

Consideraciones sobre la poesía y el arte en la obra de Antonio Machado ¹

Liliana N. Swiderski
Universidad Nacional de Mar del Plata

*... todo artista, mejor diré, todo
trabajador tiene una filosofía de su
trabajo.*

Antonio Machado

La obra poética de Antonio Machado (1875-1939) se sostiene en un permanente ejercicio de introspección y análisis de la propia práctica escrituraria, que alcanza su expresión en numerosos fragmentos diseminados, principalmente, en sus textos en prosa. Aunque no adoptan la forma de un programa, pues Machado reniega explícitamente de las formulaciones prescriptivas (lo que no impide, es preciso decirlo, que éstas aparezcan una y otra vez en sus escritos), la detección y recuperación de las reflexiones mencionadas allana el camino para la reconstrucción de sus ideas sobre poesía y literatura, íntimamente ligadas -como no podía ser de otro modo- a su concepción del lenguaje. Fruto de una mirada atenta sobre la

propia praxis y, a la vez, respuesta a la crisis que convulsionaba profundamente el contexto de producción, las teorizaciones del poeta explican, sostienen y justifican su interés por ciertos valores estéticos, llevándolo a esgrimir, en último término, un gesto abiertamente defensivo ante las pretensiones innovadoras de las vanguardias. Los comentarios puntuales en torno de la lírica, pero también sobre otros aspectos vinculados con el quehacer literario (las condiciones de publicación, los objetivos de la crítica, la función social del escritor) serán, aunque en diferente medida según los casos, una preocupación abordada de forma incesante en sus ensayos. Publicados en su gran mayoría en revistas españolas de las que el poeta fue asiduo colaborador -tales como Helios, La Voz de Soria, Hora de España o Índice, por sólo citar algunas-, llama la atención su condición fragmentaria y la travesía de ciertos conceptos y nociones que circulan por los diferentes escritos y llegan a impregnar su poesía, iterándose casi hasta la obsesión, como un mismo motivo con variaciones (e incluso sin ellas). Tanto Machado como los poetas apócrifos a los que prestó su voz (Abel Martín, Juan de Mairena o Jorge Meneses) deliberan sobre la lírica y su función, examinan la tradición literaria y arriesgan un pronóstico sobre los cauces que transitará el arte del futuro. Los textos elaborados para ocasiones especiales, como las palabras que Machado pronunció en el Congreso Internacional de Escritores organizado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas o su proyecto para el Discurso de Ingreso a la Academia de la Lengua -que nunca llegó a leer- ponen sobre el tapete las inextricables relaciones entre la práctica escrituraria y el contexto epocal, sacudido por los vaivenes de la coyuntura política y por las guerras. Enriqueciendo este complejo panorama, la correspondencia que Machado sostuvo con artistas e intelectuales de su generación -Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Rubén Darío o José Ortega y Gasset- permite inferir su posición en el campo intelectual; en ocasiones,

de marcada dependencia con respecto a las figuras antedichas, a quienes solicitaba ayuda para la publicación de artículos, la edición de libros o la obtención de cargos académicos que solventaran sus necesidades materiales.² En esta misma línea de análisis, importa subrayar los contactos que Machado sostuvo con algunos jóvenes escritores, entre los que ocupan un lugar de privilegio Gerardo Diego y Pilar Valderrama (más conocida como Guiomar), quienes requerían su orientación y consejo, o el respaldo que pudiera brindarles a partir de prólogos y reseñas críticas que acompañaran sus publicaciones.³

Recorrer la obra de Machado, intentando reconstruir y sintetizar los rasgos centrales de una poética que, a pesar de su profunda elaboración, se presenta de forma dispersa, será el eje que vertebre este abordaje textual.⁴ Pluralidad de vías fronterizas se despliegan en torno a esta cuestión: el diseño de la figura de autor y sus vínculos con la tradición, los nexos entre el sujeto y la escritura, las vicisitudes del acto creador, los fundamentos filosóficos de las elecciones estéticas, las complejas correspondencias entre coyuntura sociopolítica y literatura, las relaciones polémicas entre grupos literarios con acentuadas diferencias en sus modos de producción. Procuraré bordearlas a partir de un relevamiento netamente textual para perfilar un estado de la cuestión; una miscelánea que recupere las diferentes perspectivas que se despliegan, en la producción machadiana, como las varillas de un mismo abanico: diferenciadas, fragmentarias, pero interdependientes. Aunque ganar amplitud implica perder profundidad, un primer paso para el análisis siempre supone determinar los múltiples hilos que tejen una trama, conjurando el riesgo de parcelar lo que se presenta como una totalidad compleja.

