



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Machado y el juego de las matrioskas

Autor/es

Claudia Escudero Nasarre

Director/es

Juan Carlos Ara Torralba

Facultad / Escuela

Año

Facultad de Filosofía y Letras, 2014

MACHADO Y EL JUEGO DE LAS MATRIOSKAS

ÍNDICE

1. Introducción y estado de la cuestión.....	pp. 1-4
2. Machado y el juego de las matrioskas:	pp.5-34
2.1 El amor y la mujer: acceso a la otredad:	pp. 5-8
2.2 <i>Soledades</i> y el diálogo como recurso ante la soledad:	pp.8-12
2.3 Ficción o realidad: el sueño:	pp.12-14
2.4 ¿Por qué Machado crea apócrifos? :	pp.14-19
2.5 Del yo al tú y al otro: la poesía apócrifa:	19-22
2.6 Nacimiento de los apócrifos en la prosa: DUCA, Los Complementarios y la prosa machadiana:	pp.22-25
2.7 De la soledad introspectiva a la fraternidad cordial:	pp.25-31
2.8 Machado: filósofo y poeta:	pp.31-34
3. Conclusión:	pp. 34 y 35
4. Glosario:	pp.36-38
5. Bibliografía:	pp. 38-40

1. INTRODUCCIÓN. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El propósito de este trabajo es interpretar y analizar las voces apócrifas presentes antes de la redacción *De un cancionero apócrifo* en la obra de Antonio Machado, demostrar que su voz es apócrifa desde el inicio de su obra y dilucidar el porqué. Si Machado propone un juego de espejos en su obra, nuestro objetivo en este trabajo es proponer como herramienta interpretativa una especie de juego de matrioskas, en el que vayamos descubriendo que había otras personalidades dentro de Machado ya desde *Soledades*. A través de una lectura cómplice y la atención a las diferentes voces proyectadas en su obra será factible llegar al nombre que subsume el dinamismo de voces apócrifas, al sujeto central: el Machado autor.

Para llegar hasta aquí es conveniente hacer un recorrido por las distintas fases en el desarrollo de las identidades apócrifas de Machado, aludiendo a su obra poética y prosística, pero atendiendo, especialmente, a los motivos que movieron e impulsaron a Machado a versar toda su obra en torno al “yo” y la búsqueda de identidad. A su vez, proponemos dar respuesta al llamado dictado de Derrida¹ a rescatar a través de la lectura la obra de un autor y sus textos, a salvar sus palabras de la muerte, a través de una relectura inagotable en sí misma, desde otro tiempo y con otra luz que la hace brillar igualmente.

La afinidad que el lector puede encontrar con Machado nace con este sentimiento de soledad que el ser humano padece y que puede llevar a desatar un viaje personal de búsqueda de identidad a la que paulatinamente se va accediendo, tal como hace Machado, a través de las proyecciones de un yo que deja de ser íntimo para encontrarse con sus “otros yo”. Machado viaja de Soria a Baeza, y en el caso de quien esto suscribe fue de Zaragoza a Dublín. En esta última ciudad hube de encontrar y descubrir a Machado y, a la vez, descubrí a otras proyecciones de mi “yo” que hicieron de un viaje en solitario y de una soledad inicial un juego de matrioskas en el que el yo se fue complementando con numerosas proyecciones y personalidades, y descubriendo esa esencial heterogeneidad del ser de la que habla Machado. De este modo la pérdida de contacto con la tierra natal supone una reconstrucción de nuestra identidad, perdida como veremos con la muerte de Leonor para Machado. Es aquí cuando intuimos que Machado se ve sumido en una inmensa niebla, en la que no distingue a las personas que

le rodean. Parece que en este momento el autor siente perder a su otro, a aquella persona que ha llenado su ser, ¿con quién dialogar ahora? Es, a la muerte de su esposa Leonor en 1912, antes de escribir *Campos de Castilla*, cuando su poesía comienza a tornar más ambigua y pesimista, y cuando intuimos que el autor da cuenta de la completa otredad del ser humano. Sin Leonor, Machado se sentirá un *no ser*, un sujeto vacío cuya soledad intentará paliar a través de sus voces apócrifas. Indagaremos sobre este momento con objeto de conocer si es aquí cuando Machado toma plena conciencia, y se siente como carencia y deseo de lo otro hacia el que dirigir su anhelo.

Imposibilitado del diálogo, fallecida la otra persona que alimentaba su alma, se ve conducido a la creación de personajes apócrifos, a través de cuya proyección se retroalimenta y se nutre, se complementa. Pensamos que estas personalidades literarias son para nuestro autor creaciones indispensables en la búsqueda de la verdad y el conocimiento. Machado desglosa su interior, abandona el solipsismo para conocer a sus otros, que no son en definitiva sino él mismo.

Antonio Machado es uno de nuestros poetas más estudiados y que más interés ha despertado tanto nacional como internacionalmente. Sería absurdo preguntarnos por qué, pues sin duda este autor nos regaló una obra que permanece latente época tras época, inagotable en sí misma. Son muchos los estudiosos que se han acercado a nuestro protagonista. Autores como Aurora de Albornoz (1967), José María Valverde (1971), Antonio Sánchez Barbudo (1974), Rafael Lapesa (1975), Eustaquio Barjau (1975), Domingo Ynduráin (1975), José Luis Abellán (1979), Antonio Carreño (1982), José Ángeles (1989), António Apolinário Lourenço (1989), Adriana Gutiérrez (1998), Philip Johnston (2002), Ian Gibson (2006), Jorge Briosó (2007) o Jesús Carrillo Burgos(2012) se han acercado a la identidad y los “yoes” apócrifos de Machadoⁱⁱ. En este trabajo, sin embargo, me apoyaré principalmente en las bases teóricas que han asentado Laura Scarano y Liliana Swiderski, quienes han aportado una mirada próxima en el tiempo hacia nuestro poeta y prosista. Scarano, catedrática de Literatura Española Contemporánea en la Facultad de Humanidades de Mar del plata, en Argentina, es una gran estudiosa de la literatura y la poesía contemporáneas, autora de quince libros y de numerosos artículos científicos. Además, fue la directora de tesis de Liliana Swiderski, por lo que ésta última bebe del trabajo de su mentora y sus trabajos se hallan nutridos por su influencia.

Laura Scarano, en su estudio, rechaza la noción de un sujeto esencialista. Afirma que no existe el autor como esencia, sino como rol, rol social que se refleja en la prosa machadiana. Para ella, el sujeto es una construcción simbólica y sólo puede ser reconstruido a partir de sus representaciones textuales. En este sentido, el sujeto enunciador se somete a un “proceso de ficcionalización” (1994: 14) para representarse en el lenguaje y sus enunciados constituyen un “hablar imaginario” (1994: 15). Este hablar imaginario se observa en el Machado que dialoga con sus yo, con sus otros apócrifos. La argumentación contribuye a problematizar la identificación entre rol textual y autor real, y esto es lo que nos hace difícil discernir entre el Machado real y sus apócrifos. Esta autora afirma que, a través del discurso, el sujeto construye el mundo y se construye a sí mismo, es productor y producto. Esto se ejemplifica en la figura clave de nuestro trabajo, Machado, para quien el discurso es una herramienta y un camino de búsqueda hacia su identidad. El yo se presenta ausente de rostro, por ello observamos una sucesión de máscaras, fantasmas, espejos, apariencias y disfraces, de variantes que intentan dibujar una imagen, que tratan de reflejar todas esas variantes que componen la identidad que busca Machado.

Por otro lado, Liliana Swiderski aboca su estudio al análisis de las estrategias que instalan la figura del escritor como eje de experimentación a través de la creación de heterónimos y apócrifos. La autora pretende analizar los efectos que genera y los problemas que resuelve la mediación de estos apócrifos y heterónimos en la figura del autor. Además se centra en las estrategias y no en los autores; es decir, en la creación de las personalidades literarias que constituyen una estrategia para estos autores en su búsqueda de identidad. Para ella, estas personalidades literarias, estos poetas, escenifican y expresan las inquietudes estéticas de sus creadores a la vez que pretender ser una respuesta de ellas. Afirma que el nombre y la identidad que todos proyectamos es un modo de fijeza identitaria, de “mantener una identidad que, en su fijeza, parece ignorar el dinamismo de la vida” (2006: 25). La emersión de los heterónimos y apócrifos vienen a cuestionar este estado y asignan nombre a nuestras diferentes facetas compositoras de nuestra personalidad. Según ella, la diferencia entre el autor empírico y sus heterónimos es que “son los autores mismos quienes perciben tal heterogeneidad, y la expresan diversificando la atribución de la voz” (2006: 29). Los hilos conductores del estudio de Swiderski giran en torno al yo como entidad múltiple y la problematización constante de la verdad. La autora distingue los apócrifos como remitentes a una

pluralidad que aún conserva un sujeto central, mientras que los heterónimos designan una multiplicidad descentrada y sin jerarquías.

Swiderski realiza también una exploración del vínculo entre el texto y su contexto: la mirada de esta autora se amplía con el fin de considerar el rol del autor en sus relaciones con la literatura y la sociedad y la importancia del contexto para entender la obra, ya que, como Machado afirma, la poesía es el diálogo de cada hombre con su tiempo. Para abordar este vínculo entre literatura y sociedad Swiderski propone la creación de un nuevo concepto: los autoremas, que son un enlace entre las circunstancias sociales y las estrategias discursivas, entre la sociedad y la literatura. Si el arte habla sobre la posición del artista; esta autora afirma que los textos ofrecen marcas discursivas, “índices de autor en los que resulta perceptible el enlace con el contexto social” (2012: 37), el enlace entre el sujeto que dialoga con el mundo exterior.

Desde la interpretación que estas dos mujeres aportan defienden es posible que no se den respuestas categóricas a las cuestiones que se plantean, pues son cuestiones ambiguas, rodeadas de niebla. Sin embargo, nos hemos apoyado en ellas porque realizan una investigación que creemos necesaria para apoyar nuestra tesis avanzada en la introducción. Estas autoras se centran en la búsqueda de la voz machadiana, y es esta voz la que alberga una identidad en la que indagaremos durante buena parte de la trayectoria de nuestro autor.

Conviene no olvidar en este ensayo a la figura de Miguel de Unamuno, a quien Machado miró siempre casi como a un padre y al que aludiremos. Los dos pertenecen a una misma época y comparten rasgos comunes con la generación del 98 aun si bien Antonio Machado se desvinculó de esta invención de Azorín. Ambos sienten la misma etapa como de decadencia, buscan dentro de ella el sentido a la existencia y emplean la escritura como espacio de indagación. En cierto modo leer a Machado implica leer también a Unamuno, pues ambos ejercieron una influencia mutua, establecieron un diálogo y se buscaron y encontraron en sus obras.

2. MACHADO Y EL JUEGO DE LAS MATRIOSKAS

2.1. El amor y la mujer: acceso a la otredad

“Y ahora me brillan en el cielo de mi soledad los dos ojos de Eugenia.
[...] Y me hacen creer que existo, ¡dulce ilusión!”
Niebla, Unamuno.

Sin Leonor en su vida, todo lo que rodeaba a Machado pareció convertirse en niebla.

Para Machado, el amor es el filtro más intenso hacia la otredad, condición primera que Machado experimenta en su poesía; y la mujer, el abstracto que lo personifica. Podemos pensar que la búsqueda identitaria de Machado se inicia en este momento de pérdida, sin embargo, en sus *Soledades*, publicadas en 1903 (cinco años antes de la muerte de Leonor) y refundidas en *Soledades, Galerías y otros poemas* en 1907, el poeta ya aludía a esta búsqueda frustrada. Esta es la primera etapa introspectiva de su obra, que ahonda en su mundo interior y en su espíritu, por tal razón no extraña que en el nuevo título aparezca “Galerías”. Es una fase sumamente subjetivista, en la que el poeta mira hacia adentro y explora su mundo interior a través de una poesía intimista que parte de lo individual con el fin de llegar a lo universal, en tanto que la emoción es siempre emoción compartida y el amor lo que la alimenta. En esta poesía inicial encontramos el humus que dará sustento y forma a sus apócrifos posteriores.

