

160035

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DİL VE TARİH-COĞRAFYA FAKÜLTESİ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI BÖLÜMÜ
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**LA RECEPCIÓN DE LA POESÍA
DE ANTONIO MACHADO
DESDE EL PUNTO DE VISTA
DEL “YO POÉTICO” Y LA “TEMPORALIDAD”
EN EL SIGLO XX**

Doktora Tezi

Olçay Öztunalı

Ankara-2005

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DİL VE TARİH COĞRAFYA FAKÜLTESİ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI BÖLÜMÜ
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**LA RECEPCIÓN DE LA POESÍA
DE ANTONIO MACHADO
DESDE EL PUNTO DE VISTA
DEL “YO POÉTICO” Y “LA TEMPORALIDAD”
EN EL SIGLO XX**

Doktora Tezi

Olca Öztunalı

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Mukadder Yayıcıoğlu

Ankara-2005

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DİL VE TARİH COĞRAFYA FAKÜLTESİ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI BÖLÜMÜ
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

LA RECEPCIÓN DE LA POESÍA
DE ANTONIO MACHADO
DESDE EL PUNTO DE VISTA
DEL “YO POÉTICO Y “LA TEMPORALIDAD”
EN EL SIGLO XX

Doktora Tezi

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Mukadder Yayıoğlu

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Doç. Dr. Mukadder Yayıoğlu
Prof. Dr. Cengiz Ertem
Prof. Dr. Aytül Karapınar
Doç. Dr. Hale TOLEDO
Doç. Dr. Nil İNSAL

İmzası

[Handwritten signatures of the jury members]

Tez Sınavı Tarihi 15.06.2025

INDICE

I. Introducción.....	I-XIV
1. Antonio Machado y sus obras poéticas.....	4
1.1. La concepción del ‘yo poético’ y la temporalidad en la poesía de Antonio Machado.....	12
2. Las tendencias poéticas en España desde fin del siglo XIX hasta finales del siglo XX.....	20
3. Simbolismo y Modernismo: el distanciamiento del ‘yo poético’.....	54
3.1. El símbolo y la epistemología mística: el ‘yo poético’ y la aspiración a la conciencia integral en la poesía de Antonio Machado.....	71
3.2. El pensamiento poético contra el pensamiento lógico,: el desdoblamiento del “yo poético” en Antonio Machado.....	80
3.3. La influencia del Instituto Libre de Enseñanza en la poesía de Antonio Machado.....	93
3.4. Antonio Machado entre la Generación del 98 y el Modernismo.....	99
4. La recepción de la poesía de Antonio Machado en el siglo XX: “la palabra en el tiempo”	107
4.1. La recepción de la poesía de Antonio Machado, desde los principios del siglo XX hasta los años treinta: el vanguardismo español ‘la poesía sin sujeto’.....	107
4.2. La recepción de la poesía de Antonio Machado en los años treinta y cuarenta: la rehumanización del arte.....	134

4.3. La recepción de la poesía de Antonio Machado en los años cincuenta y sesenta: la subjetividad fuera del sujeto.....	145
4.4. La recepción de la poesía de Antonio Machado en los años setenta y ochenta: la segunda vanguardia.....	153
4.4.1. El giro de las críticas en los años setenta.....	161
4.5. La recepción de la poesía de Antonio Machado desde la “otra sentimentalidad”: Machado y Montero.....	175
5. Desde el viaje poético del ‘yo’ al ‘otro’ de Machado hasta el “individuo colectivo” de Montero: La identificación lector / poeta.....	191
5.1. La actividad poética de leer: el lector como autor.....	191
5.2. Una nueva lectura de tres poemas de Machado: “El mundo de otros yos”.....	207
CONCLUSIÓN.....	239
BIBLIOGRAFÍA.....	257
RESUMEN.....	1-15
ÖZET.....	1-13

I. INTRODUCCIÓN

Antonio Machado es un poeta esencial de la literatura española que se mantuvo vigente a lo largo del siglo XX y tuvo una gran influencia sobre la última poesía española. El rasgo que caracteriza la poética de Machado es el modo de tratar los conceptos del 'yo poético' y de la 'temporalidad' a través de los cuales es capaz de unir lo individual y lo universal. A lo largo del siglo XX la poesía española se planteará dos cuestiones que parecerán contradictorias a simple vista: 'la deshumanización del arte' y 'la rehumanización del arte'. Machado por su manera de percibir el 'yo poético' y la 'temporalidad' será capaz de eliminar esta contradicción entre los dos términos.

En este sentido, en este trabajo hemos investigado el proceso de la recepción de la poesía de Antonio Machado concentrándonos en el 'yo poético' y la 'temporalidad' en el siglo XX. Nuestra investigación se centra en una relectura de la obra de Antonio Machado en el siglo XX según la teoría de la recepción.

Es una teoría formulada contra el positivismo y basada en la pluralidad de la realidad. Nos hemos valido de las opiniones de Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss para determinar los criterios aplicables a nuestra investigación. Admitimos que el acto de leer tiene la función de renovar el sentido del texto, así que el texto siempre queda activo para nuevas lecturas. Y en este contexto, en este trabajo, consideramos al lector como un sujeto de un determinado momento histórico.

Hans Robert Jauss, en 1967, en un discurso que tuvo lugar en la inauguración de la Universidad de Constanza, abrió un nuevo horizonte en la historia de la literatura con su teoría titulada “estética de la recepción” (*Rezeptionsaesthetik*). A partir de esta conferencia se hará indispensable el papel activo del lector en la historia de la literatura.

Como señala Nedred Kuran, la conferencia de Jauss en dicha universidad no era casual, ya que ésta fue fundada, en contra de la educación tradicional, por dos teóricos: Hans Robert Jauss (1921), catedrático de lenguas románicas, y Wolfgang Iser (1926), catedrático de literatura comparativa de lengua inglesa. Gracias a las teorías literarias, centradas en el lector, esta universidad se convirtió en un importante centro literario en Europa llamado la Escuela de Constanza.¹

Las razones de la aceptación de estas teorías, que tienen su centro en el lector, se basan en la duda científica que surge en Europa al principios del siglo XX. Raman Selden explica el tema con estas palabras:

“El siglo XX ha llevado a cabo un importante asalto a las certezas objetivas de la ciencia decimonónica. La teoría de la relatividad de Einstein desplegó la duda sobre la creencia de que el conocimiento objetivo no era más que una progresiva y continuada acumulación de hechos. El filósofo T.S Kuhn ha demostrado que, en ciencia, la aparición de un <<hecho>> depende del marco de referencia en el que se mueve el observador científico. La filosofía de la Gestalt sostiene que la mente humana no percibe los objetos del mundo como trozos y fragmentos sin relación entre sí, sino como *configuraciones* de elementos, temas o todos organizados y llenos de sentido. Los mismos objetos parecen distintos en contextos diferentes y, aun dentro de distinto

¹ Kuran, Nedred, “Alımlama Estetiği ve Hans Robert Jauss”, *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*, 1996, İstanbul, Düzlem, p. 29.

modo según formen parte de la <<figura>> o del <<fondo>>. Estos y otros enfoques han insistido en que el observador interviene activamente en el acto de la percepción.²

Como señala Nedred Kuran en el mismo artículo, según Jauss, no hay ninguna obra literaria cuya vida no se geste sin su lector. La obra a través de su lector entra en los horizontes de expectativas de la época y un autor puede enfrentarse directamente con las expectativas predominantes de su tiempo.³

En este contexto Selden señala que el “horizonte de expectativas original” sólo nos aclara cómo fue interpretada la obra en su tiempo pero no establece su valor concreto. Seden subraya que, según Jauss, sería un error afirmar que el significado de un obra estuviera fijado para siempre, citando estas palabras de Jauss: “Una obra literaria no es un objeto que se mantenga por sí solo y que ofrezca siempre la misma cara a todos los lectores de todas las épocas.”⁴

En consecuencia cómo señala Selden, surge esta pregunta ¿Qué lectura debemos aceptar? Según Selden para la respuesta a esta pregunta Jauss hace referencia a la “hermenéutica” filosófica de Hans-Georg Gadamer, un discípulo de Heidegger. Seden explica sus pensamientos con estas palabras:

“Gadamer sostiene que todas las interpretaciones de la literatura del pasado surgen del diálogo entre pasado y presente. Nuestros intentos de comprender una obra dependerán de las preguntas que nuestro contexto cultural nos permita plantear; y, al mismo tiempo, tratamos de descubrir aquellas a las que la obra ha intentado responder en su propio diálogo con la historia. Nuestra

² Selden, Raman, “Teoría de la recepción”, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1998, p127.

³ Kuran, Nedred, op. cit., p.32

⁴ Selden, Raman, op. cit., p.137

perspectiva presente siempre implica una relación con el pasado, que sólo puede ser percibido desde esa limitada posición.”⁵

En este contexto, Nedret Kuran en el mismo artículo resume en algunos puntos las ideas principales de Jauss que nos guían a lo largo del trabajo : 1- La obra literaria no es algo independiente, autónomo que ofrece las mismas cosas en cada momento de la historia. La obra literaria se realiza de diferentes maneras dependiendo del diálogo con su lector. Los críticos literarios ante todo son “lectores” y la historia de la literatura es una historia de recepción. 2- Otro punto a tener cuenta es que a través del “horizonte de expectativas” observando la reacción creada sobre una sociedad concreta, se determina el carácter artístico de la obra. Se mide la distancia con el horizonte de expectativas y la obra recién producida. La nueva obra puede sorprender al lector al ofrecerle experiencias diferentes o al causar nuevas experiencias en él. Estas nuevas experiencias pueden producir un rechazo en el lector o pueden ser asimiladas positivamente por él. En ambos casos se habla del cambio de horizonte. Esta diferencia entre dos horizontes de expectativas, llamada “la distancia estética”, puede determinarse históricamente observando las reacciones de los críticos a lo largo del tiempo. Por lo tanto, una obra que produce rechazo en un tiempo determinado podrá ser recibida muy positivamente en otro contexto histórico-social distinto.⁶

Con las palabras de Hans R. Jauss:

“La función social de la literatura sólo se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y con ello repercute también en sus formas de comportamiento social”

⁵ ibídem.

⁶ Kuran, Nedred, op. cit., pp. 32- 38.

Así que según la teoría de recepción, la historia de literatura no consta de etapas divididas sino de una historia de diálogo con el lector. Es decir, el lector recrea la obra , y ese lector debe ser un lector activo. En palabras de Terry Eagleton:

“La teoría de la recepción, investiga el papel del lector en la literatura, pero en realidad, trata de la inquietud social contra el popularismo. Necesita el lector activo.”⁸

En este contexto Raman Selden señala que según Iser, el lector debe interpretar el material del texto para producir el sentido y por ello Iser sostiene que los textos literarios siempre contienen “huecos” que solo el lector puede rellenar con el acto de la interpretación.⁹

Iser explica sus pensamientos con estas palabras:

“Si el texto es un sistema de estas combinaciones, entonces debe ofrecer un espacio sistemático a quien deba realizar la combinación. Este es dado por los pasajes vacíos que como determinados espacios en blanco marcan enclaves en el texto, y de esta manera se ofrecen así a ser ocupados por el lector.”¹⁰

Acerca del tema del acto de interpretación, Selden consulta los pensamientos de Heidegger y señala que según Heidegger, nunca podemos hacer una contemplación objetiva fuera de nuestra conciencia. Como señala Selden, Hans- Georg Gadamer en

⁷ Jauss, Hans R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986, p.201, en: Redondo, Fernando Gómez, *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, Edaf, 1996, p. 245

⁸ Eagleton, Terry, *Kuramdan Sonra*, İstanbul, Literatür Yayınları, 2004, p. 54.

⁹ Selden, Raman, op. cit., p. 130.

¹⁰ Iser, Wolfgang, ‘La ficcionalización’ *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Lecturas, 1997, p.263, en: Redondo, Fernando Gómez, *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, Edaf, 1996, p. 253

Truth and Method (1975) aplicó este pensamiento de Heidegger a la teoría literaria, y afirmó que una obra literaria no tiene sólo un sentido acabado y concreto porque el sentido depende de la situación histórica del intérprete. Con esta contemplación Gadamer influyó sobre la “estética de la recepción”.¹¹

En esta línea Iser considera que el lector crea y reconstruye el texto: “La teoría de la recepción, por el contrario, siempre tiene que ver con lectores que se constituyen históricamente.”¹²

Como señala Sema Rifat, Umberto Eco, en 1958, en un Congreso de Filosofía Internacional, planteó la cuestión de la “obra abierta”. En 1962 este autor publicó el libro *Obra abierta* en el que desarrolló la idea de que las obras modernas tienen un carácter “incompleto” porque sus mensajes no son únicos y determinados, son obras abiertas para que el lector las reconstruya (como las obras de Joyce, el teatro de Brecht y la obra “livre” de Mallarmé). El artista ofrece al lector una obra para que la complete. El artista moderno da un papel al lector para que forme la obra y de esa manera dirige su creatividad. La obra no dice todo al lector. Con las palabras de Umberto Eco: “Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (...) Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.”¹³

Rifat también señala que según Eco, podemos percibir que son los simbolistas en la segunda mitad del siglo XIX los primeros que utilizarán conscientemente la teoría de

¹¹Selden, Raman, op.cit., p.13

¹² Selden, Raman, op. cit. p.12

¹³ Eco, Umberto, ‘Lector in fabula’, trad. Española: Barcelona, Lumen, 1981, p. 76, en: Redondo, Gómez Fernando, op. cit., p. 259

la obra abierta, como se puede apreciar en el famoso *L'Art Poétique* de Verlaine.¹⁴

Siguiendo, pues esta perspectiva metodológica hemos estructurado nuestra investigación de la siguiente manera: En primer lugar, hemos tenido en cuenta las influencias de ciertas tendencias poéticas en la obra de Antonio Machado y en segundo lugar hemos expuesto cómo fue recibida e interpretada dicha obra a lo largo del siglo XX en España. Así pues hemos dividido nuestra tesis en cinco capítulos.

En el primer capítulo del trabajo nos hemos acercado a la vida y la obra de Antonio Machado. También hemos puesto de manifiesto las principales ideas filosóficas y estéticas de Machado, su concepción del lenguaje y del tiempo y su “mundo de otros yos” valiéndonos de sus artículos. Para mostrar cómo se refleja todo ello en su poesía, en la última parte hemos analizado y comentado tres poemas suyos.

En el segundo capítulo nos hemos acercado a las tendencias poéticas en España desde fines del siglo XIX hasta fines del XX, investigando diferentes planteamientos sobre ellas.

En el tercer capítulo hemos abordado el concepto del distanciamiento del sujeto poético en el simbolismo francés, considerándolo como el primer paso de la conciencia moderna que se desarrolló durante todo el siglo veinte y hemos investigado los diferentes acercamientos a la poesía de Antonio Machado, como poeta simbolista, valorando la relación del parnasianismo con el modernismo

¹⁴ Sema Rifat, “Yapıt-Okur İlişkisi ve Umberto Eco”, *Eleştiri ve Eleştiri Kkramı ÜstüneSsöylemler*, İstanbul, Düzlem, 1996, pp 44-45

español.