La palabra en el tiempo

En un texto central para abordar el tema que nos ocupa, titulado -precisamente- "Poética", Machado ofrece una definición de poesía que se reitera insistentemente en sus escritos: "la poesía es la palabra esencial en el tiempo" (59). Como él mismo se ocupa de explicar, con ello pone de relieve dos rasgos centrales de la lírica: esencialidad y temporalidad. Transmitir la sensación del fluir temporal es condición necesaria de la poesía, aunque no suficiente; el pensamiento lógico -única realidad existente fuera del tiempo (984)- se presenta como un imperativo ineludible. Aporta "ideas" y "visiones de lo esencial" que, lejos de configurarse como categorías formales o "cápsulas lógicas", se definen como "directas intuiciones del ser que deviene" (57). En "Reflexiones sobre la lírica", de 1915, Machado profundiza esta cuestión. Tomando como criterio la categoría de tiempo, discrimina las dos clases de imágenes que intervienen en poesía: de un lado, las que expresan conceptos, de significación puramente lógica; de otro, las que sugieren intuiciones, cuyo valor resulta preponderantemente emotivo (985). Éstas últimas pueden catalogarse como las imágenes líricas por antonomasia, pero -y he aquí uno de los puntos débiles del simbolismo y sus epígonos, siempre desde la perspectiva machadiana- ello no implica, de ningún modo, que los poemas puedan estar "ayunos de todo elemento conceptual" (986). Coherente con el sitio de preferencia que otorga al receptor de la obra de arte, Machado considera que el poema es "un objeto propuesto a la contemplación del prójimo" (986) y que, como tal, debe ser accesible a la lectura. Su inteligibilidad no depende de las intuiciones subjetivas irradiadas desde la interioridad del poeta sino que, por el contrario, sólo se alcanza a partir de los elementos lógicos que brindan su armazón conceptual a la lírica. Ello es así, simplemente, porque mientras que los conceptos son de todos y se nos imponen desde afuera a través del lenguaje aprendido, las intuiciones resultan siempre personales, cargadas de subje-

tividad (56). La relación de interdependencia entre la lógica y la intuición, entre la razón y la emotividad, es claramente expuesta por Machado cuando afirma que

el organismo del poema requiere (...) los elementos fluidos, temporales, intuitivos del alma del poeta, como si dijéramos la carne y la sangre de su propio espíritu. No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica. (987)

Si se olvidan estos principios, se corre el riesgo de pretender abolir el tiempo -y aun de considerar su inexistencia-, empresa imposible en tanto "al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada" (60). Esta formulación, aunque breve, pone sobre el tapete rasgos relevantes de la poética machadiana: el elemento temporal como fundamento del quehacer poético; la vida impregnada por el devenir (y Heráclito será una de las personalidades más evocadas por Machado en sus apuntes de corte filosófico); la figura del poeta como pensador, en el que la efusión del sentimiento debe equilibrarse con la reflexión y los juegos centrados en el intelecto; finalmente, los nexos entre la poesía y la praxis vital del sujeto, quien abreva en los acontecimientos y recuerdos de su propia vida como materia prima para la escritura.

El poeta es un ser que participa del devenir; su esencia - como la de los otros hombres- consiste en existir, y su existencia no puede comprenderse más allá del mundo y del tiempo. Aquí resulta oportuna una digresión para señalar las simpatías de Machado hacia los existencialistas, principalmente Heidegger y Unamuno, a quien estimaba como un genuino precursor de

la corriente (674). La afición de Machado por los textos heideggerianos y el profundo lirismo que se puede advertir en ellos, derivado principalmente de su rescate del elemento temporal, lo llevaron a suponer que obrarían como un polo de atracción para los poetas. La honda influencia del existencialismo sobre la literatura europea posterior hace pensar en la oportunidad y pertinencia de los vaticinios machadianos.⁵