Machado busca en su espejo al otro. El espejo es un símbolo fundamental dentro de esta búsqueda, que refuerza la presencia de la dualidad del sujeto. El espejo aparece como una puerta para la disociación, para pasar al otro lado, como el personaje de Alicia de Lewis Carrollⁱⁱⁱ. El tema de la mirada, de la necesidad de un espectador, se proyecta en la relación con lo otro y, muy significativamente, con el tú femenino, correspondiente a la amada. En Machado, son los ojos de mujer los que actúan como espejo de revelación. Así, en *Nuevas Canciones* (1917-1930) leemos: “Los ojos en que te miras/son ojos porque te ven” (*PC*^{iv}, 1988: 295) “y al verse a sí mismo en aquellos ojos como en un espejo vivo [...] llegaré a conocerme..., viéndome en ojos de mujer” (Unamuno, 1982: 222), tal como afirma Augusto Pérez en *Niebla*. En *Proverbios y Cantares* de *Nuevas Canciones*, Machado escribe varios poemas bajo el título “Los

ojos”, los cuales revelan la importancia y el simbolismo de este espejo del alma que son los ojos de la mujer para Machado, como son también para Unamuno. La muerte de su amada supone la pérdida de visión, de memoria y por consiguiente de conocimiento: “¿Cómo eran –preguntó-, pardos o negros sus ojos? [...] ¿Cómo eran, ¡Santo Dios! , que no recuerdo?”(PC, 1988: 307).

La mujer no sólo despierta la facultad amorosa del ser humano, sino que emerge como una forma de objetividad según Abel Martín, que refiere a un *otro* real (PC, 1988: 333). Dentro de las cinco formas de objetividad que analiza Abel, la quinta es fundamental, pues se refiere “a otro real, objeto, no de conocimiento, sino de amor” (PC, 1988: 333). Y este amor es “la autorrevelación de la esencial heterogeneidad de la sustancia única” (PC, 1988: 334) y lo otro inasequible hacia lo que abocamos. El amor, cita Abel en DUCA^v, “comienza a revelarse como un súbito incremento del caudal de la vida sin que en verdad parezca objeto al cual tienda”. Y prosigue: “La amada no acude a la cita; es en la cita ausencia [...] La amada no acompaña; es aquello que no se tiene y vanamente se espera”, la amada “es siempre lo otro, lo inconfundible con el amante, lo impenetrable...” (PC, 1988: 337), es el objeto erótico que nos obre hacia el otro y por ende, hacia lo “uno”. El amor se descubre como el mayor filtro hacia la otredad y de él se habla desde *Soledades*. El pensamiento apócrifo de Abel Martín, esta teoría sobre la mujer y el amor, germina desde su etapa temprana.

La mujer le despierta a la vida: “Amo, ergo sum” (Unamuno, 1982: 117) y a la realidad; su ausencia, reflejada con la muerte de Leonor, le sumerge en un mundo apócrifo en el que realidad y ficción se confunden, en el que la vida ya no tiene sentido; entonces Machado se recrea en crear otras vidas, cediendo paso a la ficción. El amor fracasa, y así el amante no logra reunirse con la amada y no consigue el ser que le falta para ser. Como resultado la conciencia “vuelve sobre sí misma, agotado su impulso por alcanzar el objeto trascendente” (PC, 1988: 343) y explora aquello único que puede poseer, su *yo*, cuyas proyecciones dibujan el reverso del ser machadiano. “Soledad./Sequedad./Tan pobre me estoy quedando, / que ya ni siquiera estoy/ conmigo, ni sé si voy/ conmigo a solas viajando” versa el poeta en “Otro viaje” de *Campos de Castilla* (PC, 1988: 218), reflejando su derrumbamiento moral tras la pérdida de su amada. Este viaje marca la transición del itinerario amoroso del poeta de Soria a Segovia. El dolor ante esta pérdida de la amada lo abre hacia la existencia, se torna vía

de conocimiento y comunicación con los otros seres que también sufren la misma carencia, y así dará paso a la dialéctica intersubjetiva.

En palabras de Abel Martín: “La amada acompaña antes que se aparezca o se oponga como objeto de amor” (PC, 1988: 334). La amada no se puede poseer porque forma parte de uno mismo, del ser. Los dos apócrifos que releemos en este ensayo, el de Machado por un lado y el de Unamuno por otro se formulan esa misma pregunta, “¿Es ella una creación mía o soy yo creación suya? ¿O somos los dos creaciones mutuas, ella de mí, yo de ella?”, del personaje Augusto Pérez (Unamuno, 1982: 116). Lo que sin duda fue Leonor para Machado es su otro yo diferente, su mujer, La mujer, diríamos. Ella orientó su mirada a lo esencial castellano y ella marcó el camino del poeta. Cita Machado en el prólogo a *CC^{vi}*: “Cinco años en la tierra de Soria, hoy para mí sagrada – allí me casé; allí perdí a mi esposa, a quien adoraba-, orientaron mis ojos y mi corazón hacia lo esencial castellano.” (PC, 1988: 78). Soria es para Machado algo más que el telón de fondo de estos años de felicidad iniciados en 1907, es donde traza el primer boceto de un paisaje soñado, es la tierra que le abre a la pluralidad, a los matices, al contacto con sus gentes y al amor.

El influjo de Leonor en la vida y en la obra poética de Antonio Machado es esencial para conocer su esencial heterogeneidad y para la posterior apertura hacia el otro. La presencia de Leonor en la obra machadiana coincide con su muerte. Será después, cuando viaja de Soria a Baeza (e instalado ya en este nuevo lugar machadiano), cuando el poeta andaluz componga versos en torno a su figura. Machado la “rescata” en su poesía, y a la vez se rescata a sí mismo de las aguas que existencialmente le ahogan, y la convierte en personaje literario, dedicándole hermosos versos como este que encontramos en *Campos de Castilla*: “Señor, ya me arrancaste lo que más quería. / Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar. / Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía. / Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.” (PC, 1998: 212). La muerte es el destino al que abocamos y la mar donde van a parar los ríos de nuestras vidas.

Años Más tarde, concretamente en 1928 y en Segovia, aparecerá una nueva mujer Guiomar, quien en cierto modo parece curar su ánimo. Para Machado, la mujer, con su inocencia pueril, está rodeada de un aura infantil y noble que logra devolverle la vitalidad perdida tras la muerte de Leonor, aquella que le llevó a ir “caminando solo, / triste, cansado, pensativo y viejo” (PC, 1988: 213). El “tú”, el “ella”, recuperan de

nuevo su significación anterior gracias a Guiomar, y de nuevo el poeta canta con esperanza.

Por ti la mar ensaya olas y espumas, y el iris,
sobre el monte, otros colores, y el faisán de la
aurora canto y plumas, y el búho de Minerva
ojos mayores. Por ti, ¡oh Guiomar!...

(PC, 1988: 383).

En *Canciones a Guiomar* (DUCA, CLXXIII) hay una separación ineludible del objeto de amor. Machado afirma que estas son canciones hechas a la manera de los apócrifos Mairena y Martín. José María Valverde subraya lo apócrifo del amor a Guiomar, pues afirma que Machado “nunca llegó a estar convencido de la realidad de ese amor, ni de ella, porque cada vez estaba menos convencido de su propia realidad, y todo lo que escribía tenía que quedar en manos de sus apócrifos” (Valverde, 1971: 88). De este modo Guiomar aparece rodeada de una identidad apócrifa y de un amor también apócrifo, pues como Machado cita: “Todo amor es fantasía” (PC, 1988: 386). Su nombre mismo (Pilar de Valderrama) aparece oculto por el nombre literario (Guiomar). Vemos aquí uno de los detonantes para la posterior explosión de lo apócrifo. La pérdida de Leonor y por consiguiente de amor señala la evolución del poeta hacia este cambio estético, hacia lo apócrifo. Estos versos de *Otras Canciones a Guiomar* pueden reducir su figura a un sueño poético, sin embargo, esta mujer revivió la ilusión y la esperanza del poeta, y renació con ella.

Guiomar, Guiomar.
mírame en ti castigado:
reo de haberte creado
ya no te puedo olvidar.
(CLXXIV, I)

Tristemente, la guerra los separa y Guiomar se marcha a Portugal con su familia, circunstancia que acaba con su relación epistolar. De nuevo el amor se presentará como una frustración, como una realidad inalcanzable que ha de volver a sumir al autor en la soledad.

2.2 Soledades y el diálogo como recurso ante la soledad.

Machado ya se encuentra sumido por la soledad antes de su fracaso y frustración del amor. Encontramos en él una profunda angustia existencial que sustancia toda su

obra. Bien es cierto que la soledad que sobrecoge a Machado no es tan solo personal, sino que nace del contexto que le rodea. Tras la crisis del 98, la tierra, las gentes, sus caracteres y pasiones se hayan muertos; así Machado encuentra a su alrededor un silencio con el que no puede dialogar. Teniendo esto en cuenta se hace cada vez más evidente la confusión de identidad y la necesidad de dialogar consigo mismo. El poema siguiente es clave de esta idea en su primera etapa:

¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños
siempre desierto y desolado, y sólo
con mi fantasma dentro,
mi pobre sombra triste
[...]

(*Soledades*, XXXVII)

En este siguiente poema, vemos más claramente cómo la noche, *alter ego* del poeta, no satisface la completa visión de su yo, siempre borroso:

Dije a la noche: Amada mentirosa
tú sabes mi secreto;
tú has visto la honda gruta
donde fabrica su cristal mi sueño,
y sabes que mis lágrimas son mías,
y sabes mi dolor, mi dolor viejo.
-¡Oh! Yo no sé, dijo la noche, amado,
yo no sé tu secreto,
aunque he visto vagar éste que dices
desolado fantasma, por tu sueño.
Yo me asomo a las almas cuando lloran
y escucho su hondo rezo,
humilde y solitario,
ése que llamas salmo verdadero;
pero en las hondas bóvedas del alma
no sé si el llanto es una voz o un eco.
Para escuchar tu queja de tus labios
yo te busqué en tu sueño,
y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos.

(*Soledades*, XXXVII)

Cabe destacar que la noche es una mujer; es símbolo de esta mujer que anhela, de este otro al que busca. Vemos cómo en esta primera etapa ya aparecen las voces apócrifas y el diálogo apócrifo, del que sin embargo todavía no recibe respuesta. ¿Por qué decimos que estas voces son apócrifas? Porque son voces de otro que en realidad

son el autor mismo, es decir, la noche no es sino el propio Machado. Es una identidad apócrifa a la que el poeta concede existencia al hablarle. El poeta encuentra en sus sueños otra identidad propia que vaga “en un borroso/laberinto de espejos” y cuyo llanto no sabemos si “es una voz o un eco”. De este modo Machado se convierte en un extraño para sí mismo, cuya alma “aúlla como loba famélica” (*Galerías*, LXXIX), llena de soledad. Machado expresa una necesidad de comunidad y diálogo que le conducen a la creación de voces apócrifas, pues “un corazón solitario/ no es un corazón” (*Proverbios y cantares*, CLXI, LXVI).

Observamos cómo ya en *Soledades* el poeta ya experimenta la imposibilidad cognoscitiva de encontrar su yo: el alma, al buscarse a sí misma, acaba disgregándose y sintiéndose extraña. De este modo Machado rompe con la falacia romántica de conocer la verdad dentro de la intimidad de uno mismo y acude a la memoria, la cual le sirve para recordar los sueños, a los que concede una gran dosis de veracidad.

De toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños.

(*Galerías*, LXXXIX)

Es en el sueño donde se produce la exploración del alma y donde esta se revela:

Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la buena voz, la voz querida.
—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...
[...]