A partir de 1880, se realiza una renovación en la poesía española y sudamericana. Para entender el 'sujeto poético' en esta nueva estructura y su reflejo en la poesía de Antonio Machado, es necesario entender el parnasianismo, el decadentismo procedentes del simbolismo francés y su relación con el modernismo español. De hecho, es un momento histórico en el que el discurso del "arte por el arte" de Gaudier abre una polémica que marcará todo el siglo XX. En España supondrá el primer paso de la polémica entre poesía pura e impura.

Hemos considerado el modernismo siempre en su contexto histórico, como un movimiento en el que se incluyen el parnasianismo, el simbolismo, el dadaísmo, el cubismo, el expresionismo y la última poesía española. Estimamos de esta manera el simbolismo como punto de partida del que surge el 'yo poético moderno'. En esta parte de nuestra investigación las opiniones de Octavio Paz y Juan Ramón Jiménez nos han guiado hacia una nueva lectura del modernismo, especialmente hacia su carácter multicultural y su base teológica.

En el primer apartado de dicho capítulo; " El símbolo y la epistemología mística: el 'yo poético' y la aspiración a la conciencia integral en la poesía de Antonio Machado", subrayamos el tono místico del simbolismo: los simbolistas ponen en contacto el 'yo poético' y el mundo físico gracias a los símbolos. Así intentan captar la esencialidad detrás de las cosas que son reflejos de la realidad. La desconfianza en la realidad única y concreta, y el acercamiento a lo oculto, es la otra base de la poesía

moderna desde principios del siglo. En este sentido el simbolismo influirá de una manera determinante la concepción del 'yo poético' de Machado. Cada 'uno' es un reflejo del 'otro', y cada uno contiene sus 'otredades' en sí mismo, cada uno lleva su 'ausencia'. Esta epistemología está muy cercana al 'mundo de otros yos' y al 'doble espejismo' de Machado.

En el segundo apartado; "pensamiento poético, contra el pensamiento lógico: el desdoblamiento del 'yo poético' en Antonio Machado", hemos recurrido a los pensamientos de los filósofos Bergson y Heidegger. Machado, si se siente atraído por estos filósofos, es porque descubre ideas y preocupaciones poéticas entre ellos: la temporalidad del ser la obsesión existencial, el 'yo colectivo', el 'otro', el 'desdoblamiento' de la personalidad, la circularidad del tiempo y la intuición como principio y método del conocimiento por encima de las abstracciones de la razón. Así que, según él, existen dos métodos de pensamiento: uno lógico, y otro, poético, es decir, intuitivo. Según él, el pensamiento lógico capta lo esencial, por ello es un proceso destemporalizado. Pero la poesía es un arte temporal.

En el tercer apartado; "La influencia del Instituto Libre de Enseñanza en la poesía de Antonio Machado", estudiamos el modernismo español y la postura de este movimiento deteniéndonos sobre todo en las opiniones de José Luís Martínez y Luis Abellán, para entender la otra razón de la recepción de Antonio Machado como 'poeta del pueblo'.

Según el Instituto, la filosofía debe concebirse como una filosofía viva y nacida en el

folclore, porque el creador de folclore es el pueblo. Y, por la influencia del Instituto, Machado siempre ha sido un poeta del pueblo. La vida y el pensamiento tienen una interrelación dinámica. Es un punto que siempre define el 'yo poético' de Machado.

En el cuarto apartado "Antonio Machado entre la Generación del 98 y el Modernismo" hemos determinado el horizonte de expectativas desde principios de siglo que se conforma en torno a la 'Generación del 98' y el 'Modernismo'. A partir de 1898 observamos un proceso en el que los escritores se dividen en dos grupos opuestos: La Generación del 98 y los Modernistas. En este apartado hemos planteado las razones ideológicas de esta separación y sus repercusiones en la poesía de Antonio Machado y el modo de valoración de la poesía de Machado. Esta investigación va a aclarar el por qué del favorecimiento de lo nacional y de lo español en el Movimiento Nacional entre 1940 y 1960.

En el cuarto capítulo hemos investigado la recepción de la poesía de Antonio Machado en el siglo XX y subrayado el carácter multicultural de los movimientos vanguardistas. En los años veinte, llega a España la ola vanguardista, ya iniciada en Europa hacía unos años. Por un lado existe un proceso de 'deshumanizar' el arte, pero por otro lado, por las condiciones políticas, aparecerá una poesía comprometida con la realidad en los años treinta. Por ello la percepción de los conceptos del 'yo poético' y la 'temporalidad' de Machado en esta época siempre quedaron dudosos. En la década de los veinte estos dos conceptos no se reciben positivamente ya que se desarrollará una tendencia vanguardista donde el arte queda deshumanizado. Y a partir de la segunda mitad de la década de los veinte que el arte se vuelve a

rehumanizar con lo que se valorará la temporalidad y el ‘yo poético’ de Machado.

En los años 30, en España ya existe una poesía comprometida con toda su inquietud social. El ‘yo’ poético otra vez vuelve a la poesía. Es visible una cierta rehumanización del arte. Durante la Guerra Civil los poetas se dividen en dos grupos, y en Machado, considerado como un poeta del pueblo, se valora mucho su poesía temporal, y el carácter histórico de los sentimientos. En abril de 1939 con la Dictadura Fascista empieza una época totalmente oscura.

Durante los años cincuenta y sesenta, los poetas se dirigen a la “mayoría”. Especialmente por parte de dos maestros, Blas de Otero y Gabriel Celaya, el “yo poético” de Machado se valora mucho. Porque, para estos poetas, el poeta es responsable de su tiempo. Machado también piensa así; según él, el poeta es un hombre, un mortal con su tiempo vital. Un polo de estos acercamientos está cerca de los místicos, de los simbolistas, de Heidegger y de Bergson, y el otro polo está cerca de Jean Paul Sartre. En esta época los poetas jóvenes consideran la temporalidad de Machado no sólo como algo subjetivo sino también como algo social e histórico.

Por otro lado, los poetas que apoyan al poder fascista sólo valoran a Machado por lo español de *Campos de Castilla*, es decir, por el alma española que fácilmente se convierte en un alma fascista.

En los años setenta la poesía otra vez se aleja de la vida. Después de Franco, España otra vez abre sus puertas al mundo. En los últimos años de esta década por un lado se

vive una segunda vanguardia, y por otro surge la “poesía de la experiencia”, que es un proceso de “normalizar” la poesía. “La poesía de la experiencia” critica la poesía social y la poesía conceptual en la misma línea de Machado.

En el apartado 4.4.1; “El giro de las críticas de los años setenta”, señalamos que los críticos empezarán a cuestionarse la subjetividad del ‘yo poético’ en *Soledades*, y el carácter social y político de *Campos de Castilla*, y a partir de los años setenta observamos que los críticos ya hablan de la imposibilidad de dividir en etapas la obra de Machado desde el concepto de modernidad y de la posibilidad de nuevas lecturas de su poesía.

En el apartado 4.5; “La recepción de la poesía de Antonio Machado desde la otra sentimentalidad: Machado y Montero” hemos investigado ‘el cambio de horizonte de expectativas’ con el grupo poético de e investigamos la recepción de la poesía de Antonio Machado por este grupo buscando los rasgos comunes entre la “Poesía de la Experiencia” en los años ochenta y la poética de Antonio Machado. Esta parte del trabajo constituye un acercamiento a esos puntos básicos que destacan en sus poemas: la subjetividad, el papel comunicativo de la poesía, la preferencia por un lenguaje coloquial, la historicidad de los sentimientos, la memoria colectiva, la unión de las contradicciones; acceder a la sociedad a través del individuo, el tiempo bergsoniano y la intrahistoria.

En la última parte del trabajo consideramos la actividad de leer como un proceso de conocimiento. A lo largo del trabajo, hemos visto la importancia de la comunicación

poética en Antonio Machado. Esa comunicación, ese diálogo, ese deseo de salir del 'yo' para penetrar en su 'otro', revelando nuestra intimidad, nuestro sentimiento más propio, nos permite y nos dirige a identificar nuestro ser con otros seres. En este contexto establecemos un diálogo entre la poética de Machado, García Montero, Borges, Sartre y Brecht considerando las últimas críticas acerca de la importancia del papel de lector en la poesía en los años ochenta.

Por último hemos incluido un estudio de tres poemas (I, VI, XIII) de Antonio Machado. Hemos realizado un análisis comparativo entre estos poemas, con respecto a la doble profundización en el protagonista, en el tiempo y en el espacio, subrayando las líneas predominantes en esos poemas: la meditación sobre la vida, la reflexión sobre la existencia en relación con la temporalidad y la muerte, la fugacidad, la caducidad y la monotonía de la vida, que son esenciales en muchos poemas de Antonio Machado. De allí nos hemos acercado a su peculiar religiosidad, que nace de un diálogo cordial con todo el universo. El segundo punto de vista, en este contexto, consiste en una breve conclusión, en un resumen de esa comunicación universal que se establece a lo largo de dichos poemas. En este contexto, el objeto de este trabajo es revelar los pasos de esta participación en el diálogo universal, de un lector dirigido por la intuición del poeta.

* * *

Quisiera agradecer a todas aquellas personas e instituciones que han hecho posible este trabajo:

Dra. Mukadder Yaycioğlu, directora de esta tesis doctoral, Dr. Ertuğrul Önalp, director del Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Universidad de Ankara, Facultad de Lengua, Geografía e Historia, Dra. Aytül Kasapoğlu, Dra. Nil Ünsal, Dra. Hale Gökner, Dr. Erkan Yurtaydın, Dra. Nedred Kuran, Dr. Ömer Gökay, Dra. Mediha Göbenli, Dr. Murat Baç, Funda Özsanç, Mehmet İlğürel, Clara Vélez Latorre, María Jesús Ortega, Dr. Rafael Carpintero Ortega, Dra. Carmen Rodríguez, Dr. García Montero, Pablo Martínez Gila, Dr. Teodosio Fernández, Dr. Carlos Bousoño, Dr. Mario Hernández, Dr. Juan Carlos Gómez Alonso, Jairo Nino Campos, Carlos Miguelez María del Coso, Fernando Olaya, Casa de América, Real Academia Española, Biblioteca Nacional en Madrid, Instituto Cervantes de Estambul, y por último a mi familia a la que dedico este trabajo.

1. Antonio Machado y sus obras poéticas.

“Se canta lo que se pierde”

A. Machado

Nace en 1875 en Sevilla, cuando tiene ocho años su familia se traslada a Madrid. Antonio Machado, empieza a estudiar con su hermano Manuel Machado en la Institución Libre de Enseñanza fundada en 1876 por profesores escindidos de la universidad oficial. Uno de los profesores más importantes de la Institución es Francisco Giner de los Ríos. Como veremos, en la última década del siglo los críticos aceptan que la Institución tiene un papel fundamental en la vida, en la poesía y en el pensamiento del poeta. Y Antonio Machado en los años treinta se define a sí mismo como un ‘poeta folclorista’.

Antonio Serrano señala :

“la formación ética y hasta ciertas modalidades de su inteligencia y sensibilidad son típicamente institucionistas. (...) Además de los rudimentos de cultura intelectual y del profundo amor a la naturaleza que adquirió allí, la Institución inició a Antonio Machado en el aprendizaje de valores morales muy característicos del espíritu institucionista. Tolerancia, respeto al trabajo, gusto por cierta austeridad en el modo de vida, ideal reformista y patriótico, rechazo de todo dogmatismo, sentido del diálogo y de la igualdad entre los hombres, amor de verdad... valores que serán todos claves en la obra y en la vida del poeta.”¹

¹ Serrano, Antonio, 2000, “La obra de Antonio Machado”, www.abelmartin.com, p.14

También cabe recordar que el padre de Machado, Antonio Machado Álvarez, es folclorista y tiene numerosos artículos en diversos periódicos sobre este tema. Tras la muerte de su padre, en 1893, la familia Machado sufre un revés económico. Este año Machado publica algunos artículos en el semanario *La Caricatura*. A estos artículos, como señala Fermín Lázaro, no se les da suficiente importancia hasta los últimos años, y esa postura de ignorancia dificulta enormemente la comprensión de la preocupación social del poeta desde su primer libro *Soledades*. Sin embargo, como señala Lázaro, hay un Machado juvenil que sin ser aún poeta, está interesado por lo social, por lo convivencial:

“Se publica *Soledades* en 1902 y, al poco tiempo, la crítica pregona las excelencias de esta magnífica obra, presentándola como el primer peldaño de la escalera creativa machadiana. Sin embargo, en somero conocimiento bibliográfico delata pronto el error de tal interpretación, pues lo cierto es que don Antonio escribió y publicó en 1893 un conjunto de artículos en la revista *La Caricatura* que son, querámoslo o no, el primer puntal de sus ideas. No negaré, por obviedad, que aquí la prosa manda y el poeta permanece aún escondido, pero también es verdad que si tenemos en cuenta las reflexiones plasmadas en estos juveniles escritos, nos será más fácil comprender el sentido último de *Soledades*.²

En 1896, muere el abuelo, don Antonio Machado y Núñez, y por razones económicas, Joaquín el hermano menor, emigra a Guatemala, Antonio Machado interrumpe sus estudios de Bachillerato, y su hermano Manuel viaja a Sevilla a estudiar Filosofía y Letras.

Ya estamos en la época del Modernismo. Aparece *Azul* (1888) y *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío. En 1895 se publica *En torno al casticismo*, y en 1897 *Paz en*

² Lázaro, Fermín, “En torno a las *Soledades* machadianas”, 2003, www.abelmartin.com, p.6

la guerra de Unamuno, y el mismo año comienza la guerra de Cuba. Los primeros poemas de Machado se editan en 1898.

La época es descrita por Tuñón de Lara de la siguiente manera:

“ Son tiempos tormentosos, y los hermanos Machado lo saben; lo han oído en casa de Benot, de labios de éste o de Pi y Margall. Se lo han oído a don Francisco Giner o a don Rafael María de Labra. Hace tres años que dura ya la guerra en Cuba, (...) Todo ha terminado. No hay barcos. No hay colonias. No hay imperio. El sueño se acabara en París, el día 10 de diciembre, al firmar Montero Ríos, en nombre de España, la renuncia a Cuba, puerto Rico, Filipinas, Carolinas, Marianas y Palaos. A España entera le llegaba el cruel despertar de un obstinado sueño colonial.

A esto se ha llamado el *noventa y ocho*. Era el punto máximo de la crisis del Estado y de una manera de concebir la vida. Los viejos valores se habían hundido, al hundirse la flota en aguas del Pacífico y del Caribe. (...)

¿Qué crisis era aquella? En primer lugar, crisis de sistema, como totalidad; no había Imperio ni sus restos. En segundo lugar, crisis económica; no había esos mercados ni esas fuentes de fácil beneficio. En tercer lugar, crisis política; ambos partidos turnantes salían maltrechos por su pesada responsabilidad en el desastre. Y en cuarta lugar, crisis social; la industrialización aumentaba el peso específico de la clase obrera, y la organización de ésta alcanzaba la toma de conciencia. Pero también los industriales catalanes, los jefes de empresa del norte tomaban su conciencia “en sí”. (...)