La tensión entre el anhelo de eternidad propio del arte, por un lado, y la necesidad de rescatar el motivo del paso del tiempo, por otro, son visualizados como aspectos constitucionales de la lírica: toda obra pretende trascender la situación puntual en que es producida y dar cuenta del diálogo tendido entre el poeta y el momento histórico que le tocó vivir. Así, en el ensayo "Leibniz y Schopenhauer", Machado sintetiza este doble movimiento que, en su complejidad, adquiere visos de paradoja:

Es evidente que la obra de arte aspira a un presente ideal, es decir, a lo intemporal. Pero esto de ninguna manera quiere decir que pueda excluirse el sentimiento de lo temporal en el arte. La lírica, por ejemplo, sin renunciar a su pretensión a lo intemporal, debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo. Es precisamente el flujo del tiempo uno de los motivos líricos que la poesía trata de salvar del tiempo, que la poesía pretende intemporalizar. (847)

El tiempo vital del poeta, con su singular vibración, persigue incansablemente la eternidad (379): "en cuanto nuestra vida coincide con nuestra conciencia, es el tiempo la realidad última, rebelde al conjuro de la lógica, irreductible, inevitable, fatal" (450). El poema "Recuerdo infantil", del heterónimo Juan de Mairena, sintetiza magistralmente estas consideraciones a

partir de un símil: el poeta como un niño que capta, en el tedio y las sombras de su penitencia, los “ruidos” del cotidiano transcurrir (la fuga de un ratón, la carcoma del armario, la incansable actividad de las polillas).

El niño está en el cuarto oscuro,
donde su madre lo encerró;
es el poeta, el poeta puro
que canta: ¡el tiempo, el tiempo y yo! (449)

Aunque es la suprema aspiración del sujeto lírico elevar su corazón hasta ponerlo fuera del tiempo, “en el ‘topos uranos’ de las ideas” (449), sólo le será posible poetizar, paradójicamente, mientras no consiga alcanzar su propósito; pues el agon del poeta con el devenir es el germen constitutivo de toda poesía esencial: “Poeta, que declaras arrugas en tu frente,/ tu musa es la más noble: se llama Todavía” (268), “Hoy es siempre todavía” (303), “Ni mármol duro y eterno/ ni música ni pintura/ sino palabra en el tiempo” (343). Machado declara que todos los medios de que se vale el autor (cantidad, medida, acentuación, pausa, rima, imágenes), rigen la producción lírica en tanto elementos temporales; en consecuencia, la palabra poética no puede someterse a procedimientos propios de otras formas artísticas ni perseguir análogos fines, pues la misma diversidad de los materiales impide establecer correlaciones (y es de notar el desacuerdo de Machado con las aspiraciones de simbolistas, modernistas y vanguardistas, quienes pretendían extrapolar procedimientos de otras artes -principalmente musicales y pictóricos- para el trabajo con la palabra). Según Abel Martín -el apócrifo “filósofo” de Machado- las palabras no son una masa bruta susceptible de someterse al modelado o al control, sino “significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación” (372). El creador recibe la palabra como

valor de cambio y convención social, pero la transforma en un medio expresivo que revela la peculiar cualidad de su mundo interior, de su vida anímica. En el "Prólogo" escrito para la edición de 1917 de las Soledades, Machado se distancia del modernismo rubendariano, precisamente, por este peculiar parecer:

... pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma (...) en respuesta animada al contacto del mundo. (57)

Por consiguiente, el poeta no opera con el elemento sensible en que el lenguaje se apoya (es decir, con el sonido), sino con las significaciones de lo humano de que la palabra es portadora. En su crítica al simbolismo, Machado defiende el valor del lenguaje como medio de comunicación, más allá de los sentidos y funciones accesorios que pudieran otorgársele:

Rehabilitemos a la palabra en su valor integral. Con la palabra se hace música, pintura y mil cosas más; pero sobre todo, se habla. He aquí una verdad de Perogrullo que comenzábamos a olvidar. (969)

Esta concepción impregna su producción lírica, y quizás sea responsable de dos particularidades constitutivas de su escritura: la "normalidad formal" que, según Guillermo de Torre, la caracteriza; y la apelación a estrategias de oralidad tanto en su producción poética como ensayística.⁶ Géneros anclados en estas estrategias, como los romances y coplas, son convocados inclusive en sus textos en prosa, en los que frecuentemente los intercala; indicio que -entre otros- pone al descubierto un rasgo central de la poética machadiana, vinculado con su condición de "canto" y "cuento": "Canto y cuento es la poesía/ se canta

una viva historia/ contando su melodía”(343). Quizás por eso Mairena pugna por la recuperación del folklore como una estrategia básica para insertarse en lo popular (832).