(*Galerías*, LXIV)

Machado, al igual que hacía Freud por las mismas fechas, dota a los sueños de un significado. A su vez, en el sueño encuentra a “la voz querida” (*PC*, 1988: 134). Machado indaga en los sueños para recordar lo que el alma ya sabía antes de acceder al mundo sensible y quedar encerrada en el cuerpo. Es fundamental la importancia de los sueños. Machado, a través de Mairena, escribe: “siempre he sido un hombre muy atento a los propios sueños, porque ellos nos revelan nuestras más hondas inquietudes” (Benguigui, 2012: 314).

Esta disgregación del alma produce a su vez una disgregación del poeta. La dualidad de Machado, poeta y filósofo, se expresa en estos versos de “Coplas mundanas”, dentro de *SGOP*^{vii}: “Poeta ayer, hoy triste y pobre/ filósofo trasnochado”

(PC, 1988: 148). Machado reúne las dos mitades del hombre de las que hablaba María Zambrano en su obra *Filosofía y poesía* (1996): el filósofo y el poeta. La poesía fracasa en su búsqueda de conocimiento y Machado se acercará a Platón al recurrir a la filosofía como medio de conocimiento.

Es tras este desengaño que el poeta sale fuera, al mundo exterior, recibiendo el paisaje que le ofrece Castilla y mostrando una visión más objetiva. En *Campos de Castilla* Machado se hace eco de las preocupaciones nacionales. Frente a un presente en declive alude al glorioso pasado. Se da entrada ya a la filosofía en esta etapa.

En esta segunda fase de su obra poética hay una muestra de madurez, en la que el poeta pasa de un “yo” al “tú”, de una poesía intimista a una poesía con reflejo en el mundo exterior, en la que el autor se muestra más objetivo. *Campos de Castilla* es la colección de poemas de su segunda fase, escritos en Soria. En estos se da una humanización del paisaje, cuya contemplación le sirve a Machado para salir de sí mismo y aproximarse al otro, en esta continua acentuación humanística hacia la que progresa su obra.

El paisaje castellano refleja el dolor que siente España y el cual le despierta un sentimiento colectivo a Machado. La contemplación del paisaje le sirve para salir de sí mismo y acudir en busca del otro. Soria es la ciudad que representa lo castizo castellano, el microcosmos de España. Una España desdoblada, una de las cuales “ha de helarte el corazón” (PC, 1988: 246). Machado alude a un país vacío y a una sociedad aletargada y dormida. Esto manifiesta un deseo de acercarse a la colectividad, al prójimo, y despertar conciencias.

Esta es una etapa tanto de crisis social como de crisis personal debido a la muerte de Leonor. Machado, al perder a su esposa, pierde también la ciudad de Soria, que tanta belleza le había otorgado. “Retrato” (CC) plasma esta crisis identitaria del poeta. “En estos campos de la tierra mía/ y extranjero en los campos de mi tierra/- yo tuve patria donde correo el Duero” (PC, 1988: 214). Este poema revela su crisis personal: Machado tiene sentimientos contradictorios al sentirse andaluz de nacimiento, pero castellano de adopción. También hay una primera alusión a la otredad: “Converso con el hombre que va siempre conmigo” (PC, 1988: 151). ¿Con quién habla Machado? Con su “yo”, con otra faceta, con un *alter ego* más tarde personificado en sus famosos apócrifos. Vuelve a preguntarse en este poemario acerca de su identidad, y expresa temor a estar representando un papel: “un nuevo Hamlet dirá: / He aquí un lindo fósil de

una/ careta de carnaval” (PC, 1988: 244). En los “Proverbios” de CC, los diálogos anticipan la invención de los otros “yoes” machadianos. Estos proverbios cargados de expresiones populares y atrevidas se intentan acercar al pueblo. Así mismo, comienza a hablar del hombre como de una “bestia paradójica” (XVI), “rico en hipocresía” que cuenta con “diez mil disfraces para engañar” (XVII), es decir, que puede adoptar diferentes identidades. Define al hombre como un ser confuso repleto de apariencias, apariencias que paulatinamente desglosará de sí mismo.

En *Soledades* encontramos un escritor intimista, fantasmal y soñador, pero el poeta se siente paulatinamente interpelado por las urgencias históricas; deja de huir de la realidad para enfrentarse a ella, elaborando una poesía mucho más social y realista. A partir de *Campos de Castilla*, Machado intenta acercarse a la colectividad, aúna las voces del pueblo. Si Machado no puede dialogar con el pueblo, el cual se encuentra dormido y afónico, no le queda más remedio que la creación de sus apócrifos para poder conversar. Para Machado, el lenguaje es una herramienta al servicio de la transformación y el cambio con el que tejer utopías, abrise al mundo y traspasar del mundo real al ficticio.

2.3. Ficción o realidad: el Machado escéptico

Se sueña frecuentemente lo que ni siquiera se atreve uno a pensar.
 Por esto son los sueños los complementarios de nuestra vigilia,
 y el que no recuerda sus sueños ni siquiera se conoce a sí mismo
 (Machado, 1989: 935)

Sumido en una crisis profunda, no sólo personal sino también la social que le rodea, Machado naufraga dentro de un mar de niebla en el que le será imposible distinguir la frontera que separa la realidad del sueño. Estas *Soledades* primeras y este recogimiento introspectivo le sumergen en un hondo sueño que le permitirá ahondar en sí mismo. De la duda metódica de Descartes nace la imposibilidad de distinguir el sueño de la vigilia: ¿somos una proyección psíquica o una existencia real? Machado duda de su propia existencia, pues “lo más liberador del arte es que le hace a uno dudar de que exista” (Unamuno, 1982: 251) y por ello se pregunta: ¿estoy despierto, o será que sigo

soñando?: “Ayer soñé que veía/ a Dios y que a Dios hablaba; / y soñé que Dios me oía.../Después soñé que soñaba” (PC, 1988: 238). Se expresa una confusión entre el sueño y la vigilia, y duda a su vez entre la verdadera existencia o no de Dios, al que recrea como uno de sus personajes oníricos. De este modo, el deseo de transgredir el yo del que más arriba hablamos choca con la duda de la propia existencia y de la existencia de Dios como creador del hombre. Dudamos entre si vivimos o soñamos, entre si nos encontramos instalados en la realidad o si por el contrario somos un sueño. Lewis Carroll, en *Alicia a través del espejo* ya había planteado este problema sobre la realidad misma y nuestra existencia en ella:

"[...] and what do you think he's dreaming about?"
 Alice said "Nobody can guess that."
 "Why, about you! And if he left off dreaming about you, where do you suppose you'd be?"(...) "You'd be nowhere. Why, you're only a sort of thing in his dream!"(...) "You know very well you're not real".
 (*Through the Looking-glass*, 1865: 83)

Este intercambio entre Alicia y los gemelos Tweedle sugiere la existencia parcial de la niña, supeditada al sueño del rey rojo, quien es a su vez soñado por ella. Alicia es soñada por y con quien a su vez ella sueña, se adentra en la ficción del cuento de tal manera que duda si es un personaje más. ¿Quién es subordinado por el sueño del otro? La jerarquía ontológica *Dios-hombre-ente de ficción* se invierte. Dentro de esta, la realidad es el sueño común que todos soñamos y sólo moriremos cuando, como afirman los gemelos Tweedle en *Alicia en el país de las maravillas* y Augusto Pérez en *Niebla* (“¿Qué es el mundo real sino el mundo que soñamos todos, el sueño común?”, p.145), Dios, conciencia universal, deje de soñarnos. Esta existencia parcial es la misma que siente Machado, para quien Dios es el ser supremo y el creador de la nada, del no-ser que es el hombre: “Dios no es el creador del mundo —según Martín—, sino el creador de la nada” (PC, 1988: 344). A su vez, él soñando a sus criaturas, les da vida, se crea y se recrea, y evita así la muerte que le atormenta y que tematiza en SGOP.

De la duda entre la realidad y el sueño Machado abre paso al escepticismo, el cual lleva a Machado a la premisa de que todo es apócrifo, incluso la verdad, la cual también se inventa. Dentro de esta tesitura, la lógica se suicida y entramos en un mundo abstracto lleno de niebla, en una literatura un tanto esquizofrénica. Es el escepticismo extremo el que conduce a Machado a crear una ilusión de veracidad, un simulacro de lo

real, un mundo tan apócrifo como en el que se introduce Alicia. La muerte de Leonor conlleva para el autor una pérdida de contacto con la realidad, una pérdida de relación interpersonal con los otros propiamente reales, con el mundo, por ello no le queda si no el diálogo ficticio con sus proyecciones y la actividad filosófica.

La creación de este mundo apócrifo sigue un engranaje de personajes que contribuyen a poblarlo y otorgarle realidad. Sigamos, de este modo, la construcción de este mundo cuyos protagonistas desmiembran la personalidad de nuestro autor, porque: “¿pensáis –añadía Mairena– que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno” (*PP*^{viii}, 1989: 1998). Machado nos viene a decir que sí, que hay muchos poetas pero un hombre sólo, por ello el autor a través de su imaginación crea numerosos poetas. De este modo Juan de Mairena dice a sus alumnos: “Antes de escribir un poema, conviene imaginar al poeta capaz de escribirlo” (*PP*, 1989: 1993).

Este mundo apócrifo es el espacio que Machado crea para articular sus conceptos, para correr riegos, experimentar y autoconocerse. La paradoja indica la duda ideológica del autor que se adhiere al sofismo y su lema socrático “sólo sé que no sé nada”. Esta paradoja surge de la necesidad de decir algunas verdades y aquí, la duda y el escepticismo cobran connotaciones positivas.

Esta vida como sueño que nos podría retrotraer a la célebre obra de Calderón, y este límite confuso que desdibuja la barrera entre realidad y ficción, se va diluyendo poco a poco en la obra de Machado, y es en su última etapa cuando nos invita a abrir los ojos y a despertar, a salir de la esfera romántica de la ensoñación: “Dormido estás: despierta”, canta Machado en *Los Complementarios* (*PC*, 1988: 375). De este modo lo que buscará el autor será despertar paulatinamente del sueño para afrontar la realidad.

2.4. ¿Por qué Machado crea apócrifos?

“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...”
(*PP*, 1989: 1998)

Como hemos visto, nuestro autor, incapaz de separar el límite entre realidad y ficción y sumido en un profundo escepticismo se decidirá a crear un mundo apócrifo, en el que dé rienda suelta a todo su pensamiento interior, a todo eso que ha soñado e imaginado. Su escritura lleva a preguntarnos: ¿Cuál es el mundo veraz en Machado?, y ¿quién habla en el poema? No hay un autor como esencia, sino como rol, rol social que se refleja en la prosa machadiana. El sujeto enunciador, Machado, se somete a un “proceso de ficcionalización” (VV.AA., 1994: 14) para representarse en el lenguaje y sus enunciados constituyen un “hablar imaginario” (VV.AA., 1994: 15). Este hablar imaginario se observa en el Machado que dialoga con sus “yoes”, con sus otros apócrifos. El yo lírico se homologa con el autor real a fin de producir un efecto de veracidad en la lectura, esto es lo que nos hace tan difícil discernir entre el Machado real y sus apócrifos. Este efecto de veracidad se logra a través de las falsas biografías con las que Machado dota a sus apócrifos. Es el caso de la verosimilitud biográfica del Juan de Mairena en el *Cancionero apócrifo*:

Juan de Mairena. 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*.

(PP, 1989: 675)

Como Scarano afirma, se trata de una estrategia textual dentro de la que debemos tener en cuenta la premisa de que la poesía es ficcional porque “el acto mismo es ficticio” (VV.AA., 1994: 41). Estas biografías acercan los apócrifos a los pseudónimos por, como afirma Swiderski, “su similitud ideológica y estilística”, mientras que “la ilusión de autonomía con respecto al autor los aproxima a los heterónimos” (2006: 81). La mayor confusión viene dada por la aparición en su prosa del poeta que pudo existir Antonio Machado, junto a su ficha bibliográfica, y es al único al que podríamos considerar heterónimo del autor.

