La disolución del rostro poético ataca la existencia de una identidad fija, y Machado deja de ser quien es para empezar a ser otros, alegorizando con este continuo cambio de rostros, la noción de que "toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto".

La creación de los primeros apócrifos nace de la necesidad de disolver la personalidad fija en muchas voces. Más que ponerse una máscara, se trata de "quitarse la cara" (JM, XVII, ix), como dice Mairena. La máscara última, así, es la máscara de la colectividad, la de ser nadie porque se encarna el rostro de todos. En el mismo capítulo segundo, señalo la importancia de la ausencia en los autorretratos, y muestro que, en todos, la desaparición del poeta es una constante. De hecho, esta desaparición marca la muerte del poeta como ente fijo, y de la fractura de su yo surgirá una multiplicidad de voces en la forma de filósofos, pensadores y poetas del siglo XIX: "Un cancionero del siglo XIX sin utilizar ninguna poesía auténtica" (*Los complementarios*, OC, t. III, p.1267).

De este modo, los primeros heterónimos nacen como un proyecto que alegoriza la invención de la tradición literaria. En el capítulo tres explico por qué ellos son la representación *per se* de lo literario: sus características como entidades construidas reflejan la artificialidad de la *persona* poética, y su existencia como forma alternativa al canon literario vigente pone de relieve que toda tradición nace de la necesidad cultural de generar un origen que responda (como todo mito) a las exigencias ideológicas que lo fundan. Lo apócrifo se define, en este contexto, como literatura *oculta*, marginal, es decir, no canónica. Que la primera manifestación de esto sea en forma de cancionero¹ es congruente con el deseo de fundirse en una colectividad de voces y no privilegiar ninguna. Los poemas de este cancionero están escritos a la manera popular, con temas del romancero, aunque formalmente sean sonetos o versos

¹ *Los Doce poetas que pudleron existir*, aunque no es lo primero que publica como *Cancionero apócrifo*, es la primera manifestación de este modo de escritura.

alejandrinos. Como solía encontrarse en los cancioneros de los Siglos de Oro, hay una reelaboración culta de las canciones populares. La fascinación de Machado ante esta manera de acercarse al “espíritu popular” se relaciona con su convicción de que la poesía sólo puede ser genuina si imita las expresiones más “naturales” de poesía. Pero también se siente profundamente atraído hacia la manera colectiva en la que estas canciones son creadas. Machado proyecta su necesidad de diálogo intertextual en el proceso de reelaboración de los romances tradicionales, y concluye que éstos son el paradigma de creaciones colectivas, cuyas recreaciones son potencialmente infinitas y que expresan el sentir de la mayoría.

A partir de este momento, Machado asocia la noción de intertextualidad con la de creación colectiva, y la fractura de un yo monolítico con la búsqueda de una poesía que exprese el sentir de la colectividad. Sus coplas poéticas y proverbios son el resultado de esta visión. Reducido a un modo de poesía muy limitado, el autor también comienza a descubrir las posibilidades que le ofrecía la prosa en fragmentos.

Es posible pensar que su cuaderno personal de notas (hoy conocido como *Los complementarios*), con su desorden y eclecticismo “natural”, le sugiriera la idea de una prosa que, en virtud de su hibridez fragmentaria, le permitiera incluir diversos géneros, temas y modos de escritura. La aparición en la prensa de los fragmentos de clase de Juan de Mairena le dio la oportunidad de ahondar en temas ya muy trabajados, y ... el resto es historia, como dicen.

En fin, en esta tesis he tratado de explorar la línea de creación de los apócrifos y sus principales repercusiones literarias. No obstante, en

Juan de Mairena todavía quedan muchos aspectos sin analizar. Creo, sin ir más lejos, que las relaciones entre la creación de una tradición literaria alternativa y la invención de un espíritu o una "esencia nacional" deben estudiarse más a fondo, sobre todo a la luz de la "crisis de identidad" española que reflorece en el '98 a partir de la pérdida de las últimas colonias. Las repercusiones ideológicas que tiene la invención de una literatura que vuelva a sus raíces populares, con su modelo en los Siglos de Oro, no puede disociarse de la búsqueda y recreación de un pasado "de oro", que manifiesta "lo español" en el sentido "imperial" de lo que fue. Ahora que se aproxima el centenario del '98, valdría la pena reflexionar sobre el tipo de conexión que Machado establece entre literatura, ideología, historia y vuelta a la tradición.

Otro tema amplio y difícil que queda por estudiar es la segunda parte de *Juan de Mairena*. En la prosa de guerra asistimos a la disolución del profesor como ente apócrifo, es decir, como artificio retórico, pero los principios éticos y políticos que lo caracterizaban continúan funcionando. Este hecho destaca lo inherentemente "subversivo" y combativo de la pedagogía maireniana, aunque obviamente su función es distinta durante la guerra. Por eso, creo que un estudio independiente de esa prosa se hace necesario para analizar lo específico de la retórica de guerra, y para preguntarse--como lo hace Machado-- cuál es el papel específico y la manera de compromiso del intelectual durante la Guerra Civil.