Las palabras son, para Machado, vehículos de expresión de los sentimientos del poeta, pero ni las unas ni los otros forman parte de un bagaje privado, sino colectivo; criterio que sustenta, como veremos más adelante, su posición ideológica acerca de la función social del escritor. Porque el dominio del lenguaje precisa de una etapa de adquisición y de aprendizaje de los demás, su posesión no puede considerarse un bien personal sino social; pertenece a un mundo que no es objetivo ni subjetivo: el mundo “de los otros yos” (860). De tal modo, Machado huye del solipsismo, apuesta a la poesía como comunicación y reniega de todo intento por convertir al poema en un objeto únicamente accesible a las minorías o, inclusive, a la sola conciencia del poeta. La poesía precisa del contacto con lo “otro”, lo diverso, pues extrae sus materiales de la realidad externa: “el poeta nunca sacará a la poesía de la poesía misma. Crear es sacar una cosa de otra, convertir una cosa en otra, y la materia sobre la cual se opera no puede ser la obra misma” (954). Si en “Para un estudio de la literatura española”, Machado se postula como único representante de la corriente intimista (858), no debe olvidarse que esa apelación a lo íntimo se liga sin excepción con el anhelo de fraternidad colectiva y de unión a partir del Amor. El sentimiento que se erige como materia prima de la efusión lírica es lo opuesto a una vivencia intransferible, egoísta o evasiva; por el contrario, “lo más hondo es lo más universal”(911). Al respecto, vale rescatar la opinión vertida por Jorge Meneses en diálogo con Juan de Mairena:

...el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico porque aunque no existe un

corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia los valores universales o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, velado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. (391)

El tiempo en la palabra

Las reflexiones de Machado sobre la poesía y el arte surgen indisolublemente unidas a la formulación de un diagnóstico acerca de la época que le tocó vivir. Es de notar que sus observaciones sobre el campo intelectual en España revelan, con frecuencia, una profunda desazón. Paradigmáticos en tal sentido, los reproches a la labor de los críticos se repiten aquí y allá, y baste enumerar algunos de ellos como muestra:

... el somero análisis que suele llamarse crítica literaria. (382)

... aunque nuestra crítica lo acepte, como siempre, sin crítica, por venir de fuera. (382)

... la crítica malévolamente que ejercen avinagrados y melancólicos es frecuente en España. (438)

... nuestra crítica (...) adolece de un defecto esencial: su marcada tendencia a lo arbitrario. (969)

Estas citas resumen los reparos de Machado hacia cierta intelectualidad coterránea, a la que considera superficial, veleidosa, resentida y extranjerizante. En un fragmento dedicado íntegramente a la cuestión, y siempre refiriéndose a la situación española, Machado señala la desproporción entre la calidad de los críticos y la de los creadores, y se dedica a detallar las prin-

cipales deficiencias de los primeros: aplaudir sin haber leído, pelear antes de comprender, ineptia para el diálogo, falta de objetividad, perversión del gusto, snobismo y narcisismo (970). Como alternativa, propone que la benevolencia sea el móvil para juzgar la obra ajena (439), y que la "crítica inventiva y creadora, que ve lo que hay" (838), triunfe sobre la negativa, obcecada en señalar aquello que falta.

A pesar de todo, las esperanzas de Machado se orientan siempre hacia el público receptor, el pueblo, genuino destinatario de su escritura al que define a partir de una doble oposición. En primer término, en un nivel esencialmente estético, el pueblo es lo contrario de la crítica: en carta a Unamuno del 16 de enero de 1929, Machado comentará: "No sé si habrá usted reparado que en España, es el público -y no la crítica- el defensor de las obras buenas" (1123). En segundo término, por un antagonismo que engloba tanto lo político como lo cultural, las clases populares se revelan profundamente diferentes de los "señoritos". Con esta categoría, Machado alude a una suerte de "hombria degradada" (789), artífice del aristocratismo cultural y propia de quienes estiman a los demás tomando como parámetros los signos exteriores y no los verdaderos e íntimos valores humanos.