En definitiva, podemos encontrar tres razones que responden a esta pregunta de por qué Machado crea apócrifos: a) para desplegar sus inquietudes e ideas a través de sus voces; b) para mostrar solidaridad con el pueblo y comulgar con él; c) para, a través

de las proyecciones de su yo, complementarse con los otros y llegar a conocer y a nutrir su identidad. Esta última es la estrategia fundamental que el autor emplea para buscar su identidad y, por tanto, la que más nos interesa.

a) Las últimas producciones machadianas se sitúan dentro de la época posmodernista, dentro de la cual se rompe con la corriente subjetivista anterior y el poeta se encamina a comulgar con la colectividad y el pueblo, rebasando el individualismo que caracterizaba la corriente anterior. Este paso del modernismo al posmodernismo propicia un cambio de paradigma en la obra de Machado, paralelo a un cambio de sensibilidad. Recordemos que en el posmodernismo se produce una desmitificación de la modernidad, ahora ya no hay valores trascendentales, por lo que el pensamiento invita a la intrascendencia; todo gira sin un centro y todo se puede parodiar. He aquí el momento de mayor explosión de su mundo apócrifo. El sujeto machadiano se escinde con el deseo de superar y transgredir el yo. ¿Lo transgrede? Sin lugar a dudas. Machado nos sumerge en un carnaval en el que él mismo se recrea una y otra vez adoptando diferentes voces y máscaras. Nos sumergimos en un mundo de simulaciones, tal y como diría Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1978), en un mundo que sobrepasa la realidad misma. Tal es este que el autor nos conduce a la dificultad de discernir la realidad de la ficción, y al “autor de papel” (término que emplea Scarano) del autor de carne y hueso. Todo resulta borroso, y Machado observa a través de un caleidoscopio que nos ofrece una imagen deconstruida y múltiple. Es decir, Machado desconstruye su personalidad para disociarla en muchas otras, en la de sus apócrifos, a través de cuyas personalidades actuará. ¿Y cómo actúa a través de ellos, como despliega sus ideas e inquietudes? Podemos decir que Machado escribe desde el lado de afuera, bien entendido como situado fuera del contexto que le rodea con el fin de adoptar así una actitud más crítica y observadora; y bien como medio para evitar el compromiso con la posible subversión de sus palabras. Así la biografía con la que dota Machado a sus autores supone un distanciamiento con ellos, con el fin de que el lector no los relacione y evitar así el compromiso, si bien encontramos rasgos comunes y su propia inserción, con su nombre, en el plano ficticio. Como hemos dicho, la posmodernidad implica advertir el rol privilegiado que la actividad intelectual implica, por ello Machado evita sostener posturas esencialistas en sus representaciones y sus discursos, evita caer en los avatares de la razón de la modernidad, en su espacio hegemónico. ¿Cómo lo hace? Machado no se dirige al “otro”, sino que él mismo es “otro” que, al

hablar desde fuera y a través de sus personajes, se hace subalterno y marginal sosteniendo así una perspectiva horizontal con el pueblo, con sus otros. De este modo Machado se postula como un escritor comprometido y periférico a la vez, un escritor que escribe para el pueblo formando parte del pueblo, sin erigirse sobre él. Machado, al hacerse marginal, se aleja de cualquier ejercicio de poder y se solidariza con el pueblo.

b) Este deseo de no sobreponerse a sus otros se manifiesta también en Mairena profesor y sus alumnos, en la actitud antidogmática de sus enseñanzas y en su apoyo hacia la escritura popular: “En nuestra literatura –decía Mairena– casi todo lo que no es folklore es pedantería” (*PP*, 1989: 1996:), ya que para él la verdadera poesía la hace el pueblo. El folklore imita a la “lengua viva” del pueblo. La poesía popular y las coplas forman parte de este folklore y buscan este acercamiento castizo con el pueblo, que era el hombre al que había que hablar. De este modo el poeta convierte lo “marginal” (popular) en lo canónico, y así sus sentencias están liberadas de todo artificio retórico, dirigiéndose a todo el pueblo para que las comprenda. Machado aparece como un don Quijote y el pueblo es el Sancho Panza que lo acompaña. Nosotros, los lectores, somos Sancho de igual modo que somos un alumno más del Mairena profesor que sentencia: “Aprende a dudar y acabarás dudando de tu propia duda; de este modo premia Dios al escéptico y al creyente” (*PP*, 1989: 578). Es esencial esta preocupación de Machado para con el pueblo, el cual se halla ignorante y al cual pretende no ya adoctrinar, si no despertar y enseñar. El Juan de Mairena después de la guerra pone ahínco en esta necesidad de acabar con el retraso cultural de su nación.

c) Por otro lado esta estrategia apócrifa nace ante la imposibilidad de captar los sentimientos de las personas ya que estas se hayan dormidas, mudas, sordas y aletargadas dentro del contexto social de guerra que les envuelve. Como solución Machado se recrea en un mundo apócrifo con el que juega y que viene a llenar ese vacío que le carcome. Machado inventa no sólo a los apócrifos, sino también crea la máquina de trovar, para captar y descifrar el sentimiento colectivo que se haya congelado. Es, por un lado un artificio creado para salir de su soliloquio inicial y abandonar este estado de soledad. Por otro, se trata de una estrategia estética que surge de la necesidad de distanciarse de sus apócrifos con el fin de ocultar las opiniones arriesgadas que expresa; y a la vez, proyectar la riqueza de su identidad. Entra aquí en juego la idea de proyección, faceta, máscara, rol...con la cual el autor actúa y deconstruye su identidad. El yo se presenta ausente de rostro, por ello observamos una sucesión de máscaras,

fantasmas, espejos, apariencias y disfraces que intentan dibujar una imagen, que tratan de reflejar todas esas variantes que componen la identidad que busca Machado. Abel Martín, Juan de Mairena y el resto de apócrifos expresan las inquietudes estéticas de su creador y responden a la teoría de la polifonía del discurso de Bajtín, según la cual un texto no tiene una sola voz sino un conjunto de voces que dialogan. Siguiendo esta teoría, Swiderski (2012) propone una confluencia entre dos “autores” en el mismo texto: aquel reconocido socialmente, es decir, el sujeto real creador de la obra; y aquel que solamente es una entidad textual, que no existe fuera de la escritura y que solo cobra vida en ella, es decir, el ente de ficción. Así tenemos por un lado al Machado de carne y hueso y por otro a sus sucedáneos de papel.

Machado emplea la máscara como estrategia para manifestar la pluralidad de matices y personalidades escondidas bajo ella y también como artificio para actuar frente a la sociedad. Por un lado, el “yo” deja de ser la instancia central y cobran protagonismo la multiplicidad de rostros que se cubren con la máscara. Machado emplea la máscara con el fin de dar vida a las facetas que no alcanzamos a representar, ya que solo podemos proyectar una sola, una identidad fija. Así, la emersión de los heterónimos y apócrifos vienen a cuestionar este estado de fijeza y asignan nombre a las diferentes facetas que componen nuestra personalidad. A su vez y por otro lado, la máscara es un artefacto con el cual Machado rompe el silencio y articula aquello que pueda ser censurado o menospreciado. Sin embargo, esta máscara no tiene como objeto eludir responsabilidad sobre lo dicho, pues limita su uso cuando Mairena dice: “Vosotros *debéis* hacer política [...] Sólo me atrevo a aconsejaros que lo hagáis a cara descubierta; en el peor de los casos con máscara política, sin disfraz de otra cosa...” (PP, 1989: 482). La máscara no como herramienta para mentir, ya que el objetivo de Machado es siempre ir hacia la verdad, y los heterónimos y las máscaras actúan como disfraces necesarios para alcanzarla.

Por otro lado nos adherimos, al igual que Swiderski, a los pensamientos teóricos de Derrida (“La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, 1966), cuya teoría más importante es la *deconstrucción*, la cual refiere a la imposibilidad de afirmar una realidad absoluta y de cuya idea surge el escepticismo propio machadiano. De este modo Machado en su prosa deconstruye su voz, su identidad, para reencarnarse en la de sus apócrifos y explorar sus múltiples facetas.

Si bien es difícil contestar a la pregunta que gira en torno a la labor investigadora de Laura Scarano sobre si el autor se reconoce en cada voz apócrifa que despliega —pues la frecuente intertextualidad desdibuja los límites entre unos y otros— lo cierto es que Machado proyecta unos *alter ego* que a pesar de ser ficticios son producto y pensamiento del mismo autor empírico, Machado. Tal vez no llegase Machado a conocerse a sí mismo, ni lo hagamos nunca nosotros, pues el sujeto es un boceto continuo y el alma, como dice nuestro autor, está siempre en continuo borrador. Sin embargo, esta multiplicidad de facetas que Machado dibujó nos permite indagar y conocer un poco más a su persona y su personalidad. A través del discurso Machado se construye a sí mismo, es productor y producto. Al mismo tiempo, este juego de disfraces que ofrece Machado a través de sus apócrifos nos lleva a reafirmar la idea de una identidad performativa, es decir, de la posesión de una identidad que se juega y se actúa como una práctica. El cuerpo ya no es una identidad definida, lo corporal como entidad fija y estable se desestabiliza y pasa a actuarse a través de la poesía y el discurso. Ahora, el cuerpo es una entidad susceptible de una actuación o transformación continua, y Machado procede a liberarse de su yo para volcarlo en sus otros y que estos le ayuden a interpretar y actuar la rica heterogeneidad que lo compone. El autor real frente a los autores de papel de los que habla Scarano puede asociarse con el ser del sujeto frente al actuar del mismo a través de unos apócrifos que proyectan su esencial heterogeneidad.

Partiendo de esto nuestro trabajo consiste en destapar cada una de las máscaras que esconden su rostro, interaccionar con el autor a través de su diálogo y adoptar una mirada cómplice y curiosa, sin escatimar ningún ángulo.

2.5. Del yo al tú y al otro: la poesía apócrifa

La creación de los personajes apócrifos machadianos sucede en paralelo al desarrollo de su obra. Estos personajes con nombre y apellido propios a los que tanta voz otorgará el poeta y que inauguran su prosa son producto de toda su poesía anterior, como hemos visto ya apócrifa. La poesía inicia el paso del yo al tú desde *Soledades*, para culminar en “el otro” en la última etapa de su obra. De este modo el monólogo se rompe para dar paso a la dimensión dialógica, en la que la verdad se presenta como una

conquista progresiva a través del diálogo. Este traspaso del yo al tú señala la voluntad del autor por construir un hablante colectivo y por evitar hacer su voz unívoca.

La crisis del individuo nace en el Romanticismo, y esta dirige a un desdoblamiento del yo, como refleja Machado. Machado es un romántico que busca la verdad en su intimidad, en su solipsismo, pero dentro de él se muestra imposible llegar a conocerse. La *recherche* de uno mismo, en términos de Proust, reconoce que la labor del escritor es la de impersonalizar y universalizar lo individual, y este mismo camino sigue Machado, sirviéndose de la metáfora y llegando a formular la creación de una máquina de trovar con el fin de captar el sentimiento colectivo. Por ello Machado romperá con la tradición en pos de la vanguardia y pasará de cantar a contar. El poeta, para Mairena, no debe ser “un solitario, atento a su melodía interior”, “sino un cantor, descubridor de un mundo de armonías” (PP, 1989: 627). Debe haber una “comunidad cordial” entendida como “una convergencia de corazones en un mismo objeto de amor” (PP, 1989: 479). El “tú”, sin embargo, se revela inalcanzable. Este “tú” es esencialmente femenino, ya que se personaliza en la mujer, en el sujeto amado. El tú de Machado muere junto a Leonor, pero el poeta despierta de su coma para iniciar una lucha para con su país. Aquí vemos al Machado comprometido, que busca la comunión con su pueblo y restaurar en diálogo con él.

Machado emprende un recorrido poético que sigue su evolución a medida que avanza su peregrinaje por diferentes tierras. En este, el autor va adentrándose paulatinamente en la interioridad de su alma, explorando sus galerías, a la vez que se abre hacia el otro. Machado abraza a estos otros que aparecen en su camino, y estos le ayudan a nutrirse y a conformarse.