Se imponía una revisión y un baño de verdad, de autenticidad. Del seno de aquella sociedad española, que aún soñaba en las glorias del imperio, surge ya un Unamuno que quiere bañar España en el pueblo y en Europa, defensor de los hombres sencillos que hacen todos los días, sin saberlo la ‘intrahistoria’. Un Joaquín Costa proclama que hay que cerrar con tres llaves el sepulcro del Cid y atender a las necesidades de la hora. Y también se proyectan sobre el panorama español las corrientes renovadores de Salmeran, de Giner, de los escritores como Galdos y Clarín, de un mundo intelectual en cuyo seno había crecido Antonio Machado. (...)

Sin embargo, en la existencia de Antonio Machado tiene lugar, antes de su inserción verdadera en el medio intelectual de la época, lo que podría llamarse el intermedio de París. (...) los hermanos Machado emprenden su

primer viaje a París con ánimo de abrirse un camino que, en el orden de las necesidades perentorias, se presentaba muy cerrado en España”.³

Lo cierto es que, este viaje a París será una experiencia muy importante para los hermanos. Viven en el ‘Barrio Latino’ en un ambiente bohemio, allí conocen a Oscar Wilde y a Pío Baroja y también el simbolismo en la poesía y el impresionismo en la pintura. En París, Machado escribe la mayor parte de su libro *Soledades* y lo muestra a Rubén Darío recibiendo de éste una crítica favorable reducida a una palabra: “¡admirable!”⁴

En 1900, obtiene el grado de bachiller y se matricula en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.

En 1901 publica sus primeros poemas en la revista modernista *Electra* dirigida por Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Valle-Inclán, y Villaespesa y que además disfruta de la colaboración de Rubén Darío y de Juan Ramón Jiménez.

El poeta, en 1902, y su hermano Manuel, vuelven a París. Esa estancia en París ejercerá una influencia profunda en su vida: aprenderá francés, será catedrático en el Instituto de Lengua Francesa.

A su regreso de París, Machado conoce personalmente a Juan Ramón Jiménez y mantiene una estrecha relación con él. Su primer libro, *Soledades*, aparece en 1903,

³ Tuñón de Lara, Manuel, *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Madrid, Taurus, 1997, p. 96.

⁴ Serrano, Antonio, op. cit., p. 7

un año después de su regreso de París.

En 1917 Machado hace el siguiente comentario sobre su primer libro:

“Las composiciones de este primer libro, publicado en enero de 1903, fueron escritas entre 1898 y 1902. Por aquellos años, Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba (...) al maestro de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma. (...) Pero yo pretendí (...) seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo dice, con voz propia, en repuesta animada al contacto del mundo. Y aún pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo diálogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas coordinando los universales del sentimiento.”⁵

En 1907 obtiene una de las cátedras de francés y elige la de Soria. A finales del mismo año aparece *Soledades. Galerías. Otros poemas*, la nueva edición de *Soledades*. Machado en esta edición elimina trece poemas.

En 1911 vuelve a París con su mujer a fin de asistir a un curso como oyente de filosofía moderna impartido por Henri Bergson, en el *College de France*.

En 1911, Machado publica su segundo libro *Campos de Castilla*. En este libro, según los críticos, Machado ya no mira hacia dentro como en *Soledades*, sino hacia fuera. Y muestra, según los críticos, la profunda influencia de Unamuno -que venía ejerciendo sobre el poeta desde 1903 en las páginas de *Helios*-. En esta obra la

⁵ Machado, Antonio, *Obras Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989a, p.1802.

poesía de Machado es más directa.

Sus preocupaciones intelectuales en esta época se ven claramente en las cartas que envía a Juan Ramón Jiménez y a Ortega y Gasset ⁶. En estos años Machado tiene estrechas relaciones con la vida intelectual española, especialmente con la nueva generación de intelectuales llamada “Generación de 1914” con Ortega y Gasset a la cabeza. Los críticos también hablan de los contactos del poeta con los intelectuales como Manuel Azaña, Fernando de los Ríos, Luis de Zulueta, Salvador de Madariaga, Pablo de Azcárate Luis Bello y Américo Castro que ponen de manifiesto la transformación de la sociedad producida por la Guerra Mundial de 1914-18, la Revolución Rusa de 1917, la III Internacional en 1919 y la guerra de Marruecos. Los críticos subrayan que Machado no se queda indiferente ante estas transformaciones y, después de la guerra civil, se acercará más a los jóvenes autores.⁷

En 1915 empieza a escribir en el semanario *España*, fundado por Ortega y Gasset, en colaboración con los otros autores de ambas generaciones. Y unos años después, en 1919, aparece la segunda edición de *Soledades, galerías y otros poemas*.

En octubre Machado obtiene el traslado al Instituto de Segovia donde permanecerá hasta 1932. En 1920, empieza a escribir artículos en el periódico *El sol*.

⁶ Véase; ibídem, p.328 y p. 332.

⁷ Serrano, Antonio, op. cit., p.8

En 1924 publica *Nuevas Canciones*. Según los críticos, en estos breves poemas por se repiten los temas anteriores, como Soria o la copla popular. Estas canciones luego se publican en sus *Obras Completas*.

Durante la guerra, Machado seguirá publicando nuevos artículos titulados “Juan de Mairena” en la revista *Hora de España*. En 1926 comienza la publicación del “Cancionero apócrifo de *Abel Martín*” en la *Revista de Occidente*. Es una mezcla de poemas y de fragmentos en prosa en los que el poeta aborda el tema del amor y de la muerte.

Acerca de sus obras *Juan de Mairena* y *Abel Martín*, Machado expresa sus pensamientos con las siguientes palabras en 1928:

“*Abel Martín* y *Juan de Mairena* son dos poetas del siglo XIX que no existieron, pero debieron existir, y hubieran existido si la lírica española hubiera vivido su tiempo. Como nuestra misión es hacer posible el surgimiento de un nuevo poeta, hemos de crearle una tradición de donde arranque y el pueda continuar. Además, esa nueva objetividad a la que hoy se endereza el arte, y que yo persigo hace veinte años, no puede consistir en la lírica -ahora lo veo muy claro-, sino en la creación de nuevos poetas -no nuevas poesías-, que canten por sí mismos. El verdadero sermón poético, a la española, ha de engendrar en el espíritu como se engendra en la carne y, por ende, impregnar a la musa para nuevos poetas que, a su vez, nos den en el porvenir las nuevas canciones”⁸

Poco después de la proclamación de la República, en 1932, será nombrado catedrático del Instituto Calderón de Madrid. En noviembre de 1936 el poeta se ve obligado a dejar la cátedra. Como señala Serrano, su hermano José lo cuenta así:

⁸ Machado, Antonio, 2001, op. cit., p.557.

“En noviembre, el peligro inminente que se cierne sobre la activa capital alcanza las más terribles proporciones.

Entonces, amigos muy queridos y admirados por él –los dos poetas, León Felipe y Rafael Alberti- llaman a su puerta para tratar de convencerle cariñosamente de que debe alejarse de Madrid.

En un principio se niega terminantemente dejar su querida ciudad; pero lo que le decide a partir es el imperativo moral –ya sabéis que su bondad era tan grande como su inteligencia –de poner a salvo a su anciana madre, a sus hermanos y a las niñas que hay en la casa, a sus sobrinas, a las que quiere como un padre.⁹

Así que el poeta se instala en un pueblo cerca de Valencia. En 1938 se traslada a Barcelona pero ya está enfermo. Según las investigaciones de Serrano, aquel invierno es muy crudo y Barcelona está a punto de caer. El 28 de enero, con la ayuda de diversas personas del mundo universitario y escritores, acompañado por su madre cruza la frontera francesa, y se aloja en un pequeño hotel de Collioure, donde muere el 22 de febrero de 1939. Según las investigaciones de Serrano¹⁰, José Machado encuentra en el bolsillo del abrigo de su hermano un trozo de papel.

La primera anotación es una cita del monólogo de Hamlet :

ser o no ser.

La segunda, un verso:

*Estos días azules y este sol
de la infancia*

⁹ Serrano, Antonio, op. cit., p.9

¹⁰ ibídem.

Y la última dedicada a Guiomar:

*Y te daré mi canción
“Se canta lo que se pierde”
con un papagayo verde
que te diga en tu balcón.*



1.1 La concepción del 'yo poético' y la temporalidad en la poesía de Antonio Machado.

En esta parte de nuestro trabajo pondremos de manifiesto las principales ideas filosóficas y estéticas de Machado, su concepción del lenguaje y del tiempo, su “mundo de otros *yos*” valiéndonos de sus artículos. Y para mostrar cómo se refleja todo ello en su poesía, en la última parte analizaremos y comentaremos tres poemas suyos. Es conveniente comenzar por la importancia que da al sentimiento en relación con la creación poética.

“El sentimiento -dice Machado- no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. No se puede llegar a esta simple fórmula: mi corazón, enfrente del paisaje, produce el sentimiento. Una vez producido, por medio del lenguaje lo comunico a mi prójimo [...] Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro.”¹¹

Para Machado, no hay un *yo* soberano con poder suficiente para controlar racionalmente los sentimientos. Es decir, nuestros sentimientos no son nuestros, sino que constituyen un producto social que gracias al lenguaje podemos expresar. Pero por otro lado subraya que el lenguaje es un instrumento en manos del hombre, ya que pertenece al “mundo de los otros *yos*.”

“Para expresar mi sentir -escribe Machado- tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho menos mío que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de ser nuestro -porque mío exclusivamente no lo será nunca- era de ellos, de ese mundo que no es ni objetivo ni subjetivo tercer mundo en que todavía no ha reparado

¹¹ Machado, A. , “Problemas de la Lírica” en *Obras, Poesía y Prosa*, Losada, Buenos Aires, 1964, p. 787.

suficientemente la psicología, el mundo de los otros *yos*.”¹²
Si la vida humana se centra en la comunicación con los otros, podemos afirmar que siempre vivimos en ese “mundo de los otros *yos*” en el que nace el lenguaje. Es un mundo que se crea por todos los individuos en el que también se crean los sentimientos. La creación poética, por lo tanto, debe dirigirse a ese mundo o dicho de otro modo, el hombre puede ascender a ese mundo gracias a la creación poética en el que también se produce el sentimiento. En este sentido, toda poesía y toda creación supone y exige una transformación.

En otra ocasión dice Machado: “Esto es lo importante. Sólo el sentimiento es creador”. No debemos ver aquí ninguna contradicción entre el sentimiento como creador y el sentimiento considerado como producto del mundo de los otros. En efecto, el sentimiento no es creado por el *yo*, pero se encuentra en su interior como su otro, como una pasión que hace de tránsito entre lo uno y lo otro. El sentimiento entonces queda fuera del círculo cerrado que se forma entre el sujeto y objeto, al ser producido en ese otro mundo comunica al individuo con él. De aquí la conexión mágica en Machado entre lo íntimo y lo universal. Por ello, la intimidad en Machado nunca debe confundirse con lo privado:

“Lo anecdótico, dice Machado, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era exactamente mi parecer de hace veinte años. En mi composición “Los cantos de los niños”, escrita en el año 98, se proclama el derecho de la lírica a contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico.”¹³

El poeta debe siempre superar el *yo* y aspirar a lo universal. Para Machado, el poeta

¹² Machado, A., 1964, op. cit., p.788.

se identifica con todos los hombres, el *yo* individual es también un '*yo*' colectivo. La identidad y pluralidad de la personalidad, es decir la identidad como unidad de lo plural es una de las metáforas básicas de toda época moderna. H. G. Gadamer explica así esta metáfora:

“El poeta es el prototipo de ser humano. Y así la palabra que el poeta captura y a la que confiere consistencia no significa únicamente éxito artístico que lo consagra como poeta, sino que representa un conjunto de posibilidades de la experiencia humana. Permite al lector ser *yo* que es poeta, ya que éste es el *yo* que es poeta, ya que éste es el *yo* que todos somos [...] Y así la palabra que el poeta captura y a la que confiere consistencia no significa únicamente el éxito artístico que lo consagra como poeta, sino que representa un conjunto de posibilidades de la experiencia humana. Permite al lector ser aquel *Yo* que es el poeta [...] ¿Quién es, pues, aquí *Yo* y quien tú? Se enuncia quien es *Yo* y quien es Tú ahora y siempre: el '*individuo*' de Kierkegaard, cada uno de nosotros.”¹⁴

Ángel González lo confirma con estas palabras:

“El '*yo*' que con frecuencia habla en mis poemas no soy exactamente *yo*, sino una proyección de mí mismo. Con el tiempo, acabé siendo consciente de que ese hecho implica distancia; cuando me expreso en los versos me descoloco, me sitúo en otro lugar y, puesto que no tengo el don de la ubicuidad, el '*yo*' escritor no puede ser nunca el '*yo*' que aparecen la escritura, que es un *ende* creado, y por lo tanto ficticio [...] Desde que comprendí que toda la poesía confesional es el resultado de ese juego de proyecciones desdoblamientos e imposturas, intento, ya deliberadamente, que el personaje por mí creado, para que sea creíble, se parezca cada vez más a mi persona. El poema es una efigie del ser, una imagen. Y contemplar la imagen que uno proyecta de sí mismo produce a veces sorpresas [...] La escritura (la lectura) de un poema es un modo de conocimiento; en el caso del escritor, de re-conocimiento o de autoconocimiento.”¹⁵

El poema, pues, transporta la vida humana personal a una zona, a un lugar en el que

¹³ Machado, A., “Para un estudio de la literatura española”, 1964, op. cit., p.785.

¹⁴ Gadamer, Hans Georg, *Poema y Diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1999, p.112.

¹⁵ García Montero, Luis “Conversación con Ángel González”, *Litoral*, diciembre de 1998, núm. 233-234, p.13

comunica con cualquier otra vida humana y con lo esencial de toda la vida. Ese espacio de comunicación, ese espacio de diálogo, proporciona una visión de nuestro ser que revela nuestra intimidad y nuestro sentimiento más propio. Lisa Bock de Behar explica así este espacio de diálogo :

“De alguna manera la escritura se puede considerar como una peregrinación interior que debe despojarse del sentimiento a un tiempo y a un espacio determinados. Dentro de este contexto, el lenguaje ha perdido toda función mimética y está destinado a transformar en ficción todo lo que toca. De modo que escribir es al mismo tiempo construir espacios de significación propia que ya no tienen nada que ver con la realidad exterior. Es justamente dentro de estos espacios ficcionales en donde la conciencia poética busca un nuevo lenguaje, capaz de liberar al poeta de aquella prisión.”¹⁶

Así que la obra es la esperanza de liberarse, pero al mismo tiempo es el propio testimonio de esa imposibilidad. Ya lo apunta Lisa Block :

“[...] someterse al lenguaje es lo mismo que perderse en la infinidad del tiempo y del espacio. Así concebido el lenguaje es una prisión o un laberinto sin centro, dentro del cual el poeta está obligado a vagar sin rumbo [...] El acto de escribir es una forma de instalarse en un espacio ficticio. Nombrar un objeto no implica sólo el hecho de limitarlo, sino también de falsearlo. Detrás de esta noción subsiste el concepto de la inexistencia de un lenguaje capaz de adecuarse a la realidad en forma total. Por eso no es exagerado afirmar que la escritura se transforma necesariamente en una suerte de producción de mentiras.”¹⁷

En este contexto, como hemos dicho el poeta moderno debe siempre superar el *yo* y aspirar a lo universal. La poesía surge del sentimiento, lo libera de su aspecto más subjetivo y le hace saltar a otro lugar. Se extrae así un sentimiento universal y la naturaleza que llamamos ‘paisaje’, y que no es ni sólo humano ni sólo naturaleza,

¹⁶ Blok De Behar, Lisa, *Una Retórica del Silencio*, Siglo XXI, Argentina, 1994, p.20.