Como podemos observar, la mirada de Machado está anclada en su época, frente a la que se comporta como analista y, muchas veces, como juez. Escapa a los límites de este trabajo examinar su obra como crítico cultural y político, pero debe recordarse la existencia de dicha veta pues incide en su ideario estético. Escribir para el pueblo será el objetivo declarado de Machado; despertar conciencias a partir de la palabra, su máxima ambición. Por eso, todo artempurismo le resulta incomprensible: "el hombre que cultiva el arte por el arte nos parece algo tan fantástico y absurdo, como una mosca que pretendiera cazarse a sí misma" (955). El arte jamás debe ser proclamado como un

fin, sino como un medio, y más aún, medio de elevación: en eso consiste su verdadera nobleza y su auténtico sentido. Por eso el poeta tiene una "misión": la de "inventar nuevos poemas de lo eterno humano" (58), en un emotivo rescate de lo elemental. Huir de la retórica artificiosa y del preciosismo literario, elegir temas esenciales, dejar de lado los "afeites de la actual cosmética" (145), serán algunas de las vías seguidas por el poeta que quiere cumplir su destino. Pero Machado no sólo confía en sus alas, sino que apela a sus raíces.

La visión del poeta, arraigada en el presente, no olvida por ello la tradición fecunda en la que abreva -Siglo de Oro incluido-, a la que sitúa en un lugar de preferencia, España. Machado inscribe su labor poética en la historia literaria de su país, haciendo valer su aporte a la lírica española y poniendo de manifiesto su pertenencia a lo que, en términos de Raymond Williams, podríamos denominar "formación".⁷ Así, en el Prólogo a las "Páginas Escogidas", dirá refiriéndose a su propia obra:

... creo -y en esto estriba su valor relativo- haber contribuido con ella, y al par de otros poetas de mi promoción, a la poda de ramas superfluas en el árbol de la lírica española, y haber trabajado con sincero amor para futuras y más robustas primaveras. (56)

Su preocupación por la lírica venidera, que revela una aguda conciencia sobre la evolución literaria como una empresa colectiva enraizada en la tradición y disparada hacia el porvenir, orienta sus recurrentes críticas a los planteos de las vanguardias. Frente a la "nueva lírica", los "poetas nuevos" o "poetas novísimos" (como los rotula) y su necesidad de autofundarse echando por tierra el bagaje heredado, la orientación estética, política y filosófica de Machado se rige por la búsqueda de un equilibrio entre el pasado, el presente y el futuro: "Contra el prestigio

desmesurado de lo pretérito conviene estar en guardia (...) Y no menos en guardia hemos de colocarnos ante un futurismo radical" (713). Por eso, si es verdad que reniega del tradicionalismo per se, también es cierto que sus dardos no dejan de apuntar hacia el ideograma de lo nuevo. Con seguridad no exenta de dureza, el poeta replica:

¿Surgirá un arte nuevo? Esa pregunta, sobradamente inepta, carecerá de sentido. Porque lo primero que ha de borrarse con una esponja empapada de la vieja sangre de los hombres, es el prurito de discontinuidad y de creación ex nihilo que se engendró en una posguerra embrutecida y desorientada. (752)

El afectado afán de "novedad", como se desprende de la cita, es uno de los múltiples efectos desestabilizadores de la guerra, y trae consigo confusión entre distintas nociones y actitudes, por ejemplo, entre lo "novedoso" y lo "original". Mientras que el novedoso se asimila al snob (461) que, de manera artificiosa y soberbia, enarbola la bandera de la novedad por la novedad misma; el original sostiene que las verdades deben proclamarse aunque no estén de moda, con lo que asume el riesgo de ser catalogado como "inactual" (720). Toda idea es buena o mala, sin necesidad de tomar como parámetro su bagaje innovador: "De cada diez novedades que pretenden descubrirnos, nueve son tonterías. La décima y última, que no es una necesidad, resulta a última hora que tampoco es nueva" (720). Quien anhela la originalidad no reniega de sus precedentes, sino que se reconoce deudor de una tradición (710). Los poetas "del día" (como los llama Machado, quizás con la doble significación de actuales y efímeros) no sólo tienen la vana pretensión de crear desde la nada, sino que propenden a la "destemporalización" de la lírica (60), por el desuso de los artificios del ritmo y por el empleo de