En la introspección que Machado lleva a cabo en su obra se revela que la soledad absoluta no es posible. Hay una necesidad de comunicación que se funda en la “otredad” del hombre y en la “heterogeneidad del ser”. El poeta quiere salir de su intimidad, abrirse al mundo y a los otros, buscar un compañero de diálogo. Este es el recorrido que a lo largo de su obra nos descubre la identidad machadiana.

Machado, en el prólogo a *Campos de Castilla* escribe: “Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo tuyas, viviesen, no obstante, por sí mismas.” (PC, 1988: 79). En estas líneas el poeta expresa su intención de alcanzar la objetividad traspasando su intimidad, de crear personajes castizos que dialoguen con el pueblo y que vivan sobresaliendo del plano de

la ficción. El paisaje castellano le produce un sentimiento que intentará comunicar al pueblo y que le despierta esa necesidad de comunicación y de otredad que no abandonará a lo largo de su obra. De este modo, lo alegórico se sustituye por una sucesión de imágenes claras y directas, expresadas en los proverbios.

Los proverbios de *Campos de Castilla* (1912) y los de *Nuevas Canciones* (1924) pueden agruparse en un único impulso: reinsertar el auge didáctico del saber al proverbio y cantar popular como punto de entrada para allegar un ideario “humano”. A través de esta forma literaria se atreve a dar opiniones e ideas arriesgadas o extravagantes, las cuales ensalzará más delante y de modo menos arriesgado con sus apócrifos.

En los “Proverbios y Cantares” (CXXXVI) de *Campos de Castilla* encontramos un esbozo teórico que habla de los disfraces que irá tejiendo a lo largo de su obra y que él mismo portará: “El hombre solo es rico en hipocresía. / En sus diez mil disfraces para engañar confía” (PC, 1988: 237). Hace una crítica al autoengaño, a la mascarada social que carnavaliza el paisaje y a su vez muestra una intensa preocupación ética en estos proverbios, una preocupación que lo abre hacia el prójimo.

En “Proverbios y Cantares” (CLXI) de *Nuevas Canciones*, el “tú” es el propio “yo”. El poeta habla a su imagen reflejada en el espejo, es decir, habla consigo mismo:

“Ese tu Narciso
ya no se ve en el espejo
porque es el espejo mismo” (VI)

“Más busca en tu espejo al otro,
al otro que va contigo” (IV)

“Con el tú de mi canción
no te aludo, compañero;
ese tú soy yo” (L)

Dentro de estas paradojas se preconiben los “áster-ego” que más tarde crea. Comienza a distanciarse de sí mismo y a dar consejos que nos acerquen a la fraternidad por la que aboga: “a tu prójimo/ amarás como a ti mismo/más nunca olvides que es otro” (PC, 1988: 296). Sin embargo, duda de sí mismo, y al igual que Mairena a sus alumnos nos dice: “nunca sigas mi consejo” (PC, 1988: 306). La paradoja será lazo común a su prosa. Pero volvamos de nuevo al espejo. Este elemento es un símbolo no

sólo empleado por Machado, sino por muchos otros autores en relación con el tema de la identidad. Borges, en su *Arte poética* escribe: “el arte debe ser como ese espejo/ Que nos revela nuestra propia cara” (1975: 161-62). El espejo nos devuelve la mirada y a su vez, la poesía es el espejo que revela la identidad. Espejo y poesía son reflejo de nuestro ser y así, a través de las proyecciones que Machado hace a partir de las miradas que el espejo le devuelve, reconocemos al autor.

Vemos cómo paulatinamente el “yo” deja de tener importancia, Machado se aleja de la poesía narcisista y de tu autocontemplación, de la preocupación personal en pos de una preocupación por el otro. Va más allá del “cogito”, del “yo” mismo, y con ironía alude a Descartes: “Ya hubo quien pensó: /cogito ergo non sum” (PC, 1988: 298). El otro es creado por anhelo, se ama porque se anhela, porque resulta inasequible: “busca el tú que nunca es tuyo/ ni puede serlo jamás” (PC, 1988: 296). El amor, como al principio señalábamos, es la autorrevelación de la heterogeneidad del ser. En el sueño, catarsis suprema, Machado se desdobra y aparece un “tú” en este diálogo interior. En ese “tú” encontramos a la amada: “desde el umbral de un sueño me llamaron.../ Era la buena voz, la voz querida” (PC, 1988: 134). Machado ha encontrado a su dialogante, a Leonor, su “voz querida”, y es en *DUCA* donde expresa el acceso a esta otredad a la que le ha dirigido el “tú”: la mujer, con la que dialoga en sus poemas, es el acceso más intenso a esta: “Sin mujer/ no hay engendrar ni saber” (PC, 1988: 332). Una vez experimentada la soledad, el hombre se siente como carencia y se postula hacia lo otro. Esta es una crisis del individuo y del individualismo que ahonda como hemos dicho en el Romanticismo y la cual le lleva al desdoblamiento del yo. Machado es un romántico que busca la verdad en su intimidad, en su solipsismo y al verse frustrada critica a esta “falacia romántica”. La labor del escritor consiste entonces en impersonalizar y universalizar lo individual. En esta necesidad de alteridad y de trascendencia del yo conducirá a Machado a la creación de sus apócrifos, primero personalizados en símbolos como la noche, más tarde dotados de nombre y apellidos.

2.6. Nacimiento de los apócrifos en la prosa: *DUCA* y Los Complementarios

“No hacemos si no representar cada uno un papel.
¡Todos personas, todos caretas, todos cómicos!”

Niebla, Unamuno

La poesía no hace del todo nítidas las ideas de Machado, y es en la prosa con sus apócrifos donde puede seguir con el desarrollo de sus ideas iniciales de una manera más clara que alcance a un público más amplio, si bien no está exenta de dudas y paradojas. Si alguna de sus ideas parece disparatada o puede ser polémica, Machado salva su persona bajo otra identidad al relegar en otros sus pensamientos. Machado emprende una etapa más filosófica para dar profundidad y trasfondo a sus personajes clave, con los que establecerá no sólo diálogo sino un profundo vínculo el cual nos permitirá establecer lazos y reconocer en ellos la voz subyacente del autor real.

“Nuestra conversación interior es un diálogo, y no ya sólo entre dos,
si no entre muchos. La sociedad nos impone silencio y una
conversación ficticia”

(Unamuno, 1979: 17)

Debemos situar esta prosa apócrifa en una nueva coyuntura: la crisis del sujeto en la posmodernidad. En esta, de la cual ya hemos hablado, el sujeto se dispersa y pasa a dialogar con el mundo, a interrelacionarse con él, ya que el sujeto es el resultado de muchas voces con las que dialoga y con las que fluye. El *Cancionero apócrifo* se ubica dentro del posmodernismo, de este rechazo a la modernidad, a la desigualdad y a las injusticias. Machado marca a partir de aquí el fin de la corriente subjetivista, del solipsismo; para ir hacia el tú, hacia el otro, hacia la heterogeneidad del ser. Este desplazamiento yo-otro marca el paso de la modernidad a la posmodernidad. Se aboga así por la solidaridad con la colectividad, por la comunión con ella.

En el *Cancionero Apócrifo* todos los poetas y heterónimos que Machado despliega quedan reducidos a dos: Abel Martín y Juan de Mairena. Si bien en la poética anterior las voces apócrifas manifiestan los deseos y las frustraciones del autor, en esta prosa la filosofía gana terreno y las cuestiones giran en torno a la metafísica, el erotismo y el amor y la estética poética. El amor en la prosa se dirige y se encuentra en lo otro, en el otro; se supera la mirada narcisista del yo en el espejo. En “Consejos, coplas y apuntes”, Abel-Machado ilustra esta idea de la amada imposible, que revela la incapacidad de acceder a la forma única que se postula objetiva. Por otro lado, Machado encuentra en esta última época otra forma de objetivización, puesta en práctica en *Los complementarios* y en el *Cancionero Apócrifo*. Esta vez su mirada crea posibles estados de conciencia con los que dota a sus personajes apócrifos.

Abel Martín es el primer heterónimo que aparece en este universo apócrifo machadiano, en la *Revista de Occidente*, en 1926. Machado frente al espejo se quita la máscara que cubre su rostro y aparece Abel, quien a su vez se quita la careta y surgirá Mairena, de quien más tarde se desprenderá Meneses. Parecemos hallarnos frente a espejos enfrentados, frente a un teatro cuyos actores representan un único personaje: Machado. La aparición de este personaje coincide, no casualmente, con el primer estreno de Machado como dramaturgo junto a su hermano.

Abel Martín, poeta y filósofo nacido en Sevilla, es de la misma ciudad que Machado, es poeta y filósofo como nuestro autor, y además, las dos primeras consonantes de su apellido coinciden con el apellido de Machado; ¿coincidencia? Lo dudamos. Machado se inscribe como un propio ser de ficción, y parece cuestionarse de este modo su identidad, ¿soy o no soy?, ¿sueño o vivo? El creador y sus apócrifos se inscriben en el mismo plano de realidad. Esta creación apócrifa es vista como una necesidad para alcanzar su objetivo de conocimiento e identidad, pues “Nadie logrará ser el que es si antes no logra pensarse como no es” (PC, 1988: 347).

Abel es autor de *Los complementarios*, una colección de poesías que lleva el mismo nombre que *Los complementarios* de Machado (de nuevo la coincidencia), donde da nombre y personalidad a todos sus apócrifos. Los poemas de este primero son de amor y eróticos. En el erotismo radica el descubrimiento pasional del otro, y el amor constituirá como describe Abel Martín, el otro real. En *Los complementarios* hay una superación del solipsismo que refleja la teoría machadiana sobre la heterogeneidad del ser, la cual es revelada una vez más en el amor: “es precisamente el amor la autorrevelación de la esencial heterogeneidad de la sustancia única” (PC, 1988: 334). Machado justifica esta teoría ya que, si tiempo y espacio son mutables, el ser también lo es dentro de esta esfera: “El ser es pensado por Martín como conciencia activa, quieta y mudable, esencialmente heterogénea” (PC, 1988: 345). El ser muda y muta en Machado, cuando recurre a la máscara y se proyecta en sus apócrifos.

La dualidad del sujeto, que supone el reconocimiento ontológico del otro, no supone una limitación sino que reafirma la necesidad de complementarnos y nutrirnos continuamente con los demás. La ausencia intrínseca del ser se palia con la dialéctica y la esperanza del reencuentro con los otros, que nos recuerda los “decires” y “sentires” de Mairena.

2.7. De la soledad introspectiva a la fraternidad cordial

“Ser cualquiera, ser nadie,
ser en otros”

Gabriel Celaya, *Paz y concierto*

¿A qué aspira la poesía? A abrirse a las otras conciencias, a paliar la soledad del sujeto, como hemos dicho. Por ello, la continua evolución de Machado evoluciona hacia el abandono del soliloquio inicial. El sujeto se mueve de ser existencialista a ser un sujeto crítico. El sujeto “existencial” centrado en sí mismo y en sus preocupaciones pasa a ser un sujeto “crítico”, es decir, abierto a la España de su tiempo. Mientras que la memoria, el tiempo, la muerte o la trascendencia son los temas fundamentales de la primera poética machadiana; esta identidad se dirige a ser llenada e identificada con y en el otro, es su poética más tardía y en su prosa, en especial.

Del mismo modo su escritura evoluciona del cántico al diálogo, más prójima. Machado transgrede su yo, cesa su diálogo con las proyecciones de sí mismo e interrumpe esa introspección interior inicial para dirigir su mirada más allá: hacia el otro. Sin embargo, para que un discurso surja un efecto en el otro y este se sienta aludido, debe ser muy íntimo al mismo tiempo. Lo íntimo y lo más hondo del ser es también lo más universal, por ello que Machado dedique un primer periodo a indagar en sí mismo, a descubrir su intimidad para ahora más tarde llegar al otro. El poeta debe crear primero un mundo comunicable al resto, pues como le escribe a Unamuno en una carta, en 1905:

No debemos crearnos un mundo aparte en que gozar fantástica y
Egoístamente de la contemplación de nosotros mismos; no
debemos huir de la vida para forjarnos una vida mejor que sea
estéril para los demás.