BIBLIOGRAFÍA CITADA.

AGAMBEN, Giorgio. *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture.*

Trad. Ronald Martínez. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

AGUIRRE, J. M. *Antonio Machado, poeta simbolista.* Madrid:

Taurus, 1973.

ALBORNOZ, Aurora de. "Antonio Machado y Rubén Darío". *Antonio*

Machado, Baeza 1912/1989. Ed. Juan Paredes. Granada: Universidad de Granada, 1989.

----. "Miguel de Unamuno y Antonio Machado". *Antonio Machado.* Ed.

Ricardo Gullón y Allen W. Phillips. Madrid: Taurus, 1973. 123-155
(Versión original publicada en *La Torre*, núms. 35-36 [1961].)

ALONSO, Dámaso. "Fanales de Antonio Machado". *Cuatro poetas*

españoles. Madrid: Gredos, 1962. 137-178

ANDERSON IMBERT, Enrique. "El pícaro Juan de Mairena". *Antonio*

Machado. Ed. Ricardo Gullón y A.W. Phillips. Madrid:

Taurus, 1973. 371-375 (Versión original publicada en *Sur*, 9
[1939].)

ARANGUREN, José Luis. "Esperanza y desesperanza de Dios en la

experiencia de la vida de Antonio Machado. *Antonio Machado.*

Ed. Ricardo Gullón y Allen W. Phillips. Madrid: Taurus, 1973.

293-308 (Versión original publicada en *Cuadernos*

Hispanoamericanos, núms. 11-12 [1949].)

- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Universidad, 1987.
- BAKER, Edward. *La lira mecánica: en torno a la prosa de Antonio Machado*. Madrid: Taurus, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Ed y trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARBACHANO, Carlos y Agustín Sánchez Vidal. "Tres pilares del diálogo en la prosa de Antonio Machado: Sócrates, Cristo y Cervantes". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307 (1975-1976).
- BARJAU, Eustaquio. *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*. Barcelona: Ariel, 1975.
- CARVALHO-NETO, Paulo. *La influencia del folklore en Antonio Machado*. Madrid: Demófilo, 1975.
- CERNUDA, Luis. "Antonio Machado y la actual generación de poetas". *Crítica, ensayos, evocaciones*. Ed. Luis Maristany. Barcelona: Seix Barral, 1970. 167-172
- . "Antonio Machado". *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957. 105-118
- COBOS, Pablo de A. *Humor y pensamiento de Antonio Machado*. Madrid: Ínsula, 1963.
- . *Humorismo de Antonio Machado en sus apócrifos*. Madrid: Ínsula, 1970.
- DARIO, Rubén. *Poesías completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1967.
- DERRIDA, Jacques. "Plato's Pharmacy". *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981. 61-171

- "Signature Event Context". *Limited Inc.* Trad. Samuel Weber y Jeffrey Mehlman. Evanston: Northwestern University Press, 1988.
- EPPS, Bradley. "Recalling the Self: Autobiography, Genealogy and Death in *Sonata de otoño*." *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 5 (1993), 147-178.
- FREUD, Sigmund. "Duelo y melancolía". *Obras completas*. Tomo II. Trad. Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. 2091-2100
- GARCÍA BACCA, Juan D. "Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado". En Martin Heidegger, *Hölderlin y la poesía*. Trad. Juan D. García Bacca. Barcelona: Anthropos, 1989. 41-85
- GODZICH, Wlad y Nicholas Spadaccini. "Popular Culture and Spanish Literary History". *Literature Among Discourses: The Spanish Golden Age*. Ed. Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini. Minneapolis: University of Minnesota press, 1986. 41-61
- GUILLÉN, Jorge. "El apócrifo Antonio Machado". *Estudios sobre Antonio Machado*. Ed. José Ángeles. Barcelona: Ariel, 1977. 219-230
- IGLESIA, José Luis de la. "Del sentido de lo apócrifo y la memoria creadora en Antonio Machado". *Antonio Machado y la filosofía*. Eds. J. L. de la Iglesia, Francisco J. Martínez y Luis Martínez de Velasco. Madrid: Orígenes, 1989. 9-23
- IZQUIERDO, Lluís. "Presencia y ausencia en Antonio Machado". Departamento de Filología Española (ed.). *Antonio Machado: el poeta y su doble*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1989. 161-172

KAUFFMANN, Lane. "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

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe y Jean-Luc Nancy. *The Literary Absolute*.

The Theory of Literature in German Romanticism. Trad. Philip Barnard y Cheryl Lester. Albany: State University of New York Press, 1988.

LÉVINAS, Emmanuel. "Time and the Other". *The Levinas Reader*. Ed.

Sean Hand. Cambridge: Basil Blackwell, 1989. 37-58

LIDA, Raimundo. "Elogio de Mairena". *Antonio Machado*. Ed.

Ricardo Gullón y Allen W. Phillips. Madrid: Taurus, 1973. 365-369
(Versión original publicada en *Letras hispánicas*, México [1948].)