imágenes más en función conceptual que emotiva. Ello condice con sus peculiares elecciones estéticas, entre ellas, el abuso y la veneración por las metáforas. No tiene desperdicio para quien intente una aproximación a este asunto el apartado "Sobre las imágenes en la lírica", escrito - para más datos - al margen de un libro de Vicente Huidobro. Allí se nos dice:

Sólo un espíritu trivial, una inteligencia limitada al radio de la sensación, puede recrearse enturbiando los conceptos con metáforas, creando oscuridades por la supresión de los nexos lógicos, trasegando el pensamiento para cambiarle los odres sin mejorarle el contenido. Silenciar los nombres directos de las cosas, cuando las cosas tienen nombres directos, ¡qué estupidez! (853)

En la estética machadiana, las metáforas sólo son un medio válido de expresión si se refieren a hondas realidades que carecen de nombre en el lenguaje convencional, pues en ese caso permiten que lo que brotó del ámbito de la intuición pueda ser traducido a concepto: su función es netamente supletoria. Comentando la obra del poeta creacionista Gerardo Diego, e incluso en la correspondencia dirigida a él, Machado vuelve a insistir sobre este criterio de composición: "Imágenes, conceptos, sonidos, nada son por sí mismos; de nada valen en poesía cuando no expresan hondos estados de conciencia" (971). Esta acotación, además de confirmar que el creacionismo ocupa un lugar de privilegio en los escritos machadianos (quizás por su precocidad con respecto a los otros "ismos" en cuestión), evidencia la tradicional división entre forma y contenido que Machado conserva, sin cansarse de proclamar la trascendencia del segundo por sobre la primera. El culto de las metáforas se convierte en el más grave "fetichismo" de que se puede acusar a un escritor, pues lo somete a un juego arbitrario que, aunque

ingenioso, se encuentra muy lejos de poder catalogarse como lírica. El poeta debe abreviar en la naturaleza, tomar de ella sus materiales, transmitir la emoción vibrante que provoca: como un vidente de lo futuro y de lo pasado, quien escribe debe estar bien despierto y en contacto con la totalidad del mundo, con la heterogeneidad del ser (un concepto central de Machado que se revela sin ambages en la operatoria heteronímica). Por no hacerlo así, el poeta nuevo ha perdido el rumbo: olvida sus valores emotivos, disocia la imagen poética de la experiencia vital, ignora que el centro del universo está en su propio corazón (855). En un fragmento muy valioso para comprender el fenómeno, Machado señala que la desvalorización del sujeto y la atención hacia los objetos que deriva de ella, acaba por empobrecer a ambos miembros de la ecuación, pues el objeto, una vez emancipado de quien lo contempla, se transforma en vacuo fetiche. Como corolario de la situación descripta, los nuevos poetas perdieron la fe en la importancia del arte y sus manifestaciones, y parecen buscar por sí mismos un lugar subalterno e intrascendente:

En medio de una imaginería de bazar, el poeta siente su íntimo fracaso, se ríe de sí mismo y, en consecuencia, tampoco prestará a sus creaciones otro valor que el de juguetes mecánicos, buenos, cuando más, para curar el tedio infantil". (855)

Síntesis de los rasgos que hasta aquí se han destacado, resulta sumamente iluminador el estudio sobre el barroco literario español llevado a cabo por Juan de Mairena, que se erige (a mi juicio) como una contrapreceptiva. Con ello quiero decir que la poética de Machado podría definirse por oposición a los caracteres que su heterónimo señala como claves de este movimiento. Según Mairena, las imágenes del barroco, arraigadas en la lógica, sólo son capaces de construir un "álgebra de imágenes" (384),