(Carrillo, 2012: 61)

Es después de esto cuando Machado abre un diálogo que persigue abrirse al otro y eliminar las diferencias que separan a unos hombres de otros. Mairena, que afirma que solo es posible el conocimiento del yo, transgrede esta idea y nos lleva a soñar despiertos, sin olvidar el mundo que nos rodea. La preocupación en dual: soñar pero

también permanecer despiertos, no ser egocéntricos y no limitarnos a contemplar nuestro reflejo, sino también la imagen del otro. Los ojos y la voz del poeta deben estar abiertos al mundo, y su don no debe ser estéril, sino contributivo. Dentro de esta nueva sensibilidad Machado aspira a, con ayuda de sus diálogos socráticos, despertar a la juventud. Hay una aspiración renovadora, un mayor sentimentalismo frente a la razón, un intento de que su poesía represente el sentir común del pueblo. Machado aparece como un don Quijote aliado con el pueblo, que estaría representado por Sancho Panza. Este impulso fraterno es fruto de la búsqueda de humanismo que se persigue tras el estallido de la guerra. Tal vez Dios haya abandonado a sus criaturas como reprocha, pero no nuestro autor, que se ve llamado por su pueblo y comprometido con él. En este periodo Dios parece haber abandonado a sus hijos, y por ello se introduce una cierta crítica contra este Dios, cuya identidad parece también dual: “Señor, hoy paternal, ayer cruento” (PC, 1988: 155). Este Dios presenta dos caras, su identidad también varía. Pero Machado, entre la blasfemia y la alabanza, permanece fervoroso ya que siente la necesidad de Dios y revela un deseo de hermandad entre todos los hombres. De este modo la poesía experimenta un cambio, abandona su hermetismo y se rehumaniza.

Antonio Machado, el poeta republicano, publicó 26 artículos en *La Vanguardia* entre julio de 1937 y enero del 39, ya regresado a Madrid desde 1931. “Entre españoles, lo esencialmente humano se encuentra con la mayor pureza y el más acusado relieve en el alma popular” (1937: 1). El alma no es sorda e indiferente a las demás almas o melodías ya que se vuelve hacia lo otro para ser plena. El sufrimiento de un hombre es el de todos los hombres. Machado encarna el contenido emocional de todos ellos, por ello su “yo” se desdobra en “tú” y en “otros”. Hay un sufrimiento común y compartido, que ahonda en el malestar social y en la carencia del yo que busca complementarse. Esta defensa hacia el pueblo y hacia su cultura se plasma no solo en sus obras sino también en artículos publicados, como “El poeta y el pueblo” en *La Vanguardia* (15 de julio de 1937). Este artículo, de gran relevancia y que expresa la gran admiración del poeta hacia su pueblo, comienza así:

“Cuando alguien me preguntó, hace ya muchos años, ¿piensa usted que el poeta debe escribir para el pueblo, o permanecer encerrado en su torre de marfil consagrado a una actividad aristocrática en esferas de la cultura sólo accesibles a una minoría selecta? Yo contesté con

estas palabras, que a muchos parecieron un tanto ingenuas: «Escribir para un pueblo-¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo aprendí de él cuanto pude, mucho menos -claro está- de lo que él sabe.»

En el Mairéna de después de la guerra parece acusarse más este sentimiento, pues ante la conmoción de la guerra, el autor acusa de nuevo la insuficiencia e insignificancia de su ser individual. La guerra significó un proceso humanizador para el poeta, quedando patente esa dualidad existencial que tanto le preocupa en la última etapa de su obra. Reivindica la poesía popular, con una vuelta de mirada hacia el prójimo, ya que “la verdadera poesía la hace el pueblo” (*PP*, 1989: 2121) y regresa a las preocupaciones sobre la identidad y la esencia de su país. Así, en el *Juan de Mairéna póstumo*, este acercamiento del intelectual al pueblo – y no a la masa– viene reflejado por una poética de un lenguaje depurado y natural, comprometido. La importancia de Mairéna es tal que incluso hace que publique “Lo que hubiera dicho Juan de Mairéna” tras su “muerte” en 1909, como consta en su biografía ficticia. Esto señala la importancia y trascendencia que tiene este apócrifo para nuestro autor.

Como vemos, destaca en esta etapa la importancia social del autor con su tiempo y debemos tener muy en cuenta el contexto social que le rodea. Para Swiderski, la crisis económica, política y artística que envuelven al siglo XX son factores ineludibles para abordar la figura del artista y la finalidad del arte. Estos factores hacen de la obra machadiana una obra transgresora, que rompe con el dogmatismo anterior y que se vincula con la sociedad y el pueblo, aliándose y dirigiéndose a él. Esta época de cambios, tensiones y contradicciones cala en la obra de nuestro autor y sus contemporáneos y ofrecen una reflexión y una lectura profunda y en detalle, y un cambio de paradigma.

Hablemos un poco más de Juan de Mairéna, apócrifo que nos revela tanto sobre nuestro autor y que proyecta esta labor social:

En “Para la biografía de Mairéna” autor y apócrifo se funden, y los sucesos narrados se atribuyen a la infancia de Machado: “El acontecimiento más importante de mi vida es el que voy a contaros...” (*PP*, 1989: 507). Como el propio Machado afirma, Juan de Mairéna “es mi yo filosófico, que nació en épocas de mi juventud” y al cual “le

placía dialogar conmigo a solas” (PP, 1989: 2279). Mairena es como el Augusto Pérez de Unamuno, ese ser filosófico que se le aparece en sueños y es “el hombre que siempre va conmigo” (PC, 1988: 151) del que ya habla en su poema “Retrato” de CC. De este modo comprobamos que Mairena, este diablejo “que a veces habla por mí y otras yo por él, cuando no hablamos los dos a la par” (PP, 1989: 1933) está presente desde su poesía. La gran influencia entre el autor y su personaje manifiestan la imposibilidad de discernir al creador del sujeto creado y desdibuja los límites entre realidad y ficción: ¿quién es la creación de quién?, hace cuestionarnos Machado. Juan de Mairena es el apócrifo en el que más se reconoce, el cual a veces habla por él y que evoluciona en paralelo al propio autor, revelándonos gran parte de su identidad. Mairena nace para cuestionar la realidad y proponerla como debiera haber sido, pero en sus palabras esconde un falso dogmatismo, ya que lleva a poner en cuestión todo lo que plantea: “de mí sólo aprenderéis lo que tal vez os convenga ignorar toda la vida: a desconfiar de vosotros mismos” (PP, 1989: 1933).

A Juan de Mairena se le atribuye la autoría de las “Coplas mecánicas”, sin embargo, en el *Cancionero Apócrifo* nos aclara: “Sostenía Mairena que sus *Coplas mecánicas* no eran realmente suyas, sino de la *Máquina de trovar* de Jorge Meneses” (PC, 1988: 365). Mairena había imaginado un poeta, el cual a su vez había inventado un aparato productor de estas coplas. Mairena y su discípulo Meneses son dos partes dialogantes y contrarias que se complementan, espejos opuestos en los que se refleja el uno en el otro. Del diálogo entre ambos surge la máquina de trovar, que “resuelve” las cosas a la manera escéptica. Esta máquina es expresión de la persecución de no ya un sentimiento individual sino colectivo, pues lo que pretende Meneses a través de ella es captar el sentimiento colectivo del pueblo para luego traducirlo a palabras. También responde a esa desconfianza que Machado muestra frente a todo y frente a sí mismo, de modo que relega en una máquina la captura del sentimiento colectivo. No quiere apropiarse de la voz de todo el pueblo sino que prefiere que sea esta máquina la que dicte sus palabras. Rehúsa el compromiso de captar de forma totalitaria todos sus sentimientos, por ello crea esta máquina.

Machado está siempre entre la niebla, siempre escéptico, incluso consigo mismo y con su escritura, por ello nos advierte a través de su Mairena: “Pláceme ponerme un poco en guardia contra mí mismo” (PP, 1989: 1932). Realiza un sabotaje contra sí

mismo, pide que no le sigamos, pues es “un alma siempre en borrador” (PP, 1989: 1933), rechaza todo dogmatismo y sigue en un plano de construcción ficticia, puesto que: “Vivimos en un mundo esencialmente apócrifo, en un cosmos o poema de nuestro pensar” (PP, 1989: 1998). La lógica no tiene aquí cabida pues nada es demostrable y nuestra alma carece de una única identidad conformada, de ahí la desconfianza en nosotros mismos. Cargamos con otros yo, con el reflejo que nos contempla tras el espejo, con la sombra que nos sigue al caminar. Estas ideas llevan de nuevo a preguntarnos si Machado llegó a conocerse a sí mismo, si logró descubrir su identidad.

Machado, como Sócrates, ayuda a través de Mairena y el diálogo introspectivo a buscar la verdad por uno mismo, y la busca junto a sus alumnos. Anima a no ser intelectualmente vago, sino crítico. Meneses, en su diálogo con Mairena afirma que “el corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico” (PP, 1989: 366). La masa es afónica, reprimida, privada del acceso a la cultura. Por ello el poeta se ve obligado al compromiso, y a que su trabajo y su literatura sean accesibles para todos. Para ello emplea un lenguaje popular y se vuelca en la docencia. En esta, su principal apócrifo, Juan de Mairena, establece un diálogo socrático que siembra dudas y preocupaciones. Mairena-Machado se propone desterrar las inclinaciones y las pulsiones del otro, para dejar que luego siga su camino. La verdad es para cada uno, por ello su enseñanza no es dogmática. Encontrar una verdad única para todos los seres humanos es imposible, por ello que no tomemos en serio sus pensamientos, hay que emitirlos pero sin esclavizarlos.

Que las *Sentencias, donaires y consejos de Juan de Mairena* no sean expresados directamente por Machado podría deberse también, como ya hemos mencionado, a ese deseo por mantener una posición horizontal con respecto al pueblo y el lector: que el privilegio de escribir no haga al pueblo un ser subalterno; por ello se sitúa él en los mismos márgenes. Por ello también, y como Swidersky recoge en su obra, Machado se muestra ambivalente con respecto a la publicación de sus obras: refleja incomodidad pero a su vez necesidad de publicar para darse al otro.

Machado evoluciona con su obra y al final de la misma acentúa su lado comprometido. Como hemos dicho, la poesía se rehumaniza. Machado se preocupa en estas sentencias, donaires y consejos por la carencia cultural y educativa de su entorno, y por ello denuncia el retraso cultural de la nación y se esfuerza por despertarla de su

letargo. La estrategia estética se vincula aquí con una determinada toma de posición y con el deseo de compensar la decadencia del ambiente cultural que le rodea. Este ambiente es el que ahoga a Machado en la soledad, falto de una sociedad despierta con la que dialogar.

En su última obra publicada, “La guerra” (1936-1937), los tres poemas que la inscriben nos dibujan una figura desosegada y melancólica que ya no esconde su identidad bajo un apócrifo, porque la realidad que lo rodea ha tornado demasiado oscura y fría. La muerte como tema vuelve a aparecer en esta última etapa, pero ahora bajo los estigmas de la guerra y como expiación fraterna. Afirma que no cree en Dios quien no ama en alteridad. “He aquí —dirá Mairena— el objeto erótico, trascendente, la idea cordial que funda, para siempre, la fraternidad humana” (PP, 1989: 153). La esperanza es el sentimiento que ahonda en la última época machadiana, durante la guerra civil, mientras que su voz alienta al pueblo, ya que la poesía debe ser consuelo para el hombre. Durante la guerra parece que la figura de Dios se aleja en Machado o se sustituye, más bien, por el amor fraterno, ya que es entonces cuando los hombres, huérfanos de su dios, recuperan con más intensidad ese sentimiento de fraternidad y se abrazan los unos a los otros: “Un pueblo es una muchedumbre de hombres que temen, desean y esperan aproximadamente las mismas cosas” (Alonso, 1985: 95-96). España es el propio pueblo. Machado, en *La guerra*, viste el rostro de uno de los milicianos activos del periodo, y afronta la compostura del héroe anónimo. Vela por la defensa de un país amenazado y da su aliento a toda la juventud, e invita a cambiar la posición de espectador por la de actor político. El hombre es en esta etapa objeto de la piedad fraterna de nuestro poeta.