¹⁷ *ibidem*.

sino tiempo. El tiempo en el que participan todos los seres vivos por el hecho de existir. De forma que si la poesía debe ser ‘palabra en el tiempo’ constituye por ello mismo una manera de universalizar lo particular. Por ello Machado dice:

“La poesía es el diálogo del hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados.”¹⁸

“Todas las artes aspiran a productos permanentes, en realidad, a frutos intemporales . Las llamadas artes del tiempo, como la música y la poesía, no son excepción. El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida, pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar [...] eternizar.”¹⁹

Congelar el tiempo para eternizarlo. Sin duda aquí Machado se acerca mucho a la concepción del tiempo como tiempo puro que encontramos en Bergson. Este tiempo de Bergson, la ‘duración’, no se confunde con el tiempo empírico y mecánico del presente²⁰. Se trata más bien de un tiempo detenido del que surge toda la vida actual y todo tiempo empírico y al que la poesía debe elevarse.

El objeto de la intuición , como en Bergson , no son las cosas, ni los hombres, sino el tiempo (la duración). Es esta duración lo que es realmente existente y, como dice Machado:

¹⁸ Machado, A. , “Juan de Mairena”, 1989a, op. cit., p.414.

¹⁹ Machado, A. , 1989a, op. cit., p.341.

²⁰ Véase la parte “El pensamiento poético contra el pensamiento lógico: el desdoblamiento del ‘yo poético’ en Antonio Machado.

“[...] nada de lo que es puede contarse y medirse. Nuestros relojes nada tienen que ver con nuestro tiempo, realidad última de carácter psíquico, que tampoco se cuenta ni se mide.”²¹

Ahora bien, la duración no se confunde con el tiempo empírico y mecánico del presente. Entonces, ahora estamos en el punto de esa pregunta irrenunciable, cuando paseamos por los versos de Antonio Machado, ¿Dónde esta la realidad? ¿Dónde habitamos? En un mundo de signos, sin duda, signos del tiempo. Toda la realidad, la de las cosas y la de los seres vivos, es, por tanto, duración. Toda la realidad es duración y se encuentra recorrida por ella. La intuición del sentimiento es la intuición del tiempo que nos va a permitir llevarnos hacia lo otro que hay en nosotros y en las cosas.

Por eso Machado dice:

“Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son; aún más abiertos para ver las otras de lo que son; más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la visión vigilante, por que vuestra misión es ver e imaginar despiertos, y que no pidáis al sueño sino reposo.”²²

Toda poética empieza por esta mirada que multiplica las cosas, las transforma y las hace volver a su ser. Por consiguiente, la poesía es una supra-visión de la vida, y toda visión es un devenir. Devenir es viajar, devenir es crear, y crear es iniciar ese viaje. El pensamiento poético, pues, no es contemplar o representar las cosas, sino “palabra en el tiempo”. El paseo, la contemplación, la visión de las cosas, fusionan

²¹ Machado, A., 1989a, op. cit., p.545.

²² Machado, A., 1989a, op. cit., p.429.

nuestro tiempo con el de los otros. Ambas, las cosas y los sentimientos, se comunican en ese 'tercer mundo', participando en una misma duración universal. Lo humano y lo natural se hacen por ello indistinguibles en los poemas de Machado.

El paisaje queda dibujado en esa comunicación casi mágica que se forma por líneas de velocidad y movimiento muy variables (el paseo del caminante, el soplo del viento, el ritmo monótono de la noria, el caudal del río) que al cruzarse crean nudos de tiempo congelado y producen una comunicación maravillosa entre todo el universo. Cada singularidad viva, incluso la material inorgánica, es transfigurada hacia su 'tu esencial', entonces, toda la vida manifiesta una unidad superior de sí misma. De este modo, la naturaleza se convierte en el sujeto del poema. En un importante texto del prólogo a la segunda edición de *Campos de Castilla* escribe Machado:

“Somos víctimas de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. ¿Qué hacer entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos obrar el milagro de la generación. Un hombre atento a sí mismo y procurando auscultarse ahoga la única voz que podría escuchar: la suya, pero le aturden ruidos extraños. Seremos, pues, meros espectadores del mundo.”²³

Aquí se encuentra una de las claves de la obra de Machado: en el centro de nuestro ser encontramos algo que nos arroja al exterior, pero en el exterior lo que

²³ Machado, A., 1964, op. cit., p.51-52

encontramos es un doble de nuestro interior. Se trata de que tanto adentro como afuera lo que hay es la nada. Sin fin, 'no somos nada', es decir, la nada-el tiempo, lo que somos, el tiempo como fuente de toda vida.

Por eso Machado dice:

"No sería ni un espejo ni una representación del universo, sino el universo mismo como actividad consciente: el gran ojo que todo lo ve al verse a si mismo [...] El universo, pensado como sustancia, fuerza activa consciente, supone una sola y única morada , que sería como el alma universal de Giardo Bruno."²⁴

Quizá la misión de la poesía de Machado es la de captar y superar 'la nada'. El poeta, el hombre 'que siempre va conmigo' debe viajar por toda la infinita serie del tiempo para reencontrarse, más bien, reencontrándose.

"Dios revelado, o desvelado, en el corazón del hombre es una otredad muy otra, una otredad inmanente, algo terrible, como el ver demasiado cerca la cara de Dios. Porque es allí, en el corazón del hombre, donde se toca y se padece otra otredad divina, donde Dios se revela al descubrirse, simplemente al mirarnos, como un tú de todos, objeto de comunión amorosa, que de ningún modo puede ser un alter ego [...] sino un tú que es él."²⁵

Hasta que participa en una integración universal para oír la única voz producida por la maravillosa comunicación de todo el universo.

²⁴ Machado, A., 1989a, op. cit., p.503.

²⁵ ibídem

2. Las tendencias poéticas en España desde fines del siglo XIX hasta fines del XX

Poema

*No la toques ya más
Que así es la rosa*

J. R. Jiménez

Como veremos detalladamente en la tercera parte del trabajo, a partir de 1898 en España, los escritores se dividen en dos grupos: 'La Generación del 98' y 'el Modernismo'. En este proceso de recepción de la Generación del 98 y el Modernismo, el 'desastre de Cuba' ocupa un gran lugar.

Sánchez Vidal señala la importancia de este 'desastre' para entender mejor la 'crisis de fin de siglo' con las siguientes palabras:

"Hace ya mucho tiempo que se ha superado la dicotomía << Modernismo/ Generación del 98>>, por entender que la fecha que marca la pérdida de los últimos residuos coloniales españoles no representa adecuadamente la profunda metamorfosis en todos los ámbitos de la cultura y civilización europeas en que consiste el Modernismo. Más adecuada parece la fórmula << Crisis de fin de siglo>> como equivalente español de lo que los franceses llaman <<Fin de siècle>> o los alemanes <<Jahrhundertwende>> (cambio de siglo)>>"²⁶

Como subraya Sánchez Vidal y la mayoría de las críticas, especialmente a partir de los años setenta, ya no se habla de la diferencia entre la Generación del 98 y el

²⁶ A. Sánchez Vidal, *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos*, Madrid, Jucar, 1990, p.14

Modernismo. Más bien se habla de una literatura de “fin de siglo”. Y sus características mas destacadas son el rechazo al positivismo, al naturalismo y al realismo.

En esta línea, también cabe recordar la evolución del pensamiento filosófico y científico a principios del siglo. En el campo de la filosofía destaca la superación del racionalismo. Vicente Tusón explica sus observaciones con las siguientes palabras:

“Por otra parte, es aún más sintomático el auge de las corrientes irracionalistas. En efecto, desde principios de siglo alcanzan gran difusión doctrinas de este tipo iniciadas antes, algunos de cuyos portavoces pueden considerarse precursores del pensamiento contemporáneo: son Schopenhaur (1788-1860), para quien el mundo se movía impulsado por una voluntad ciega e irracional; o Kierkegaard (1813-1860), con su vitalismo angustiado; o Nietzsche (1844-1900), que exaltaba los impulsos vitales sobre la razón.”²⁷

Segun Tuson, tambien habría que citar a Henri Bergson (1859-1941), para quien la realidad es algo dinámico, y la razón no sirve para entenderla, sino la intuición. Esta idea de Bergson existe -como veremos- en el pensamiento poético de Antonio Machado. Por otro lado, en el campo científico Tuson destaca la superación del positivismo gracias a la ‘teoría de la relatividad’ de Einstein (entre 1905 y 1915), con la que la ciencia acepta que la realidad es algo cambiante.²⁸

Asimismo, Eduerdo López Chavarri define el Modernismo como una evolución, y lo

²⁷ Tusón, Vicente-Lazaro Fernando, *Literatura Española*, Madrid, Anaya, 1981, p.13.

²⁸ ibidem

considera como un renacimiento contra el ‘espíritu utilitario’ de la época:

“No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad. Salir de un mundo en que todo lo absorbe el culto del vientre, buscar la emoción de arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la vida, restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas las partes.... eso representa el espíritu del Modernismo.”²⁹

Entonces, si el Modernismo, en un sentido más amplio, es un “espíritu ” podemos preguntarnos por que en España se considera como “crisis”. Sánchez Vidal da la respuesta con las siguientes palabras:

“Otros países como Francia o Alemania compartían la sensación de culminar las siembras de la revolución industrial o del Romanticismo, mientras que en España la dudosa industrialización hacía ver lo moderno como <<crisis>> y conflicto. Y así, al arrimo de un hito (1898) que suponía el fin de un imperio colonial mientras otros países europeos consolidaban los suyos, se pretendió poner en cuestión nada menos que la identidad social”³⁰

Por otro lado , según Vicente Tusón, desde fines del siglo XIX, al igual que en Europa, se observan en España e Hispanoamérica corrientes inconformistas, que son los frutos de la ‘crisis de la conciencia burguesa’. Según Tusón, estas corrientes “nacen en el seno de la pequeña burguesía, pero poseen un signo preferentemente antiburgués (en su propio seno, en efecto, la burguesía ha generado siempre fuerzas que ponen en tela de juicio sus valores). En la literatura cunden los impulsos renovadores, agresivamente opuestos a las tendencias vigentes (realismo y naturalismo, prosaísmo poético, retoricismo...) y pronto se designa con el término de

²⁹ Chavarri, E.L., “Que es el Modernismo”, *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 21-22

³⁰ Vidal, Sánchez, op. cit., pp.14-15

‘modernistas’ a los jóvenes escritores animados por tales impulsos innovadores. Con el tiempo, tal denominación se fue reservando para designar a aquellos autores (especialmente poetas) que se despegan de un mundo del que abominan y, con ademán desafiante, encauzan su inconformismo hacia la búsqueda de la belleza, de lo <<raro>>, de lo exquisito; es decir, se proponen ante todo una renovación estética”³¹

Sánchez Vidal, - como Juan Ramón Jiménez o Octavio Paz- estudia el Modernismo en un sentido más amplio y acepta que este movimiento contiene tendencias opuestas. Vidal defiende que este mismo proceso similar ocurre en el expresionismo alemán. Según el crítico, el expresionismo alemán es la ‘fermentación’ del naturalismo, del nietzscheanismo, de la bohemia y de ‘otras hierbas’ que incluyen hasta el ‘esperpento’ de Valle Inclán. Vidal expresa sus pensamientos con las siguientes palabras:

“Sin embargo, en sentido amplio (como lo postuló, por ejemplo, el poeta Juan Ramón Jiménez) el Modernismo equivalió a un gran esfuerzo sincrético en el que se entre mezclaron, en diversas dosis de vigencia o decadencia, ingredientes que proceden del romanticismo, del impresionismo, del simbolismo, del parnasianismo, etc. Fue un crisol de registros que intento hacer evolucionar un lenguaje encorsetado hasta formulas lo suficientemente flexibles y diversificadas como para que a través suyo se pudieran expresar las tendencias más opuestas.”³²

También según las observaciones de Oscar Barreo Pérez, al hablar de la literatura española de finales del siglo XIX y principios del XX, los libros más antiguos mantienen la separación de la Generación del 98 y del Modernismo. Lo cierto es que

³¹ Tusón, Vicente-Lazaro, Fernando, op. cit., p.46.