a partir de la cual se puede discurrir o razonar, pero de ningún modo cantar. Su culto al artificio y desdén de lo natural, arrastra al poeta a "libar en la miel y no en las flores" (385), con lo que queda encerrado en el cerco de la autorreferencia. Al ser ácrnos los conceptos lógicos en los que se funda, el barroco es incapaz de transmitir la sensación del tiempo que fluye, más allá del uso de elementos formales asociados a lo temporal (como la rima), o de la preferencia por tópicos como el *carpe diem*, íntimamente relacionado con el paso del tiempo y sus consecuencias. Los barrocos se complacen en las dificultades artificiales por lo que, a diferencia de los clásicos, las provocan y exhiben. Particular importancia en tal sentido adquieren las perífrasis, como culto de la expresión indirecta, al igual que la sintaxis hiperbática o la imagería hiperbólica. Todo ello deriva y se sustenta en el culto de lo aristocrático, que transforma al vulgo en "una masa de papanatas, a la cual se le asigna una función positiva: la de rendir al artista un tributo de asombro y de admiración incomprendible" (387). A partir de estos enunciados, que he sintetizado de manera sucinta, es posible perfilar varios pares de opuestos: mientras el barroco es conceptual y razonador, atemporal, autorreferencial, artificialmente dificultoso y aristocratizante, Machado propone una poética intuitiva y sentimental, enraizada en el tiempo, que recibe sus materiales de la naturaleza, sencilla y popular. El "antibarroquismo" machadiano parece constituirse, además, como un directo ataque a las nuevas generaciones de poetas a las que, según José Carlos Mainer, Antonio Machado "reprochó el gongorismo, el conceptismo intelectual y, en el fondo, la escasa sindéresis".⁸

Observaciones finales

Este sucinto panorama, intencionalmente despojado de referencias críticas, pretendió diseñar un enfoque que integrase

las diferentes perspectivas a partir de las que Machado construye su poética, consciente de que cada una de ellas merecerá, en otra ocasión, un examen pormenorizado. A modo de resumen, podría decirse que la poesía debe revelar el fluir temporal y el diálogo del poeta con su época a partir de la sencillez expresiva, lo que implica distanciarse de toda retórica artificiosa y de todo afán aristocratizante. Quien escribe debe hacerlo tomando al pueblo como receptor privilegiado y como fuente de los materiales, punto de partida y de llegada del arte. La naturaleza -en la que se incluye la interioridad del propio poeta- es el referente que alimenta la lírica; el lenguaje y las formas de la cultura popular, su canal. En abierta polémica con los procedimientos vanguardistas y con el arte por el arte, Machado rescata la función social del poeta como despertador de conciencias y reniega del culto a la metáfora, la ininteligibilidad, la autorreferencia y la pretensión de creación ex nihilo: ser original supone abreviar en una tradición. Su escritura, además de denunciar con dureza e ironía la crisis del contexto sociopolítico, haciendo eje en las guerras y sus nefastas consecuencias vitales y estéticas, alude sin cesar a la mediocridad del campo intelectual en España y propone alternativas.

Un aspecto que por su profunda complejidad no fue abordado en el desarrollo de la exposición, pero al que me interesaría dedicar unas breves líneas aquí, tiene que ver con la práctica del apócrifo. Los heterónimos machadianos, al crear una tradición inexistente y postular los cauces de la lírica futura, se erigen como uno de los hallazgos más modernos del poeta. A partir de ellos, Machado expresa sus especulaciones filosóficas y critica con aguda ironía las falencias de su entorno. Sus voces son una proyección de la de su creador: los criterios que esgrimen son relativamente homogéneos y presentan distintos matices de una misma concepción del mundo y del lenguaje, lo que espero haya

podido visualizarse en este trabajo. Las ideas de Mairena, Martín o Meneses no revelan contradicciones relevantes, por lo que las referencias a ellas pudieron intercalarse sin necesidad de mayores aclaraciones.⁹ El valor principal de la operatoria heteronímica consiste -a mi juicio- en poner en escena dos ideas constitutivas del pensamiento machadiano: el ser como realidad heterogénea y su naturaleza dialógica.

Recuperando diferentes aspectos de su producción, según los casos, e incluso tomando su actitud vital como modelo, sucesivas generaciones de poetas en España han reivindicado la persona y la escritura de Antonio Machado. Por la agudeza y seriedad de sus reflexiones, por su importancia en la literatura y por la belleza no exenta de sencillez de sus poemas, vale la pena develar los matices y alcances de su ideario estético.