Este periodo, terriblemente complejo como sabemos, produce un vuelco en la obra machadiana que, como hemos comentado, torna mucho más filosófica. Machado, que denuncia el franquismo y que sabe que caerán sobre él represalias, intenta esconder su opinión y su figura bajo su álter-ego principal, Mairena, y su juego irónico. Así, el Juan de Mairena póstumo abandona su cátedra oficial como profesor de Gimnasia en favor de la de Retórica, y da a conocer las reflexiones de nuestro poeta en *Hora de España* y en *La Vanguardia* de Barcelona. Estas reflexiones representan la búsqueda y el análisis de lo castizo español, representado en don Quijote, y nos dan a conocer su infatigable labor a favor de la República. La fórmula de “así hablaría hoy Juan de Mairena a sus alumnos” permite comentar al poeta la actualidad a través de su apócrifo

y de expresar a través de él sus preocupaciones personales dentro de la tensión social del momento. En *La guerra* así como en los escritos machadianos del período que ondea entre 1936 y 1939 encontramos una poesía íntima y política a su vez, una poesía aludiendo a Gabriel Celaya, cargada de futuro, una poesía como acto, como instrumento de lucha, que dirige una mirada activa y militante que nos propone soñar, pero con los ojos bien abiertos esta vez. Machado ya no sólo proyecta sus sentimientos sobre el paisaje, sino que ahora se propone actuar frente a él. El paisaje pasa a proyectar la realidad nacional que acontece. Machado se vuelca con la juventud, se revela como el más joven de todos, manteniéndose fiel a la causa popular, ya que “El artista, nacido del pueblo, debe de ser consciente de la necesidad de acercarse a su origen” (Carillo, 2012: 47). En esta etapa el autor exige un lector y no un público, una masa no adormecida ni indiferente, sino una juventud que despierte a la realidad de la época y que rompa con el silencio desolador.

2.8. Machado, Filósofo y Poeta

Como hemos visto a lo largo de este recorrido por su trayectoria, Machado alberga una rica personalidad interna que recoge al ser dual del que hablaba María Zambrano. El autor, en perfecto equilibrio, es poeta y filósofo: canta y dialoga, crea y critica. El reconocimiento del otro a través de la razón y la búsqueda de este a través de la poesía remiten a la conocida “razón poética” de Zambrano. El yo es para Zambrano un reconocimiento y no un descubrimiento como para Descartes, que revela nuestra naturaleza esencialmente heterogénea. Machado, en su solipsismo inicial, se hace consciente de las limitaciones del ser humano y ante la imposibilidad de llegar a conocerse da cuenta de que todo conocimiento tiene un carácter incompleto. Esto choca con la racionalidad modernista.

“No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía” (Zambrano, 1996: 13), el hombre es razón y sentimiento, por ello Machado hace uso de ambas disciplinas y descubre al filósofo y al poeta que albergan su identidad, compuesta por estas dos mitades. Mientras que la filosofía se aferra a la búsqueda de un conocimiento único, el poeta recoge en esta búsqueda la multitud de matices que se despliegan en su camino.

El deseo de trascendencia provoca la superación del solipsismo inicial de Machado mediante la razón, la cual conlleva la afirmación existencial del otro: “La

razón humana es pensamiento genérico. Quien razona afirma la existencia de un prójimo, la necesidad del diálogo, la posible comunión mental entre los hombres” (Carrillo, 2012: 179). Estas ideas no son suficientes, ya que debe producirse un acercamiento real con el prójimo. ¿Cómo lo logra Machado? A través de la poesía y su apertura hacia el otro. Vemos como Machado sigue dos pasos: uno primero en el que por medio de la razón y la filosofía se hace consciente de la existencia real del otro; tras este, el empleo de la poesía para acercarse a la realidad complementaria del otro y para expresar sus ideas a través de sus versos. La creencia primera en el otro y la comunión cordial a través de la poesía. Se emprende de este modo una dialéctica entre filosofía y poesía, las cuales no aparecen enfrentadas sino en cordial armonía. Machado hace filosofía sirviéndose de la poética. Sus proverbios y sentencias tienen un contenido filosófico, pero una envoltura poética. La poesía deja un espacio abierto, deja libre cada razón individual, admite cada verdad y cada saber particular. Como la verdad es para cada uno y Machado se niega a ser dogmático, emplea esta razón poética, esta miscelánea filosófico-poética que compone su discurso.

Mairena es su “yo” filosófico, el cual es como Machado mismo “un poco poeta y un poco escéptico” (1989: 2280). Mairena personifica a su vez la doble dualidad poeta-filósofo del hombre. Abel Martín, por otro lado, sabemos por su biografía que también era poeta y filósofo. Debemos, sin embargo, abandonar el solipsismo monádico al que este apócrifo hace referencia para abrimos al exterior y al otro. No somos una mónada, es decir, un único ser indivisible, ya que necesitamos abrimos al exterior para fundirnos y complementarnos con nuestros otros. Machado evoluciona su pensar filosófico y por ello pasa de Martín a Mairena. Este último ha abandonado la presencia de las mónadas a través del diálogo y la comunicación. Mairena presenta una superación de su precedente, da un salto cualitativo con la superación del soliloquio interior martiniano.

“Todos los hombres tienen por naturaleza deseo de saber”, dice Aristóteles al comienzo de su *Metafísica* [...] se presenta en seguida la pregunta en que pedimos cuenta a la filosofía. ¿Cómo si todos te necesitan son tan pocos los que te alcanzan?” (Zambrano, 1996: 23). El *logos* de la filosofía solo unos pocos pueden alcanzarlo; la poesía en cambio es abierta y flexible. Su realidad es accesible mediante una actitud receptiva, paciente, del que sabe esperar, escuchar y acoger. Es por esto que Machado debe recurrir a la poesía y el diálogo poético para que el conocimiento y lo que quiere transmitir llegue a todo el pueblo. Ser la voz de “la afonía cordial de la

masa” pero sin esclavizar con sus palabras, dejando que cada uno reflexione y escoja su verdad.

“La poesía perseguía la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad” (Zambrano, 1996: 19). Zambrano contrapone la unidad perseguida por el filósofo contra la heterogeneidad recogida por el poeta. La heterogeneidad abarca a los otros desde una condición de igualdad, repercutiendo en un nosotros. Por ello, aunque Machado es un gran filósofo y su obra presenta un amplio contenido filosófico, a la hora de dirigirse al pueblo escribe sus proverbios y sentencias sirviéndose de la poesía, la cual persigue el diálogo y la comunidad. Consigue así, en la dialéctica, conciliar y reconciliar ambas razones. Su poesía y su prosa emanan toda una preocupación filosófica y versan inquietudes y esperanzas.

Por ello Mairena acude a un escepticismo conciliador entre poesía y filosofía. El duelo entre ambas se hace patente en el siguiente poema:

“Dice la razón: busquemos
la verdad.
Y el corazón: Vanidad.
La verdad ya la tenemos.
La razón: ¡Ay, quién alcanza
la verdad!
El corazón: Vanidad.
La verdad es la esperanza.
Dice la razón: Tú mientes.
Y contesta el corazón:
Quien miente eres tú, razón,
que dices lo que no sientes.
La razón: Jamás podremos
entendernos, corazón.
El corazón: lo veremos”.
(PP, 1989: 586)

El corazón desenmascara las intenciones de la razón, cuya vanidad suplanta a la verdad. La verdad última es la esperanza, que será la que Machado de al pueblo con su propuesta de formar, en términos de Jesús Carillo, una “memoria hacia delante” (2012: 71), una memoria abierta al porvenir y que revierta el pasado haciéndolo mejor, tal como apunta Mairena a sus alumnos: “Tenéis unos padres excelentes [...] pero ¿porqué no inventáis otros más excelentes todavía?” (PC, 1988: 1975) El último verso del poema anteriormente citado subraya esa esperanza de reconciliación y de reencuentro razón-corazón, en la que la dialéctica es clave: “La razón humana es hija [...] del diálogo amoroso en que se busca la comunión por el intelecto en verdades”

(PC, 1988: 1933), la comunión de corazones cada uno con sus verdades y sus sentimientos, cada uno con su “poema del pensar”. Este pensar poético reconcilia filosofía y poesía.

Toda forma de filosofía deviene poesía cuando se vuelca sobre
el núcleo de la sentimentalidad que reconcilia las ideas del
filósofo con las imágenes del poeta. Corazón y mente van de
la mano bajo la labor del pensador, intentando evitar los
extremos de la “pura ideología” y la “fría imaginativa”.

(Benguigui, 2012: 73)

Optar por un solo camino, bien sólo filosófico o bien sólo poético es insuficiente, por ello Machado combina ambos y ejerce una labor de poeta-pensador, hay en él una voluntad poética y otra metafísica, hay verso y hay discurso, hay concilio y diálogo. El mundo de las ideas y el mundo de los sentidos de Platón dejan de estar reñidos y esta doble dimensión poética y racional hermana. Machado es un poeta que supera el solipsismo romántico en su poesía y un filósofo de la intimidad y la comunión. Sólo tras esa inicial inmersión en su yo más íntimo y profundo es capaz de cantar de forma que sus sentimientos conmuevan los sentimientos del resto y que su canto teja un lazo común con su pueblo, el cual se siente aludido y se conmueve. Es su discurso filosófico y poético el que cala en lo profundo humano, el que ha hecho de su discurso una obra atemporal que ha sorteado la muerte de su autor.

3. CONCLUSIÓN

Si algo parece caracterizar la esencia de la poesía es su búsqueda de la identidad. Si algo puede caracterizar la trayectoria humana, el río de nuestra vida, es un camino al encuentro de nosotros mismos y una búsqueda de nuestro otro, un deseo de completar nuestra vida y de llenarla con otros seres, con otras personas que atenúen la soledad que uno mismo padece consigo y que nos enriquezcan. Para ello Machado da vida a numerosos personajes o personalidades. Su obra es una apertura continua de su yo, que se fragmenta, que rompe su cascarón y sale de la cárcel de un cuerpo único que envuelve su alma, para dar vida y voz a los múltiples matices que impregnan su ser. A

estos, Machado los trata como a sus hijos, con atención, cuidado y detalle. Pone en ellos parte de sí mismo, porque esto es lo que son, proyecciones de lo que podría haber sido. Nuestro autor juega a descubrirse, a descubrir a sus otros, a indagar dentro de sí mismo para hallar una identidad que está repleta de riqueza y álgos, una identidad en continuo cambio y movimiento. Machado juega con su identidad y con sus apócrifos, los crea y después se viste en ellos, elige poner su voz en la máscara que mejor le representa para cada ocasión. Este juego puede llegar a revelar la identidad como un acto performativo^{ix}, de cómo llegar a ser lo que no se es, de cómo a partir de una condición de extrañamiento el ser puede actuar su identidad para explorarla y llegar a conocerse.

Hemos explorado este camino de búsqueda que recorre Machado a lo largo de su obra, desde su poética inicial hasta su poética y prosa finales. Machado hace un largo estudio poético y filosófico interior, desde su poesía hasta su prosa, girando en torno a este deseo de descubrimiento y de acceso a la otredad. El discurso y la máscara son la herramienta y el artificio que el autor emplea para indagar en la identidad y, a su vez, bajo el yo lírico entrevemos el yo del autor que subyace. Machado se construye a sí mismo en su discurso a la vez que construye la realidad que le rodea y que nosotros le construimos a él, mediante esas voces y esos otros que despliega en su obra. Machado nos exige una mirada, pero no hacia él, sino hacia sus otros, hacia el otro que siempre nos acompaña, nos invita a trascender nuestro yo para lograr descubrirnos o al menos, complementar nuestro no-ser, nuestra carencia. Sólo así reconstruimos la voz y la identidad deconstruida por el autor a través de las voces apócrifas.