³² Vidal, Sánchez, op. cit, p.15

cuando Azorín ideó el concepto de Generación del 98, hacía ya muchos años que se hablaba de Modernismo. Como señala Pérez, ya en el Diccionario Académico de 1899 se definía el Modernismo como una “afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura”. Como señala Pérez, a la palabra se le daba un significado no coincidente con el de hoy :

“corriente literaria, fundamentalmente poética, aparecida en Hispanoamérica a finales del siglo XIX, que se caracteriza por su interés más por la forma que por el contenido, utilizando para ello un estilo refinado y sensual, con abundancia de palabras excéntricas (neologismos, arcaísmos) y de recursos expresivos sonoros y coloristas (el azul es el color preferido) que terminaron resultando demasiado retóricos y artificiales para sus críticos, pero que, sin duda, renovaron la escritura realista dominante en la época.”³³

Pérez en el mismo artículo defiende que la difusión del concepto de “generación” en España se divulga por el libro *Las generaciones literarias* (1930) de Julius Petersen y luego por José Ortega y Gasset. En 1935 Pedro Salinas publicó un artículo en el que defendía dos corrientes literarias separadas: la del 98 y la del Modernismo. Como señala Pérez, esta interpretación, considerada hoy en día tradicional, aparece reforzada especialmente por la aparición del libro de Guillermo Díaz-Plaja en 1951, cuyo título es: *Modernismo frente a noventa y ocho*. Sin embargo, Pérez también señala que, desde entonces, la opinión de la crítica ha ido cambiando considerablemente. Pérez, después de explicar la consideración de Juan Ramón Jiménez en 1953 acerca del Modernismo -como un movimiento teológico, científico, y literario- expresa sus pensamientos con las siguientes palabras:

³³ Pérez, Oscar Barreo, “El modernismo literario español”, *Liceus*, núm. 2, mayo-julio de 2002, www.liceus.com, p.4

“Ricardo Gullón fue ampliando desde los años sesenta esta interpretación, hoy consolidada, de acuerdo con la cual modernista sería toda manifestación estética que pueda considerarse nueva a finales del siglo XIX y principios de XX. Ello obliga a rechazar el concepto de *generación del 98* y hablar de modernismo igual que lo hacemos de romanticismo o barroco, por ejemplo : no como una escuela literaria, sino como un cuerpo de límites muy amplios. En España en definitiva, la palabra *modernismo* debería emplearse en el sentido en el que se utilizan otros conceptos extranjeros (aunque no podría identificarse con el termino *modernismo* manejado fuera de nuestro país que es equivalente a *vanguardia*). Nuestro modernismo sería lo que en el ámbito anglosajón fueron el *modern style*, en el francés el *simbolismo* y el *art nouveau*, en el germánico el *Jugendstile*, en el italiano el *decadentismo*, etc. El modernismo literario hispánico vendría a ser un conglomerado de impresionismo, simbolismo, expresionismo, parnasianismo que en definitiva, se nutre de la modernidad de XIX, porque todos esos movimientos se oponen al realismo dominante. La segunda mitad del siglo, también se alimenta parcialmente de él.”³⁴

Por otro lado, Vicente Tusón confirma los pensamientos de Oscar Barreo Pérez acerca de la ‘generación’. Según Tusón:

“El uso de la palabra “generación”, en el sentido que Petersen le da, es una impropiedad léxica. Y conviene tener conciencia de ello, a pesar de que la crítica haya extendido tal uso y aunque, por comodidad, se siga empleando tal denominación en el sentido –insistimos– de <<grupo>>, <<movimiento>>, etc. Así pues, la llamada <<generación del 98>> no es sino un grupo de una generación histórica a la que también pertenecen los <<modernistas>>; y lo que se conoce por <<generación del 27>> es un extraordinario grupo de poetas en medio de otros escritores de las mismas edades y de orientaciones diversas. Por lo demás, ¿Qué hacer con aquellos que no pueden agruparse de acuerdo con los requisitos señalados? ¿Y con escritores como Valle-Inclán o Juan Ramón Jiménez, cuya trayectoria es cambiante? ¿Y con un poeta como Miguel Hernández, unido por afinidades y convivencia a los <<poetas del 27>>, pese a que debería considerarse de la generación siguiente?

³⁴ ibídem.

En suma, el método de las generaciones no parece un procedimiento de periodización muy adecuado, y su rigidez ha obligado no pocas veces a forzar y a deformar las realidades para hacerlas entrar en su marco.”³⁵

Por su parte Rafael Alarcón Sierra llama la atención a la fuente común de los noventayochistas y modernistas:

“Tanto los noventayochistas como los modernistas , tienen un legado común: la presencia de Schopenhauer y Nietzsche, verdaderos educadores intelectuales del momento en toda Europa, y el sustrato de la estética simbolista en sentido amplio, que se refleja en Antonio Machado o Valle-Inclán no menos que en Azorín o Baroja. Todos ellos expresaban rechazo a la sociedad burguesa y afanes de renovación, y todos ellos eran denominados de la misma manera: “los modernistas”, la “gente nueva”, los ‘nuevos’ hasta los ‘novísimos’”.³⁶

A continuación Sierra formula la siguiente pregunta, sigue preguntando:

”¿No comparten los modernistas y los jóvenes del 27?, Como lo ha señalado Andrew Debicki, acaso la tradición simbolista europea , que los modernistas españoles enriquecen, no alcanza su apogeo en torno a 1920, (...) y claro, unos pertenecían a la generación o no en distintos momentos de su vida: no el Antonio Machado ‘modernista’ de *Soledades*, si el ‘noventayochista’ de *Campos de Castilla*. ¿Quién ponía el orden?”.³⁷

Sierra, en el mismo artículo declara que “ todo ello comienzan a desarrollarlo los escritores de la mal llamada “Generación del 98”, quienes inician en España la modernidad del siglo XX, el modernismo, cuyas analogías con el modernismo europeo es lo que hay ahora que estudiar y valorar.”³⁸

³⁵ Tusón, Vicente- Lazaro Fernando, op. cit., p.21.

³⁶ Sierra, Rafael Alarcón, “La generación del 98 y El hombre que fue jueves”, 2000, <http://fyl.unizar.es/gcorona/articu40.htm>, p.3

³⁷ ibídem.

³⁸ ibídem

Los últimos críticos especialmente en los años sesenta consideran al modernismo en un sentido más amplio. Se trata de una nueva actitud hacia la vida, de una reacción contra los valores sociales de la burguesía y un deseo de belleza. Su filosofía es, como la de los parnasianos franceses, la del arte por el arte.

Se habla de varias tendencias que influyen en el Modernismo, especialmente serían los movimientos estéticos franceses y la poesía de los estadounidenses Whitman y Póe. Así que el Modernismo se considera como una integración de diversas tendencias que se habían desarrollado a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, en especial el Simbolismo y el Parnasianismo. El Parnasianismo nace en 1866 basado en el equilibrio y la objetividad. Nos parece muy importante su papel en el desarrollo del modernismo en España y Sudamérica porque la mayoría de los críticos, especialmente Juan Ramón Jiménez, como veremos en la parte siguiente, habla de la asimilación del parnasianismo francés en la obra de Rubén Darío (1867-1910), quien como se sabe, es una figura fundamental en el modernismo sudamericano. Darío escribe su primer libro modernista en 1888: *Azul*, mezcla de prosa y verso. Según los críticos, ese libro hace referencia en el título al poeta francés Mallarmé, y el tono del segundo libro, *Prosas profanas* (1896), es nuevo para la literatura española. Como hemos dicho, todos hablan de la asimilación del parnasianismo francés, la influencia de Verlaine, el interés por la civilización griega, el medievalismo, y el gusto por lo exótico. En otro libro, *Cantos de vida y esperanza* (1905) el poeta se dirige hacia una mayor reflexión existencial. Y ese libro se considera como la obra cumbre del poeta nicaragüense. Según los críticos, se añade una preocupación por el futuro de lo hispano, frente a la amenaza de Estados Unidos,

así que junto a las composiciones parnasianas, existe la conciencia del futuro político.

En este sentido, Antonio González Romano subraya que el modernismo español siempre ha sido más sencillo, y también afirma que la Generación del 98 no deja de ser una línea del Modernismo. González Romano, también llama la atención sobre el carácter cosmopolita del modernismo pero, según él, el centro ‘indiscutible’ es París, y los poetas españoles se inspiran directamente en Francia donde la influencia de Verlaine es muy fuerte. González Romano señala dos tipos de modernismo: el modernismo canónico (parnasiano) y el modernismo simbolista. Entre los temas más importantes del Modernismo (canónico, parnasiano) destaca la evasión del mundo real por medio del sueño (Oriente, jardines perfumados, mitología griega, dioses, ninfas, el mundo medieval, la magia); se exaltan las pasiones y lo irracional; el misterio, lo fantástico, el sueño, la profunda tristeza, la melancolía son temas recurrentes, así como la presencia de lo otoñal, lo crepuscular, la noche. Y según el crítico, se alejan del Parnaso Francés cuando abordan amores imposibles y escandalosos y temas americanos como los mitos indígenas, que son muy importantes en toda la literatura contemporánea sudamericana. En este sentido Antonio González Romano lo considera como una acentuación de lo hispano frente al auge de los Estados Unidos. Se reivindica lo español frente a los valores culturales de la civilización ‘yanqui’. El segundo, el Modernismo Simbolista, como señala González Romano en el mismo artículo, es una parte del Simbolismo francés.³⁹ Así

³⁹ González, Romano Antonio, “El Modernismo”, 2000,
<http://www.geocities.com/Hollywood/Hills/7985/modernismo.htm>, pp. 3-4

que, González Romano -como Juan Ramón Jiménez- piensa que el Modernismo español es más simbolista que el hispanoamericano, y en este sentido Antonio Machado estaría más cerca de Unamuno o de Bécquer que de Rubén Darío. Antonio González Romano explica sus pensamientos con las siguientes palabras:

“Para Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Verlaine, lo esencial es la sugerencia (de ahí la importancia que daban a la música), el poder evocador de las palabras. la musicalidad de las palabras. La poesía es como un viaje hacia el mundo interior del poeta.(...) Los autores españoles leen antes que a Rubén Darío a Verlaine. Ello explica que el Modernismo español sea más Simbolista que el hispanoamericano. Machado por ejemplo, aprendió de Rubén Darío la musicalidad, pero la interiorización la aprendió de Unamuno y, con anterioridad, de Bécquer y de Rosalía. Y esto resultó mucho más influyente, ya que por este camino se llega al Simbolismo (notemos que el Modernismo simbolista está muy próximo a la Generación del 98, frente al Modernismo Canónico, que se aparta bastante). El Modernismo Simbolista va dejando ser, poco a poco, Modernismo, iniciando una búsqueda de nuevos caminos, de salidas poéticamente válidas (A. Machado, Juan Ramón). Después de la interiorización el poeta vuelve sus ojos al mundo exterior. Se descubre el paisaje, que se entiende como símbolo de la Historia o del poeta. Cuando Antonio Machado nos hable del campo castellano, nos estará hablando de sí mismo o de la Historia. Este paisaje tendrá un valor de símbolo. (...) En España existía un ambiente premodernista similar al hispanoamericano, que resultó muy influido por la irrupción de Rubén Darío. El Modernismo en España vino a romper con el tradicionalismo de la poesía anterior. Son fundamentales las figuras de Bécquer y Rosalía como puente a la modernidad. Su poesía intimista marcará a los mejores modernistas españoles (se ha hablado de un “Modernismo intimista”), denominación que acogería a Antonio Machado y a Juan Ramón.”⁴⁰

Así que el modernismo simbolista, frente al modernismo parnasiano, se acerca en gran medida a la Generación del 98.

⁴⁰ ibídem.

Ramón Nieto explica los rasgos del 98 :

“todos ellos nacen entre 1860 y 1875; su juventud literaria la viven entre 1890 y 1914, es decir, entre el momento en que se fraguaba el Desastre y el comienzo de la primera guerra Mundial; se relacionan intensamente con intelectuales de la América hispana: colaboran en periódicos del otro lado del Atlántico, al tiempo que escritores hispanoamericanos escriben en periódicos españoles; el problema de España que más les preocupó no fue, como suele decirse, la pérdida de las colonias, sino la lucha de clases; aunque de procedencia casi unánimemente burguesa, se alinearon en un principio al lado del proletariado, y siempre en contra del régimen monárquico (incluso Valle-Inclán, que se proclamaba carlista); más tarde, según la conocida apreciación de Azorín, la generación del 98 se sume en la abulia, el desinterés por lo político, el pesimismo, el amor al paisaje y “a las cosas y ciudades viejas”.⁴¹

Vicente Tusón opina lo siguiente sobre la Generación del 98 y Azorín:

(...) fue Azorín quien acuñó el marchamo <<generación del 98>> en una serie de artículos de 1913. Integran, según él, tal generación autores como Unamuno, Baroja, Maetzu, Valle Inclán, Benavente, Rubén Darío... (no cita a Antonio Machado). Hoy se discutiría la presencia en esa lista de Valle-Inclán, pero -sobre todo- sorprende que se cite a Benavente y a Rubén. Sin embargo, se advertiría que, según Azorín, las características que permiten agrupar a tales autores son, no sólo <<un espíritu de protesta>>, sino también <<un profundo amor al arte>>; y, entre las influencias que reciben, señala las del parnasino Gautier y las del simbolista Verlaine. Así pues, tal <<generación>> no se presenta en Azorín como algo deslindado del Modernismo. Y, en efecto, el mismo autor aporta un testimonio decisivo de como, hasta entonces, no hubo más apelativo para aquellos escritores que el de modernistas.”⁴²

Las ideas de Azorín acerca de la generación del 98 son muy interesantes.

“Pío Baroja, con su análisis frío, reflejaba el paisaje castellano e introducía en la novela un hondo espíritu de disociación ; el viejo estilo rotundo, ampuloso, sonoro, se rompía en sus manos y se transformaba en una notación algebraica, seca, escrupulosa. Valle-Inclán, con su altivez de gran

⁴¹ Nieto, Ramón, *Desde el 98 a nuestros días*, Madrid, Acento, 2001, p.8

⁴² Tusón Vicente-Lazaro Fernando, op. cit., p.63.

señor, con sus desmesuradas melenas, con su refinamiento de estilo, atraía rotundamente a los escritores novicios y les deslumbraba con la visión de un paisaje y de unas figuras sugeridas por el Renacimiento italiano. (...) El movimiento de protesta comenzaba a inquietar a la generación anterior. No seríamos exactos si no dijéramos que el renacimiento literario de que hablamos no se inicia precisamente en 1898.”⁴³

Pero por otra parte según las observaciones de Tusón, algunos miembros de la generación, rechazan la denominación de “generación del 98” que propone Azorín.

Uno de estos miembros es Unamuno y otro Baroja. Tusón cita a las palabras de Baroja al respecto: “Yo no creo que haya habido ni que haya una generación de 1898. Si la hay, yo no pertenezco a ella.”⁴⁴

Como hemos mencionado, habrá que esperar hasta la conferencia de Pedro Salinas, en 1934, acerca de “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98” para la definición de la “generación”. Salinas más tarde, en 1943, en su artículo “La literatura española moderna” desarrolla sus ideas sobre la generación del 98:

“Cronología general y cronología literaria coinciden en España en 1900: empieza un siglo nuevo y se inicia una nueva literatura. (...) Dos rótulos suele ponérseles: <<generación del 98>> y <<modernismo>>. Los dos exactos, representan sendas direcciones que toman el esfuerzo renovador de la literatura. Hay que distinguir lo específico de cada una de ellas; parece hoy evidente que son cosas distintas. Y sin embargo, al distinguirlas conviene no mirarlas como tendencias divergentes o exclusivas. Porque, salvo en algun caso excepcional, todos los nuevos escritores participan en su estructura espiritual de esos dos elementos constitutivos de la generación, y son un tanto <<98>>, y un tanto <<modernistas>>.”⁴⁵

El tema central es España, y los críticos hablan de que, sobre todo en la segunda etapa de estos escritores, hay una preocupación especial por los problemas

⁴³ Azorín, *La generación del 98*, Salamanca, Anaya, 1961, pp. 26-27.

⁴⁴ Tusón, Vicente-Lazaro Fernando, op. cit., p.60.

⁴⁵ Salinas, Pedro, *Ensayos literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, p.291.

existenciales y religiosos. Algunos de los rasgos comunes de estos escritores aceptados son: las influencias de las corrientes irracionalistas europeas (Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard). De modo que el subjetivismo constituye uno de los elementos esenciales de sus obras.

La angustia existencial y religiosa y el problema de España son los temas fundamentales de Miguel de Unamuno (1864-1936). Su evolución política fue de la izquierda hacia el individualismo. Su primer libro, *Poesías*, se publica en 1907. En 1911 aparece el *Rosario de sonetos líricos*. A partir de 1928 y hasta su muerte se dedica al *Cancionero /Diario poético*, trabajo que se considera como su obra maestra en poesía.