LUCAS, Ana. "Antonio Machado: la eternidad evanescente del tiempo

recordado (estética y temporalidad)". *Antonio Machado y la filosofía*. Eds. José Luis de la Iglesia, Francisco J. Martínez y Luis Martínez de Velasco. Madrid: Orígenes, 1989. 25-64

MACHADO, Antonio. *Cartas a Pilar*. Ed. Giancarlo Depretis. Madrid:

Mario Muchnik, 1994.

----. *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*. Ed. Concha Espina. Madrid: Lifesa, 1950.

----. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. 2 tomos. Ed. José María Valverde. Madrid: Castalia, 1984.

---. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. 2 tomos. Ed. Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Cátedra, 1987.

- . *Los complementarios*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Taurus, 1972.
- . *Los complementarios*. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Cátedra, 1987.
- . *Poesía y prosa*. 4 tomos. Ed. Oreste Macrí (con la colaboración de Gaetano Chiappini). Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- MACHADO, Manuel. *Obras completas*. Ed. Antonio Fernández Ferrer. Sevilla: Renacimiento, 1993.
- MACHEREY, Pierre. *A quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*. París: Presses Universitaires de France, 1990.
- MACRÍ, Oreste. *Introducción*. En Antonio Machado, *Poesía y prosa*, t. I. Ed. Oreste Macrí (con la colaboración de Gaetano Chiappini). Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Mc GANN, Jerome. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- MAINER, José Carlos. "Antonio Machado". *Modernismo y 98*. Ed. J. C. Mainer. Barcelona: Crítica, 1980. 412-419
- MAN, Paul de. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- . "La autobiografía como desfiguración". Trad. Ángel Loureiro. *Suplemento Anthropos*, núm. 29 (1991), 113-118.
- . "The Rhetoric of Temporality". *Blindness and Insight; Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- MARANHÃO, Tullio. "Introduction". *The Interpretation of Dialogue*. Ed. T. Maranhão. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. 1-

- MARCO, Joaquín. "Las máscaras de Antonio Machado". Departamento de Filología Española (ed.). *Antonio Machado: el poeta y su doble*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1989. 9-35
- MARÍAS, Julián. "Machado y Heidegger". *Insula*, núm. 94 (1953), 1-2.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*. 2 tomos. Madrid: Gredos, 1981.
- NERLICH, Michael. "Towards a Nonliterary Understanding of Literature: Reflections on the Notion of the 'Popular'". *Literature among Discourses: The Spanish Golden Age*. Ed. Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 62-81
- NORRIS, Christopher. *Derrida*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. México: Planeta, 1985.
- PAZ, Octavio. "El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)". *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1980. 131-163
- . *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1957.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. "Ideas filosóficas de Antonio Machado". *Antonio Machado*. Ed. Ricardo Gullón y Allen W. Phillips. Madrid: Taurus, 1973. 189-225 (Versión original publicada en *Revista de la Universidad*, Buenos Aires [1953].)
- SIMPSON, David. *Irony and Authority in Romantic Poetry*. New Jersey: Rowman and Littlefield, 1979.

STANTON, Anthony. "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura". *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Ed. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton. (México: El Colegio de México, 1994. 27-43

----- "Poetics of Apocalypse, Spatial Form and Indetermination: The Prose of Octavio Paz in the 1960s". *Siglo XX/20th Century*, 10 (1992), 125-142.

The Johns Hopkins Guide of Literary Criticism.. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

The New Oxford Annotated Bible, with the apocrypha. Ed. Herbert G. May y Bruce M. Metzger. Oxford: Oxford University Press, 1973.

The Princeton Encyclopedia of Poetics. Eds. Alex Preminger, Frank J. Warnke y O. B. Hardison. Princeton: Princeton University Press, 1974.

TORRE, Guillermo de. "Teorías literarias de Antonio Machado". *Antonio Machado*. Ed. Ricardo Gullón y Allen W. Phillips. Madrid: Taurus, 1973. 227-242 (Versión original publicada en *La Torre*, núms. 45-46 [1964].)

URRUTIA, Jorge. "Bases comprensivas para un análisis del poema 'Retrato'". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307 (1975-1976), 920-943.

VALENTE, José Ángel. "Machado y sus apócrifos". *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI, 1971. 102-108

VALDERRAMA, Pilar. *Sí, soy Gutomar. Memorias de mi vida*. Barcelona: Plaza & Janés, 1981.

- VALLS, Fernando. *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*. Prol. de José Carlos Mainer. Barcelona: Antoni Bosch, 1983.
- VALVERDE, José María. *Antonio Machado*. Madrid: Siglo XXI, 1975.
"Antonio Machado, poeta pensador". *Antonio Machado: el poeta y su doble*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1989.
55-60
- ZARDOYA, Concha. "Los autoretratos de Antonio Machado". En *Estudios sobre Antonio Machado*, ed. José Ángeles, 311-353. Barcelona: Ariel, 1977.