El mundo fue siempre apócrifo para Machado y el mismo creó un mundo poético apócrifo, de carácter utópico, que en su última etapa persiguió la inversión de la historia y la actitud crítica frente a la misma, persiguió que sus otros lucharan por un pasado y un presente mejor. Trazó un camino de búsqueda hacia su identidad y sembró a su vez una crítica y un canto de esperanza para que el futuro tuviera un mejor pasado con el que identificarse.

¡Qué importa un día! Está el ayer alerta
al mañana, mañana al infinito,
hombres de España, ni el pasado ha muerto,
ni está el mañana —ni el ayer— escrito.
("El Dios Ibero", CC)

4. GLOSARIO

En este trabajo hemos empleado algunos términos y conceptos de los que nuestro autor hace uso en su obra y que conviene aclarar:

Apócrifo: del griego ἄποκρυφος, oculto, “el término de “apócrifo” aparece continuamente en los escritos machadianos y se aplica no solo a estos otros yo del autor, sino a parcelas de la realidad aparentemente inconexas, hasta el punto de que “lo apócrifo” representa una dimensión fundamental del mundo machadiano” tal como cita Eustaquio Barjau en su obra *Teoría y práctica del apócrifo* (1975).

La filosofía de lo apócrifo machadiana tiene como objetivo revelar, a través de la imaginación, eso que está oculto.

Lo apócrifo es un término que connota invención, oscuridad, niebla. Los apócrifos machadianos huyen de toda definición, y como afirma Liliana “son heterónimos, pseudónimos, personajes; las tres cosas simultáneamente y ninguna de las tres” (2001: 207). Constituyen una respuesta estética a sus problemas filosóficos.

El apócrifo tiene parte de personalidad de su creador, pero es al mismo tiempo un personaje ficticio y delimitado. Así, en *De un Cancionero Apócrifo* aparecen “Seis filósofos que pudieron existir, con seis metafísicas diferentes”. Todos estos poetas, filósofos y ensayistas se reúnen en la figura de Abel Martín y su discípulo Mairena. A través de ellos y valiéndose de la prosa, Machado expone opiniones filosóficas, políticas y estéticas, las cuales están dotadas en algunos casos de humor y sarcasmo y, por supuesto, de antidogmatismo.

Tanto apócrifos como heterónimos son personalidades literarias dotadas de voz y obras propia.

Heterónimo: el fracaso del impulso amoroso nos descubre la otredad que el ser padece, reconoce “la esencial heterogeneidad del ser”. El ser humano se revela como un ser heterogéneo, por ello Machado desglosa sus otros yo, que son sus heterónimos, personajes ficticios a los que Machado denominó *apócrifos* o *complementarios*. Con ellos el autor expresa la riqueza del ser.

Mientras que los apócrifos machadianos tienen una similitud ideológica y estilística con su autor, lo que los acerca a los pseudónimos; los heterónimos cobran una

mayor independencia con respecto a él, hay una ilusión de autonomía (Liliana, 2012c: 89).

Reverso del ser: es el ser que siempre va con Machado, es decir, su otro que siempre lo acompaña. Es una expresión que el autor emplea para designar a esta condición de otredad.

Alter-ego: expresión para denominar otro yo del autor. En Machado, estos otros yo son personajes ficticios con los que habla, son sus otros yo; con ellos se identifica y en ellos se reconoce. Son voces que remiten a un único individuo "real".

Solipsismo: expresión que Machado emplea a través de Mairena. "Es la conclusión inevitable y perfectamente lógica de todo subjetivismo extremo" (PP, 19898: 578-79). Forma radical de subjetivismo según la cual solo existe o solo puede ser conocido el propio yo (RAE). Es la única subjetividad de la que tenemos conocimiento y plena conciencia. Machado le llama también *solus ipse*.

El ser estaría, en su raíz metafísica, incompleto, y la conciencia de su carácter insuficiente sería la prueba de la "incurable otredad que padece lo uno"

Otredad: con su aparición en el mundo, la conciencia se revela como una falta de ser. Para llenar el vacío que siente, la conciencia busca al otro, que para Abel Martín se personifica en la amada: "El amor mismo es aquí un sentimiento de ausencia. La amado no acompaña; es aquello que no se tiene y que vanamente se espera [...] es siempre lo otro", cita Abel Martín, (PC, 1988: 337). La mujer encarna lo otro hacia el cual el ser se impulsa.

Machado considera una doble mirada sobre la otredad: el prójimo como otro en que me veo; el prójimo como mónada a la que no puedo acceder.

Mónada: cada uno de los seres indivisibles, pero de naturaleza distinta que componen el universo, según el sistema filosófico de Leibnitz (RAE). Haciendo mención a Leibnitz, somos dos mónadas, complementaria la una de la otra.

Metafísica: lo relativo al Ser en su forma abstracta; la ciencia del *no-ser*. Mairena, para describir la metafísica Machadiana versa: "Borraste el ser; quedó la nada

pura” (PC, 1988: 364) En la metafísica machadiana, lo otro esencial se encarna en la amada que es objeto de amor, así como para la conciencia es objeto de conocimiento.

Metáfora: en la estética machadiana, las metáforas sirven para referir a hondas realidades que no pueden expresarse mediante el lenguaje convencional, que no puedan ser reducidas a conceptos. Y deben expresar hondos estados de conciencia.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis (1979). *La filosofía de Antonio Machado y su teoría de lo apócrifo*. El Basilisco: Revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y de la cultura, n. 7, p. 77-83.
- ALBORNOZ, Aurora de (1967). *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, Madrid: Gredos.
- ALONSO, Monique; TELLO, Antonio ed. (1985). *Antonio Machado: poeta en el exilio*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- ÁNGELES, José (1989). *Antonio Machado: el poeta y su doble*, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean (1933). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós Editorial.
- BARJAU, Eustaquio, (1975). *Antonio Machado: Teoría y práctica del apócrifo*, Barcelona: Ariel.
- BENGUIGUI, Carlos (2012), *María Zambrano: La poesía de la razón* [en línea]. En *La Clé des Langues*. Disponible en: [http:// cle.ens-lyon.fr/espagnol/maria-zambrano-la-poesia-de-la-razon-152837](http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/maria-zambrano-la-poesia-de-la-razon-152837) [Fecha de consulta: 30 marzo 2014].
- BORGES, Jorge Luis (1975), *Obra poética*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- BRIOSO, Jorge (2007). *Antonio Machado y la tradición apócrifa*. En: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, n.24, p. 215-236.
- CARRILLO, Antonio Jesús (2012), *Pensar poético y convivir cívico en Antonio Machado*. Almería: Universidad.

- CARREÑO, Antonio (1982). "La persona como "otredad": Antonio Machado". En: *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid: Gredos, pp. 82-98.
- CARROL, Lewis (1865), *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. USA: Cricket House Books.
- Derrida, Jacques (1989), "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas." *La escritura y la diferencia*, 383-401.
- DOMÉNECH, Jordi (2005), *Hoy es siempre todavía: Curso internacional sobre Antonio Machado*. Córdoba: Renacimiento.
- GIBSON, Ian (2006). *Ligero de equipaje: la vida de Antonio Machado*. Madrid: Aguilar.
- GUTIÉRREZ, Adriana (2000). *Continuidad y ruptura en los heterónimos apócrifos de Antonio Machado: Juan de Mairena antes y durante la guerra*. En: Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid: Castalia, p. 637-642.
- JOHNSTON, Philip G (2002). *The Power of Paradox in the Work of Spanish Poet Antonio Machado (1875-1939)*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press.
- LAPESA, Rafael (1975-1976). "Sobre algunos símbolos en la poesía de Machado", Cuadernos Hispanoamericanos, CII, nº 304-307 pp. 386-430.
- LOURENÇO, António Apolinário (1989). "Ensimesmamento e Alteridade na Poesia de Antonio Machado", *Colóquio*, pp. 90-94.
- MACHADO, A. (1936), *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, José M^a Valverde ed., Madrid: Castalia.
- (1937), Sobre la defensa y la difusión de la cultura. En *Discurso pronunciado en Valencia en la sesión de clausura del Congreso Internacional de Escritores.*) Número VIII. 1937. p. 11-19.
- (1936-1937), *La guerra*, Jaume Pont ed. Valencia: Denes.
- (1988), *Poesías completas*, Manuel Alvar ed., Madrid: Colección Austral.
- (1989), *Poesía y Prosa: Prosas completas (1893-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1893-1936), *Prosas dispersas*, Jordi Doménech ed. Madrid: Páginas de Espuma.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1974), *El pensamiento de Antonio Machado*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- SCARANO, Laura (2011). 100 años de Gabriel Celaya: el compromiso revisitado [en línea]. En *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2844/ev.2844.pdf. [Fecha de consulta: 30 marzo 2014].

- SCARANO, Laura; ROMANO, Marcela; FERRARI, Marta. *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Editorial Biblos, 1994.
- SWIDERSKI, Liliana (2006), *Antonio Machado y Fernando Pessoa: El gesto ambiguo (Sobre apócrifos y heterónimos)*. Argentina: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- (2012), *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad*. Argentina: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- (2001), Antonio Machado y sus apócrifos: los caminos de una voz. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 2012, no 13, p. 203-222.
- UNAMUNO, Miguel (1982). *Niebla*, Mario J.Valdés ed. Madrid: Cátedra.
- (1979), *Soliloquios y conversaciones*. Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral.
- VALVERDE, Jose María (1971). *Introducción a Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*. Madrid: Castalia.
- (1995), *Antonio Machado*. Madrid: Cátedra.
- YNDURÁIN, Domingo (1975). *Ideas recurrentes en Antonio Machado (1898-1907)*, Madrid: Turner.
- ZAMBRANO, María (1996). *Filosofía y poesía*. México: FCE.
- VV. AA. (1990), AYUNTAMIENTO; FUNDACIÓN ANTONIO MACHADO DE SEVILLA. *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado, [14-19 de febrero de 1989, Sevilla]*. Vol. I. Ed. Alfar.

ⁱ Jaques Derrida, en su discurso *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas* habla sobre la infinitud interpretativa del discurso y habla de su no-totalización, ya que el texto como afirma tiene infinitud de interpretaciones a la vez que infinitud de miradas. Derrida emplea el término de juego para aludir a esta infinitud interpretativa de los textos, que se juegan a través de cada diferente mirada. Por ello que niegue la muerte de los textos, nunca cerradas ni conclusos.

ⁱⁱ Para una lista exhaustiva de trabajos resulta imprescindible acudir a la bibliografía de Javier Serrano (<http://jaserrano.nom.es/Machado/bibliograf.htm>).

ⁱⁱⁱ En *Alicia a través del espejo*, Alicia es llamada por Lewis desde el otro lado, y traspasa a un mundo onírico y de ficción a través de ese espejo en el que se está contemplando, le conduce a otra realidad. De este modo sueño y vigilia se confunden y entrecruzan. Tras traspasar el espejo, Alicia se encuentra con un complejo poema que sólo puede ser leído si lo enfrenta a un espejo. El espejo aparece por tanto como espacio de revelación y desdoblamiento.

^{iv} La sigla *PC* se emplea para citar la obra *Poesías Completas* de Antonio Machado,

^v La sigla *DUCA* se emplea para citar la obra *De un cancionero apócrifo* de Antonio Machado,

^{vi} La sigla *CC* se emplea para citar la obra *Campos de Castilla* de Antonio Machado,

^{vii} La sigla *SGOP* se emplea para citar la obra *Soledades, Galerías y otros poemas* de Antonio Machado,

^{viii} La sigla *PP* se emplea para citar la obra *Prosas completas* de Antonio Machado.

^{ix} Judith Butler, en *Actos performativos y constitución del género* (1998) afirma que “el género no es, de ninguna manera, una identidad estable” sino más bien “una identidad débilmente constituida en el tiempo”, “un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana [...]ha venido a creer y a actuar como creencia” (pp.296-297).