Según los críticos, en su poesía se ve el interés por el contenido frente a la forma, predominio de la idea, búsqueda de lo vital y lo ideológico, mezcla del pensamiento y el sentimiento, un lenguaje directo. Sus temas principales son: la familia, la patria, la muerte, la vida eterna, como hemos dicho, en definitiva, la existencia humana.

Ramón Nieto citando las palabras de Antonio Machado, define este carácter existencial con estas palabras:

“En el fuego de Unamuno arde principalmente la contradicción, la guerra interior, algo así como una guerra santa contra sus propios demonios. Antonio Machado escribió al morir Unamuno: << Unamuno ha muerto, como el que muere en guerra. ¿Contra quién? Quizá contra sí mismo ...>>”⁴⁶

⁴⁶ Nieto, Ramón, op. cit., p.13.

Concha Zardoya, acerca de los 'caminos existenciales' de Miguel de Unamuno comenta lo siguiente:

“ (...) Miguel de Unamuno ha devenido senda de los hombres, vivo evangelio de unamunismo. Como un nuevo profeta se alza en las tierras de las Españas, en el horizonte del siglo XX. Es el gran espiritualizador y concientizador de los españoles en esta época.

Por esta causa, precisamente, los caminos reales pocas veces aparecen en su poesía con su plena objetividad, sino como vehículos de un contenido espiritual. Son caminos de desesperación y también de esperanza conseguida a fuerza de voluntad y nunca exenta de angustia. Caminos, pues, existenciales, sobrenacionales o anti-racionales. Caminos históricos e intrahistóricos. (...) Caminos vivos, por encima y por debajo de toda metafísica y de toda poética.”⁴⁷

En la obra de Pío Baroja también existe una profunda inquietud existencial. A Baroja se le conoce como un autor muy pesimista. En este sentido las críticas hablan de la huella que le dejó la lectura de Schopenhauer. En su juventud tiene contacto con el movimiento anarquista, y su estilo es antirretórico y claro, en la línea de todo el 98. Sus novelas más importantes son: *La casa de Aizgorri* (1900), *El mayorazgo* (1903) y *Zalacaín el aventurero* (1909), *Camino de perfección* (1902), *La lucha por la vida*, *El árbol de la ciencia* (1911) y *La Raza*.

El estilo de Azorín, como el de Baroja, se caracteriza por su sencillez. Sus primeras novelas son *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Confesiones de un pequeño filósofo* (1914). En *Castilla* presenta la visión de España.

⁴⁷ Zardoya, Concha, *Poesía Española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974, p.184.

Como señala Ramón Nieto en Azorín hay dos etapas diferenciadas. Sus años de juventud se caracterizan por el anarquismo: en sus artículos ataca a la burguesía, al capitalismo, al Estado y a la familia. Más tarde se aleja de aquellas ideas y proclama su fe en el catolicismo.⁴⁸ Nieto, citando las palabras de Azorín, en una carta que escribe al general Franco, subraya la postura del autor ante la guerra civil con las siguientes palabras:

“Al iniciarse la guerra civil se fue a París, donde vivió gracias a sus colaboraciones en periódicos argentinos. Al acabar, en 1939, escribió una famosa carta al general Franco en la que, entre otras cosas, le decía: <<Lo que no todo el mundo tiene, y sólo es dado a los verdaderamente fuertes, es la templanza>>.”⁴⁹

Valle-Inclán en su primera etapa es un modernista. Su obra más importante es *Tirano banderas* (1926) como el ejemplo de su esperpento teatral. Ramón Nieto sitúa este ‘esperpento valleinclanesco’ en la corriente modernista con las siguientes palabras:

“El esperpento valleinclanesco embarcado al mismo tiempo en la corriente modernista –emparentado literariamente con D’Annunzio y Rubén Darío–, Valle Inclán llevó al teatro español la fuerza expresiva de un lenguaje florido y brillante, y de unas situaciones extraídas de la más lacerante expresión de la miseria profunda de las almas rotas y de los ambientes más sórdidos: a todo ello lo llamo esperpento, una palabra que une lo carnavalesco con lo deforme, y que de algún modo matiza la violencia con rasgos irónicos o compasivos.”⁵⁰

Según los críticos la poesía de Valle Inclán (1866-1936) pasa, a veces desapercibida por lo extenso del resto de su obra, y según ellos, la obra maestra en la poesía de

⁴⁸ Nieto, Ramón, op. cit., p.37

⁴⁹ ibídem, p.40

⁵⁰ ibídem, p.27

Valle-Inclán es *La pipa de kif* (1919). Este es el único ejemplo poético que dejó su autor del “esperpento”, género casi exclusivamente teatral.

Concha Zardoya expresa sus pensamientos acerca del esperpento con las siguientes palabras:

“Este libro de poesías es el equivalente lírico del <<esperpento>> dramático. Los matices lúgubres nos recuerdan a Póe; los caricaturescos, a Solana. El ‘yo’ del poeta casi desaparece en tal abigarrada Verbena, en la chirriante algarabía de la multitud, en la áspera y fuerte realidad subrayada por chispazos y toques grotescos, por estilizaciones esperpénticas. Pero todavía emerge en contadas ocasiones. En éstas, el ‘yo’ se expresa en formas artificialmente provocadas para crear, a su vez, imágenes visionarias, funambulescas o esperpénticas.(...) El poeta fuma su pipa de kif, es decir, de cáñamo verde o marihuana. Entonces, sus sentidos se vuelven infantiles y todo tiene una gracia matinal. Vuelve a la infancia y a la juventud. (...)”

El poeta sigue fumando en su pipa el <<cáñamo verde, kif de Turquía>>, para que despierte su ‘yo’ visionario, su maravillosa imaginación.”⁵¹

Concha Zardoya en su investigación acerca de la poesía de Valle-Inclán, defiende que la visión del poeta es “cubista, futurista y estridente: en otras palabras, esperpéntica.”⁵²

En la misma crítica Concha Zardoya, subrayando que el ‘esperpento’ es un máquina de moralizar y en este sentido Valle-Inclán es un moralista, lo sitúa entre Unamuno, Baroja y Antonio Machado con las siguientes palabras:

“(...) entre todos los miembros de la Generación del 98, Valle-Inclán es, precisamente, el más formidable moralista de todos ellos. Su ‘esperpento’ no es otra cosa que una tremenda máquina de moralizar que no perdona a nadie, ni siquiera al autor mismo, según veremos en algunos versos esperpénticos de *La pipa de kif*. Hemos de reconocer también que en Valle-Inclán –frente a

⁵¹ Zardoya, Concha, op. cit, pp. 259-260

⁵² ibídem.

Unamuno, Baroja y Antonio Machado – hay una notoria sobriedad de sentimiento que le impide llegar a la abierta confesión personal”⁵³

A partir del año 1914, ya los críticos hablan de tres nombres: Novecentismo, Vanguardismo, y Generación del 27. Así que se denomina como la Generación del 14 o novecentismo a un grupo de escritores nacidos en la década de los 80 que incorporan una nueva sensibilidad.

Como señala Vicente Tusón, ya nace un nuevo tipo de intelectual, lejos de las bohemia modernista. Frente al españolismo de la generación del 98, se definen por su europeísmo. Y destaca una mirada elitista y castellanista acerca del tema de España⁵⁴.

Se considera al novecentismo como un movimiento de transición hacia las vanguardias. Son los intelectuales y liberales que apoyan la sociedad burguesa. Esta literatura se considera como literatura para minorías porque, los novecentistas abandonan del tono sentimental. Se nota un cierto distancionamiento, la búsqueda del equilibrio, y una búsqueda de “arte puro” con un lenguaje lejos de lo coloquial.

En esta línea cabe recordar *La deshumanización del arte*. Ortega en este artículo califica este arte como ‘intelectual’, ‘puro’ y ‘anti-romántico’.

También entre los poetas más importantes de la generación del 14 podemos nombrar a José Moreno Villa, Ramón de Bastera, y sin duda a Juan Ramón Jiménez con su poesía “pura”.

⁵³ Ibidem, p.24

⁵⁴ Tusón, Vicente-Lazaro, Fernando, op. cit., p. 220.

Acerca de la poesía de Jiménez, las críticas hablan de dos etapas: la primera, pre-modernista. Por ejemplo en *Arias tristes* (1903) se observa un tono becqueriano en el contexto neorromántico y simbolista. La segunda etapa, empieza a partir de 1911, con su *Diario de un poeta recién casado*. De su época modernista destacan *La soledad sonora*, *Poemas mágicos y dolientes*, *Platero y yo* (1914-1917). Después de la época modernista surge la búsqueda de una poesía intelectual como *Piedra y cielo* (1918) y *La estación total* (1923-1936). Su última época es la época de la poesía pura. Según los críticos, en la poesía pura, la poesía es igual a la belleza y la perfección. Así que, según los críticos, su poesía intelectual evoluciona hacia lo teológico en una línea próxima a Unamuno, especialmente desde *La estación total* a *Dios deseado y deseante*. Los años 30 son los de la República y la Guerra Civil, que obligan al poeta y a su esposa a instalarse en Estados Unidos, y en Puerto Rico donde terminan sus vidas.

Acerca del papel renovador de Juan Ramón Jiménez en la poesía española Vicente Tusón dice lo siguiente:

“En nuestro siglo, es la máxima encarnación de una de las posibles maneras de concebir la poesía: búsqueda solitaria de Belleza y Absoluto. Por ello sirvió de faro para los poetas puros y para los componentes del grupo poético del 27: todos ellos, en su juventud al menos, recibieron su influencia. Es también explicable que los poetas de posguerra, acuciados por preocupaciones sociales sobre todo, se distanciaran de su estética. Pero últimamente, cuando los poetas <<novísimos>> orientan de nuevo la creación hacia la renovación del lenguaje poético, Juan Ramón recobra la altísima estimulación que le corresponde.

Y así, Juan Ramón Jiménez ocupa un lugar privilegiado junto a los grandes líricos de nuestra literatura, como poeta de excepcional sensibilidad, como

modelo de las más exigentes inquietudes estéticas y de continua capacidad de renovación.”⁵⁵

En suma, a principios de este siglo se produce una crisis en Europa. Todos los movimientos en esta época surgen contra la estética realista y lo que tienen en común es el rechazo de lo tradicional. En esta línea, los primeros movimientos en la literatura surgen alrededor de 1910 bajo el nombre de movimientos vanguardistas.

Antes de ver el Creacionismo y Ultraísmo, cabe recordar los movimientos europeos, porque los críticos consideran al Ultraísmo y al Creacionismo como una síntesis hispánica de distintos movimientos vanguardistas europeos: Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, etc.

El futurismo, es un movimiento que viene de Italia. Su fundador es Marinetti. Es un movimiento artístico de comienzos del siglo XX que rechaza la estética tradicional. El 20 de febrero de 1909, Marinetti publica su *Manifiesto futurista*. Sus características son : exaltación de la intuición y la admiración por la máquina, el tren, la velocidad y el movimiento. El manifiesto futurista es traducido al español por Ramón Gómez de la Serna en la revista *Prometeo*. Ramón Gómez también funda en Madrid la tertulia del Café Pompo.

Según Vicente Tusón, “ tanto su obra como su vida son una perpetua ruptura con las convenciones. Pronuncia conferencias vestido de torero, o en un circo, a lomas de un elefante; celebra un banquete en un quirófano, u organiza otro en el que sólo se

⁵⁵ Tusón, Vicente-Lazaro, Fernando, op. cit., p.240.

consumen medicamentos. Lo extraño, lo anormal, lo grotesco, lo provocativo, definen el ambiente en que hace crecer su obra.”⁵⁶

El cubismo, es un movimiento que comienza en la pintura y los dos primeros pintores son Picasso y Braque. El cubismo trata de romper la estética clásica y el concepto clásico de belleza. Crea una nueva figuración con la que observar la naturaleza. Es decir, es un cambio radical en el concepto de arte y de belleza. Según los cubistas, el arte es algo mental, y el espectador, o el lector, reconstruye la realidad, y así, también se convierte en artista, en pintor o en poeta. En la pintura podemos contar con Pablo Ruiz Picasso, como la figura central, y luego con Georges Braque y con Juan Gris. Y en el cubismo literario, con Apollinaire. El poema cubista rompe la puntuación, exalta una representación gráfica, rechaza la actitud sentimental, y exalta la espontaneidad.⁵⁷

El movimiento dada aparece en 1916 en Suiza de la mano de Tristan Tzara, que luego se traslada a París donde tiene más éxito. El rasgo más fundamental del movimiento es el rechazo de todos los valores sociales y estéticos del momento, y se apoyan en lo absurdo e irracional, exalta la provocación y la burla. Hacia 1923 el movimiento desaparece, sus miembros se acercan al surrealismo.⁵⁸

⁵⁶ ibidem, p.256

⁵⁷ Véase; <http://pastranec.net/arte/sigloxx/cubismo.htm>

⁵⁸ Véase; <http://Literaturas-com.htm>

El Surrealismo surge de la mano de André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard y Benjamin Peret en París en 1924. Las teorías de Freud van a ser muy influyentes en las obras surrealistas.

El surrealismo se extiende hasta aproximadamente 1940, y los críticos aceptan su gran influencia en la Generación 27. Especialmente en *Poeta en Nueva York*, *Así pasen cinco años* de Lorca; *Espadas como labios*, *Pasión de la tierra* y *La destrucción del amor* de Vicente Aleixandre se consideran como obras surrealistas.⁵⁹

Gibson observa que, Lorca y Dalí se perdieron la conferencia sobre el surrealismo dictada por Louis Aragon en la Residencia de Estudiantes el 18 de abril de 1925, pero cuando regresaron a Madrid unos días después pudieron conocer el surrealismo en el número de junio de 1925 de la revista *La Revolución Surrealiste*. Gibson también señala que ningún periódico de Madrid comentó la conferencia de Aragon. Gibson expresa sus pensamientos acerca de esta conferencia con las siguientes palabras:

“Aragon , empleando el <<tono insolente>> que, como explicó al público, gustaba de usar en ciertas ocasiones, había lanzado un feroz ataque contra la sociedad occidental contemporánea, contra <<los grandes poderes intelectuales (universidades, religiones, gobiernos) que se reparten el mundo y separan al individuo de sí mismo en la infancia, según un siniestro plan preestablecido>>. Aseguró a sus oyentes que <<la vieja era cristiana>> había terminado, y que había llegado a Madrid con el propósito de predicar la buena nueva <<de un nuevo espíritu de rebelión, resuelto a atacarlo todo>>.”⁶⁰

⁵⁹ Véase; Jiménez, José Olivio, *Vicente Aleixandre. Una aventura hacia el conocimiento*, Madrid, Renacimiento, 1998, pp. 33- 44

⁶⁰ Gibson, Ian, *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, Madrid, Así Fue, 1999, pp.123-124.