Notas:

1. Este trabajo forma parte de una Beca de Formación de Postgrado del CONICET dirigida por la Dra. Laura Scarano, que desarrollo en el Departamento de Letras y CELEHIS de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, desde el 1 de abril de 2000. El proyecto de investigación que llevo adelante se titula "La cuestión del sujeto en la producción heterónima de Antonio Machado y Fernando Pessoa".
2. Tomo el concepto de Bourdieu, Pierre.
3. Pilar Valderrama, poetisa de la que Machado estuvo secretamente enamorado, a la que bautizó con el nombre de "Guiomar". Intercambió correspondencia con ella, valiosa por poner al descubierto facetas íntimas del poeta, pero también por los comentarios acerca de la literatura y el arte de que la hacía destinataria. De las cartas se desprende que consideraba a Guiomar como una interlocutora válida para esos fines, llegando incluso a pedirle opinión sobre su propia producción. Además le dedicó las célebres "Canciones a Guiomar".
4. La edición utilizada para la realización de este trabajo es: Antonio Machado, Obras. Soledades y otros poemas. Edición al cuidado de Aurora de Albornoz

- y Guillermo de Torre. Ensayo preliminar de Guillermo de Torre. Buenos Aires: Losada, 1997. Reúne en dos tomos la obra completa de Machado, a excepción de la producción teatral escrita en colaboración con su hermano Manuel. La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a esta edición.
5. Dice Heidegger: "Preguntamos históricamente cuando preguntamos por lo que todavía acontece, aun cuando en apariencia ya ha pasado. Preguntamos por lo que todavía acontece y si estamos a la altura de ese acontecer, de modo que él pueda desenvolverse. (...) No preguntamos en absoluto por la fórmula y la definición de la esencia de la cosa. Esas fórmulas son el residuo y el precipitado de posiciones fundamentales que asumí y adopté la existencia histórica en medio del ente en su totalidad". Para ampliar información acerca del existencialismo y su incidencia en la literatura, puede consultarse Abbagnano.
 6. Ver el "Estudio Preliminar" que prologa la edición citada en nota 4, p. 10.
 7. Al respecto, remito a Williams, Raymond, específicamente al capítulo 8, titulado "Los autores". En él, se analiza la figura de autor dentro de una perspectiva social, destacando que el proceso de desarrollo de un autor "puede ser comprendido como un complejo de relaciones activas dentro del cual el surgimiento de un proyecto individual y la verdadera historia de otros proyectos contemporáneos y de las formas y estructuras en desarrollo, son continua y fundamentalmente interactivos" (225).
 8. Mainer: 128.
 9. Destaco este rasgo pues marca una profunda disparidad con la producción de otros autores que también se valieron de esta operatoria: aquí me refiero puntualmente al caso de Fernando Pessoa. En su obra, cada heterónimo selecciona tópicos diferentes, se inscribe en tradiciones distintas, utiliza procedimientos peculiares y sostiene opiniones que llegan a ser incluso diametralmente opuestas a la de otro heterónimo. Octavio Paz detectó claramente esta diferencia, como puede verse consultando Cuadrivio.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola (1975). *Introducción al existencialismo*. Traducción de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Carreño, Antonio (1982). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*. Madrid: Gredos.
- García Alonso, Rafael (1996). "De lo uno a lo otro. De Antonio Machado a José Ortega y Gasset". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 548, Febrero, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Heidegger, Martín (1975). *La pregunta por la cosa*. Madrid: Hyspamérica.
- Mainer, José Carlos (1994). "Antonio Machado: hoy, siempre y todavía". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 532, Octubre, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Martín Espíldora, Pilar (1995). "Un Machado senequista a la luz de María Zambrano". *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* nº 20. Fundación Universitaria Seminario "Menéndez Pelayo", Madrid.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1999). "Antonio Machado: las voces traicionadas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 583, Enero. Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Paz, Octavio (1976). *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz Editor.
- Romano, Marcela (1997). "Machado por Serrat y Cortez: Del poema al canto. (Una versión de la versión)". *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* nº 22. Seminario "Menéndez Pelayo", Madrid.
- Rubio, Fanny y Falco, José Luis (1981). *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*. Madrid: Grefol.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.