Gibson también cita las propias palabras tan radicales de Aragon en esta conferencia:

“Sembraremos por todas partes el germen de la confusión y del malestar. Somos los agitadores del espíritu. Todas las barricadas son válidas, todas las barreras contra vuestros execrables placeres. ¡Judíos!, ¡salid de vuestros guetos! ¡Dejad que la gente se muera de hambre, así conocerán al fin el gusto del pan del hambre! ¡Muérete, India de los mil brazos, grande y legendario Brahma! ¡Es tu hora, Egipto! Y que los traficantes de drogas se lancen sobre nuestros aterrorizados países. Que la lejana América se derrumbe bajo el peso de sus edificios en medio de sus absurdas prohibiciones. (...) ¡Mirad cuán seca esta tierra, cuán pronta para el fuego! Como la paja, podríamos decir.”⁶¹

En esta línea, antes hablar del creacionismo y ultraísmo cabe citar las palabras de Sánchez Vidal, que subrayando que no es fácil definir el ultraísmo, ni separarlo del creacionismo y del futurismo, expresa sus pensamientos con estas palabras:

“Frente al ultraísmo (de base futurista), el creacionismo opera sobre supuestos cubistas. Comparten, eso sí, el rechazo de la mimesis realista, su obsesión por la imagen fragmentada, el culto al dinamismo (cine, deportes), las técnicas de disposición tipográfica más o menos caligramáticas, etc.

(...) Por el contrario, el creacionismo se basa en una materia prima más moldeable y rica, la de las imágenes, que resbalan unas sobre otras como las facetas del cubismo.(...) Esto le permite recoger una larga herencia (Canción Assens veía en Huidobro una mezcla de Góngora y Mallarme)”⁶²

⁶¹ Gibson, Ian, op. cit., p.123.

⁶² Vidal, Sánchez, op. cit., p.18

En esta línea veamos los dos movimientos: el creacionismo y el ultraísmo. El creacionismo, es un movimiento que va desde 1918 hasta 1925. Rechaza la estética del realismo, la anécdota y el sentimentalismo. Su fundador es Vicente Huidobro. Según los críticos, la presencia en España del chileno dio a conocer la poesía de Apollinaire o Mallarmé. En ese movimiento, como seguidor de Huidobro figura Gerardo Diego.

Vicente Tusón explica el contacto del poeta chileno Vicente Huidobro con el cubismo en París, con las siguientes palabras:

“El Creacionismo presenta con el Ultraísmo ciertas afinidades debidas a raíces comunes. Lo inicio en París el poeta chileno Vicente Huidobro, con el francés Revery, cubista en sus comienzos. Y en 1918, según dijimos, es recibido con entusiasmo en España. <<Los creacionistas –decía Huidobro– queremos hacer un arte que no imite ni traduzca la realidad.>> De nuevo nos hallamos ante ese alejamiento de la realidad que, desde el Cubismo, conduce a la abstracción. El poema será un objeto autónomo, <<creación>> absoluta: <<Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol>> es la divisa de Huidobro.”⁶³

Según Gloria Vidal el ultraísmo fue un movimiento literario de vanguardia que se alzó contra la retórica y los excesos del modernismo. Según Vidal el ultraísmo se caracteriza “por el culto a la imagen, por la tendencia a la evasión y al juego, la exclusión del mundo sentimental y heroico, el logro ingenioso.”⁶⁴

También, los críticos aceptan que es un movimiento que está formado por los futuristas y dadaístas con la influencia del cubismo y creacionismo. Guillermo Torre

⁶³ Tusón, Vicente-Lazaro Fernando, op. cit., p.260.

fue su fundador. El movimiento surge alrededor de 1918 y era muy renovador. Se reacciona contra el sentimentalismo. Rafael Cansinos Assens en 1918 publicó el manifiesto *Ultra*. Un año después lo vuelve a publicar en la revista *Grecia*.

Y también sabemos que, el primer Borges era ultraísta y el ultraísmo, a través de Borges, se difunde en Argentina.

Los autores y pintores 'ultraístas' en la Residencia de Estudiantes también permanecerán en la memoria de Dalí. El pintor explica sus acercamientos a este movimiento con las siguientes palabras:

“La residencia de Estudiantes, donde yo vivía, estaba dividida en gran cantidad de grupos y subgrupos. Uno de estos grupos era el de la vanguardia artística y literaria, el grupo inconformista, estridente y revolucionario, del cual emanaban ya los mismos catastróficos del período de posguerra. Este grupo había heredado recientemente una tradición estrecha, negativista y paradójica, procedente de un grupo de literatos y pintores 'ultraístas' —uno de esos *ismos* indígenas nacido de los confusos impulsos creados por los movimientos europeos de vanguardia y más o menos relacionado con los dadaístas—. Este grupo estaba compuesto por Pepin Bello, Luis Buñuel, García Lorca, Pedro Garfías, Eugenio Montes, Rafael Barradas y muchos otros. Pero, de todos los jóvenes que había de conocer en esta época, sólo dos estaban destinados a alcanzar las vertiginosas cumbres de las jerarquías superiores del espíritu —García Lorca, en la biológica, hirviente y deslumbrante sustancia de la retórica posgongorina, y Eugenio Montes, en las escalinatas del alma y los cantos pétreos de la inteligencia— El primero era de Granada, y el último, de Santiago de Compostela⁶⁵.

Antes de ver la Generación del 27, será adecuado mencionar las etapas de las vanguardias. Vicente Tusón diferencia cuatro etapas históricas del vanguardismo en literatura española: una primera etapa presidida por Ramón Gómez de la Serna. En

⁶⁴ Videla, Gloria, *El Ultraísmo*, Gredos, Madrid, 1963, p.22

ella se produce la entrada de los vanguardismos: futurismo, dadaísmo y cubismo; una segunda etapa de 1918-1925 se centra en la aparición de dos movimientos vanguardistas hispánicos: creacionismo y ultraísmo. Una tercera etapa de 1925-1930 se centra en la influencia del surrealismo, con lo que se produce una rehumanización del arte; y una cuarta etapa de 1930-1936, en la que según él, se puede hablar de un nuevo romanticismo” un gran intento de armonizar la vanguardia estética con la política”.⁶⁶

Ahora recordemos el año 1927. Como se sabe en este año, un acontecimiento literario reúne a los poetas en Sevilla. Es el centenario de Góngora. Esta reunión es el símbolo del grupo, así nace la generación del 27, el grupo contiene diversas tendencias, desde el ultraísmo y el surrealismo hasta la poesía pura. Entre los poetas de la generación nos encontramos con Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre . En esta lista se suele añadir a Rosa Chacel, José Bergamin, Max Aub, María Zambrano, Antonio Espina y Francisco Ayala.

Uno de los lugares de la Generación en Madrid es la Residencia de Estudiantes. Lorca llega desde Granada en 1919 y se instala en la Residencia. En este época en la Residencia estaban Rafael Alberti, José Moreno Villa, Luis Buñuel y Salvador Dalí.

Como señala Ian Gibson, el 13 de febrero Lorca presenta su conferencia ‘La imagen poética de don Luis Góngora’ en Granada. Y según las investigaciones de Gibson

⁶⁶ Dalí, Salvador, *Vida secreta de Salvador Dalí*, Dasa, Figueras, 1981, p.41

acerca de la vida Lorca y Dalí, mientras preparaba esta conferencia, Lorca tenía contactos con Dalí. Los dos amigos hablan de la 'objetividad' del arte moderno, y del ensayo de Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, publicado hace un año.⁶⁷

Gibson expresa sus pensamientos acerca de esta conferencia con las siguientes palabras:

“Lorca dicta en Granada su conferencia, fruto de tres meses de trabajo y de una profunda meditación sobre la estética del autor de las *Soledades*. Estética que, en opinión de Lorca, coincide con las tendencias contemporáneas tanto por su objetividad y como por su culto a la imagen. Góngora puede ser considerado <<padre de la lírica moderna>>, y Stephane Mallarme su <<mejor discípulo>>.

En Góngora, como se desprende de esta conferencia – que hoy se puede apreciar como uno de los documentos teóricos fundamentales de la llamada <<Generación del 27>>-, Lorca admira la búsqueda de <<la belleza objetiva, la belleza pura e inútil>>”⁶⁸

Por otro lado, Esperanza Ortega señala que , una de las características más fundamental es de esta generación es la “conciencia artística”:

“ La primera característica de esta generación es su extremada ‘conciencia artística’, su confianza, desde los momentos iniciales, en la importancia del arte como creación y profundización de la vida. Esta conciencia artística les lleva a interesarse fundamentalmente por el empleo depurado y adecuado de la forma y la lengua poética. Intentan llegar, siguiendo los pasos de Juan Ramón Jiménez, a una ‘poesía pura’, exigente e inocente, en donde no haya sitio para la banalidad y el prosaísmo. Por eso son tachados por algunos como poetas deshumanizados, que ponen por encima del hombre al arte mismo.”⁶⁹

⁶⁶ Tusón, Vicente-Lazaro, Fernando, op. cit., p.256.

⁶⁷ Ian Gibson, op. cit., p. 134.

⁶⁸ ibídem.

⁶⁹ Ortega, Esperanza, *Antología de la generación del 27*, Madrid, Anaya, 1981, p.20.

Esperanza Ortega también señala que en la generación, frente a la búsqueda de una lengua poética depurada, hay otro interés que va en una dirección distinta: el deseo de recuperación poética de la tradición española: tanto de la culta -Góngora por ejemplo- , como de la popular - el cante jondo-.⁷⁰

Como se sabe sus miembros más importante son: Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Gerardo Diego y Federico García Lorca. Vicente Aleixandre, nace en Sevilla. Su obra poética se inicia con *Ámbito*. A este libro siguen *Espadas como labios* y *Pasión de la tierra*. Y *La destrucción o el amor* merece el Premio Nacional de la Literatura en 1933.

Según Carlos Bousoño la poesía de Vicente Aleixandre tiene tres visiones del mundo: la primera visión del mundo es la “poesía pura”, y especialmente en el libro *Ámbito* de Aleixandre se ven los influjos del segundo Juan Ramón Jiménez y de Jorge Guillen; la segunda visión del mundo es el “elementismo”: exaltación de amor-pasión (lectura de “Ven siempre, ven”, exaltación de la naturaleza (lectura de “El árbol” y de “No basta”), contra la sociedad represiva (lectura del poema “Sin luz” y de “El fuego”), pesimismo frente al poder de la sociedad represiva (lectura de “El fuego”, de “Sin luz”, y de “El árbol”); la tercera visión del mundo es el realismo de la poesía de la posguerra en Aleixandre, porque como señala Carlos Bousoño, aparece el “yo concreto”, haciendo algo concreto en una sociedad. En ese momento en la poesía de Aleixandre se nota el realismo, el biografismo. Pero ese biografismo,

⁷⁰ ibidem.

como subraya Bousoño, se diferencia del biografismo romántico en que es un yo junto a la circunstancia. Supone la posibilidad de una poesía social o política. “⁷¹

Dámaso Alonso nace en el año 1898. Su obra más importante se titula *Hijos de la ira* (1944). En la obra se trata de la destrucción, el odio, la miseria como la consecuencias de la guerra civil en España.

Luis Cernuda, nace en Sevilla. Toda su obra poética se reúne bajo el título de *La realidad y el deseo*. Como señalan los críticos, el tema de la soledad se nota constantemente en su obra. Según Carlos Bousoño, la fases de la poesía de Cernuda son: una primera de “poesía pura”, en la que vemos el influjo de Jorge Guillen; una surrealista y una última realista en la posguerra. Pero según Bousoño la visión del mundo del poeta no cambia. Sólo cambia la técnica con que se expresa esa visión. Y su visión del mundo es la del 27, es decir, la valoración de todo lo vital, lo instintivo, lo pasional y lo espontáneo contra la sociedad represiva. Y en este sentido, según Carlos Bousoño, para Cernuda la realidad es la sociedad represiva y la muerte, y el deseo es la práctica sin inconvenientes de los dos grandes instintos (el instinto de conservación de la especie y el instinto de conservación del individuo, o sea el amor y la inmortalidad). Así que Carlos Bousoño subrayando que la realidad de Cernuda es lo que contradice esos dos instintos (la sociedad represiva, y la mentalidad

⁷¹ Bousoño, Carlos, apuntes del curso “Un nuevo modo de enfrentar el estudio de la literatura. La Generación del 27”, impartido en la Real Academia dentro del programa de Doctorado de la UAM, 1998-1999

humana), lo ejemplifica con la lectura de “Los placeres prohibidos” y “Contra la familia”⁷²

Pedro Salinas, fue doctor en Derecho y Filosofía y Letras, y profesor en la Universidad de Sevilla y en Cambridge. En 1936 se trasladó a Estados Unidos. En estos años se publica su libro de poesía más famoso llamado *La voz a ti debida*. Una de las obras más importantes entre las obras en prosa es *Literatura española del siglo XX*.

Gerardo Diego fue catedrático de Literatura del Instituto de Soria, como Antonio Machado. Ramón Nieto acerca de Antonio Machado y Gerardo Diego explica sus pensamientos con estas palabras:

“ (...) se parecía a Machado en la sobriedad de gestos y en el respeto que su profunda quietud inspiraba. Pero Diego fue más viajero que don Antonio, y pronto conoce París y viaja a América. Las diferencias son todavía mayores al producirse el exilio y la desgraciada muerte de Machado al final de la guerra civil, mientras Gerardo Diego cosechaba en los años cuarenta sus primeros y resonantes éxitos, entre los que se cuenta su temprano ingreso en la Real Academia Española. Desde un punto de vista de la obra poética, hay un Diego ‘machadiano’, que emociona en forma de soneto.”⁷³

La obra poética más popular de Federico García Lorca es el *Romancero gitano*.

Ramón Nieto cita las palabras de Lorca en una de sus conferencias acerca de este

⁷² ibídem.

⁷³ Nieto, Ramón, op. cit., p.75.

libro:

“ El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.”⁷⁴

Según Carlos Bousoño, podemos contar entre otras características de Lorca, su enorme fama mundial y su españolismo. Como una de las razones de esa fama es la variedad enorme de su poesía. Cada canción es diferente de las demás, así nos encontramos con canciones infantiles, canciones trágicas, misteriosas, sugerentes, pasionales, canciones llenas de magia, y con la combinación de dos grandes tradiciones: la tradición de la poesía popular española y la tradición culta. Según Bousoño, podemos dividir en seis puntos básicos la visión del mundo lorquiano: la protección de la vida frente a una sociedad creada por la razón físico-matemática, la valoración de todo lo instintivo, lo pasional y lo espontáneo; la exaltación del hombre próximo a la naturaleza: el gitano, el negro; la exaltación de las víctimas de la sociedad represiva; el interés en la poesía popular y en el folclore, el interés en la infancia: vital y espontánea y el interés en lo pasional.⁷⁵

En el año 1924 Gerardo Diego y Rafael Alberti obtienen el Premio Nacional de Literatura. En 1928 García Lorca publica su obra *Romancero gitano*. Como hemos mencionado, a partir de 1928 se habla de las tendencias renovadoras y de la influencia surrealista: *Sobre los ángeles* de Alberti, *Pasión de la tierra* de Vicente

⁷⁴ ibídem, p.82.

⁷⁵ Bousoño, Carlos, apuntes del curso “Un nuevo modo de enfrentar el estudio de la literatura. La Generación del 27”, impartido en la Real Academia dentro del programa de Doctorado de la UAM, 1998-1999

Aleixandre y *Poeta en Nueva York* de García Lorca son los ejemplos de estas influencias. En 1932, Gerardo Diego realiza una antología de la *Poesía española contemporánea 1915-1931*. Aparecen también varias revistas como *Litoral* dirigida por autores como Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, *Índice* de Juan Ramón Jiménez y *La Revista de Occidente*.

Hemos llegado a los treinta, y por las circunstancias políticas, aparece una literatura “comprometida”, una “poesía impura” que habla de los problemas humanos. Pero La Guerra Civil va a marcar el final de esta etapa. Pronto la guerra obligará a muchos escritores a tomar partido: la muerte, la cárcel o el exilio. Muchos de los autores del 27, como Pedro Salinas, Luis Cernuda, Emilio Prados, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Jorge Guillen deben exiliarse. También se exilian José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Gregorio Marañón, Azorín y Pío Baroja. Antonio Machado, como sabemos, permanece fiel a la República hasta el último momento, es encerrado en un campo de concentración y muere en Francia. Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Vicente Aleixandre permanecen en España durante la dictadura. García Lorca es asesinado. Y tras la guerra se habla de una literatura ‘arraigada’ y una literatura ‘desarraigada’. La primera tiene un tono más sereno, (Rosales, Panero, etc.). Y la segunda es una literatura angustiada; así, las novelas de Cela como *Pascual Duarte* (1942) y de Carmen Laforet como *Nada* (1945) o de Dámaso Alonso como *Hijos de Ira* (1944). En la poesía arraigada aparece un grupo de poetas que publican en la revista *Garcilaso*. Entre ellos se nombra a José García Nieto quien fue director de *Garcilaso*. En la poesía desarraigada los poetas se agrupan en la revista *Españada*, desarrollando una preocupación humanista y existencial. En

esta poesía los críticos incluyen a Eugenio de Nora, José Luis Hidalgo y a Carlos Bousoño.

En este contexto, según Tusón “ en una posición marginal, hay que aludir a un movimiento de posguerra que , olvidado luego, ha vuelto a suscitar interés últimamente. Nos referimos al “Postismo”, fundado en 1945 por Carlos Edmundo de Ory (1923) y otros. El Postismo (abreviatura de Postsurrealismo) enlaza con la poesía de vanguardia: pretende ser un <<surrealismo ibérico>>, reivindica la libertad expresiva, la imaginación, lo lúcido (...) Relacionados con el Postismo se hallan poetas como J.E. Cirlot (1916), Ángel Crespo (1926) y Gabino Alejandro Carriedo (1923). Insistimos que estos poetas, y sobre todo Ory, no hallarían eco hasta los últimos años, gracias al interés que por ellos han sentido los poetas “novísimos” y los nuevos críticos.”⁷⁶

En torno a 1955, se habla del ‘realismo social’. En esta poesía social, los poetas se dirigen a la mayoría. Estos poetas creen que el poder de la poesía está en la transformación social. En esta línea, *Pido la Paz y la palabra* y *Ancia* de Blas de Otero (1916-1979) y *Cantos iberos* de Gabriel Celaya (1911-1991) y *Quinta del 42* de José Hierro, se consideran como buenos ejemplos.

Hacia el final de la década de los años 50, los críticos hablan de la superación de la

⁷⁶ Tusón, Vicente-Lazaro-Fermin, op. cit., p.293.

poesía social incorporando una poesía de la experiencia personal. Esa poesía es más cercana a lo cotidiano. Entre estos poetas podemos nombrar a Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, Carlos Barral, y José Agustín Goytisolo. Destacan entre las obras *Las personas del verbo* de Biedma (1929-1990), *Tratado de urbanismo* (1967) de Ángel González, *A modo de esperanza* (1955) de José Ángel Valente.

En 1970 los críticos hablan de un nuevo vanguardismo. Entre los poetas de esta nueva poesía llamados “novísimos” se encuentran Gimferrer y Guillermo Carnero. En el mismo año, José Castellet publica una antología de poesía contemporánea, en la que agrupa a los nacidos entre 1939 y 1948, titulada *Nueve novísimos poetas españoles*. Estos poetas son: Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vázquez Montalbán, José Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. Estos poetas conectan con la poesía en Europa y EE.UU. Por ello, según los críticos sus referentes literarios son muy amplios: desde Paz, Cernuda, el grupo “Cántico”, Biedma, hasta Yeats, Pessoa, etc. En esta época se habla de un nuevo vanguardismo por la renovación del lenguaje poético con un cierto tono surrealista. Se trata de una poesía lejos de la vida. Las obras más destacadas son *Arde el mar* (1965), *La muerte en Beverly Hills* (1967) de Pere Gimferrer, *Cepo de nutria* de Félix de Azúa y *Dibujo de la muerte* (1967), de Guillermo Carnero.

Y a partir de los años ochenta, como veremos detalladamente en la penúltima parte, un grupo llamado la “otra sentimentalidad” cambia el rumbo de la poesía conceptual

y defiende la poesía de la experiencia, como la generación del cincuenta. La cabeza del grupo es Luis García Montero(1958). Sus obras más importantes son *El jardín extranjero* (1983) y *Habitaciones separadas* (1906).



3. Simbolismo y Modernismo: el distanciamiento del 'yo poético'.

A partir de 1880 empieza una renovación en la lírica en España. No es posible entender ese nuevo lenguaje poético y el modernismo español, sin pensar en la influencia de dos modelos fundamentales: el parnasianismo y el simbolismo.

El parnasianismo toma su nombre del libro titulado: *Le Parnasse contemporain* (1866). El representante más importante de esta escuela es Theophile Gautier, quien defiende: "El arte por el arte".

La escuela poética del parnaso está caracterizada por la negación de los sentimientos románticos. Para los parnasos, la poesía es un producto mental, por eso en sus poemas no se ve nada de la vida cotidiana, sino conceptos e imágenes culturales, y escriben para la minoría.⁷⁷

De ahí que Antonio Machado escribe sobre 'una selecta minoría' de Rubén Darío:

"Las composiciones de su primer libro, publicado en enero de 1903, fueron escritas entre 1899 y 1902. Por aquellos años, Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría. Yo también lo admiraba(...)"⁷⁸

En sus obras los parnasos destacan algunos temas que también se ven en los modernistas: los antiguos mitos griegos, las vidas y costumbres de exóticos países orientales, antiguas épocas y civilizaciones, etc. Son los temas que también

⁷⁷ Véase; Vicente Tusón-Lazaro, Fernando, op. cit., pp. 45-58.

⁷⁸ Machado, Antonio, 2001, op. cit., p.198.

conocemos por los poemas de los poetas modernistas.

Machado conoce a Darío en París en 1902. Aunque no acepta su concepto de poesía, siempre le tiene gran respeto, y cuando Darío murió en 1916, Machado le dedica un poema : CXLVIII en *Soledades. Galerías. Otros poemas*.

En este contexto, sin duda el ambiente de algunos poemas de *Soledades* tienen un tono 'modernista' -por los antiguos dioses griegos etc-. Por eso la mayoría de esos poemas, como lo sabemos, no se publican en la segunda edición por decisión del poeta. Dámaso Alonso tiene un profundo análisis sobre estos poemas.⁷⁹ También Geoffrey Ribbans acerca de algunos poemas de *Soledades* afirma que son "descripciones naturales de tipo más o menos parnasiano"⁸⁰ En este contexto, Juan Ramón Jiménez acepta el tono parnasiano en la poesía de Antonio Machado, pero como señala él: "El parnasianismo nunca domina a Antonio Machado."⁸¹

Como senala Fernando Lara hacia 1880, gracias a Charles Baudelare, la poesía otra vez se pone en contacto con la vida. Entonces surgen poetas jóvenes denominados decadentes y simbolistas como Verlaine, Rimbauld y Mallarmé en un ambiente racionalista y burgués, con un espíritu propio de los tiempos de transición, y con una sensibilidad de 'fin de siglo'.⁸²

⁷⁹ Alonso, Dámaso, *Poetas Españoles Contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 97-146

⁸⁰ Ribbans, Geoffrey, nota a pie de página en Antonio Machado, *Soledades. Galerías. Otros Poemas*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 237.

⁸¹ Jiménez, Juan Ramón, *El Modernismo, Apuntes del Curso (1953)*, 1999, Madrid, Visor, p.150

⁸² Lara, Fernando C., "El Simbolismo y Silva", 1990, www.banrep.gov.co/blavirtual/boletin , p.2

Según estos poetas nada en la vida vale la pena de ser vivido. A los decadentes, les gustan las expresiones llenas de sentimientos personales. Como señala Fernando C. Lara, es un pesimismo heredado del romanticismo, y eso se transmite al simbolismo y a los modernistas hispanoamericanos.⁸³ En este sentido en su tiempo el libro *Soledades* se considera como un libro decadente por su tristeza, su angustia y su tono intimista. Así, Dámaso Alonso subraya la influencia de Baudelaire en algunos poemas, especialmente en el uso de algunos símbolos que hacen alusión a la muerte como el reloj, el silencio, la hora etc.⁸⁴

Como Juan Ramón Jiménez señala, los poetas decadentes exaltan otra vez las pasiones, el misterio, el sueño:

“Fue básicamente, aparte de su ‘extrema percepción sensorial’, la permanente conciencia de la mortalidad del hombre: el sentimiento trágico de la vida de Unamuno. Para el decadente, como para el simbolista, ser poeta fue simplemente ‘tener mucha conciencia de la crisis espiritual en que estamos sumidos [...]’. Creer que nuestros únicos refugios temporales son el sueño y la dedicación a la obra artística.”⁸⁵

Por otro lado, en la poesía simbolista, el papel del paisaje también es muy importante. Como se sabe, la estética del simbolismo rechaza la ‘mímesis’, la representación del mundo, porque el simbolismo representa una reacción contra el realismo y naturalismo. Por eso en la poesía simbolista -y en la poesía moderna también-, la naturaleza, ya no es ‘natural’, sino una deformación que expresa el mundo interior: los sentimientos del poeta. Por ello, en la poesía de Machado, las

⁸³ ibidem

⁸⁴ Alonso, Dámaso, “Muerte y trasmuerte en la poesía de Antonio Machado”, *Revista de Occidente*, núm. 5-6, julio-octubre, 1976, pp.11-24.

cosas aparecen como reflejos de una realidad interior. Así que la poesía no es sólo una representación de la naturaleza o de cualquier realidad. La poesía puede hablar de un tema (por ejemplo, de Castilla), o de una imagen, de una ideología, o de un concepto: todos ellos pueden ser temas de la poesía moderna, pero su valor nunca depende de ellos, sino de la manera de expresarlo.

En este sentido, Concha Zardoya en una de las críticas más importantes que habla de los símbolos de Antonio Machado plantea sus pensamientos con estas palabras:

“Las cosas -el mundo- son complementos del ‘yo’ para Machado, ya que sabe encontrar en ellas un lenguaje comunicativo con el que construye el diálogo existencial que le lleva al ‘nosotros’. (...)”

En las ‘Soledades y Galerías’ precisamente, el lenguaje del mundo –paisaje, cosas, hombres- se funde con el del poeta en una comunicación intimísima.(...)

Esto deviene, a veces, en un estado de alma: se identifica con el ‘yo’. O de otro modo: el ‘yo’ machadiano se hace paisaje. Pero tal paisaje -sea el que sea- no aparece actualmente visto, sino que es recordado.”⁸⁶

Según Cuesta Abad este ‘yo’ –en la poesía simbolista particularmente en la poesía de Baudelaire- no es nada más que la ‘conciencia poética’⁸⁷.

Por otro lado, Oscar Barreo Pérez, en un artículo que subraya la postura simbolista contra las normas de la sociedad citando la famosa frase de Rimbaud: ‘yo soy otro’, afirma que “la bohemia modernista necesitaba la confrontación contra lo

⁸⁵ Jiménez, Juan Ramón, citado por José Olivio Jiménez, “La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos”, en: José Olivio Jiménez, *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, p.78.

⁸⁶ Zardoya, Concha, op cit., p. 269-270.

⁸⁷ Cuesta Abad, José M., *Poema y enigma*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, p.194.

establecido.(...) De la bohemia quedarán testimonios literarios como la Estrella de *Luces de Bohemia*”⁸⁸

Juan María Calles también afirma que el concepto de ‘otredad’ es clave en la poesía contemporánea.:

“Es, desde la voz poética, una poesía que se adentra en la modernidad de la experiencia y de la expresión de los conflictos de la poesía contemporánea, mediante una curiosa escisión entre el yo escénico que visita el poema y el otro yo extrañado que asume la voz, que se pregunta y reflexiona.(...)”

Desde la autenticidad testimonial, los poemas se revelan como retazos de una biografía que va encontrando su forma y su clave entre los versos. Como nos enseñó ‘otro Fernando’, Fernando Pessoa, “el poeta es un fingidor””⁸⁹

Este concepto de ‘otredad’ que conecta la poética de Machado con la última poesía española, está en el centro de la conciencia moderna. Porque, como señala Juan María Calles, en la modernidad, la relación entre el tiempo y el espacio, el sujeto y el objeto, no es una relación concreta e inmutable, sino abierta y activa. Activa porque siempre necesita mirar al otro lado y ‘darse cuenta’ de sí misma. Como afirma Paul

⁸⁸Pérez, Oscar Barreo, op. cit., p.9

⁸⁹Calles, Juan María, “Cantando en la luz”, *Especulo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, Revista Digital, núm. 21, febrero, 2001, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/machado.html>, p.5

de Man, ése es el espacio de la conciencia moderna.⁹⁰

De ahí que Aguirre considere a Machado como un poeta simbolista, porque también según Aguirre : “la voluntad o conciencia artística es otro principio fundamental del simbolismo”⁹¹

Es decir, esa conciencia siempre adquiere un distanciamiento. Como veremos en la última parte, en la poesía de Machado la ‘ventana’, la ‘puerta’ o el ‘espejo’ pueden ser el símbolo de esta conciencia, detrás de lo cual aparece la realidad como una reflexión, una contemplación. Eso tiene la misma función que la ironía o el distanciamiento de Brecht, o la ficción de Borges o la reflexión de García Montero en la última poesía al decir: “la poesía es una mentira”, y considerar al poeta como ‘lector seducido’.

Sin duda en este distanciamiento, el ‘yo poético’ tiene un papel muy importante. En este sentido, el sentimiento del poeta es al mismo tiempo personal y universal.

Serrano explica, así, el ‘yo simbolista’ del primer libro de Machado con estas palabras:

“Buscaba , pues Machado una poesía centrada en el análisis del ‘yo’, no en su anécdota, sino en cuanto poseedor de sentimientos; porque creía, como los simbolistas, que el sentimiento es lo más personal y, al mismo tiempo,

⁹⁰ Véase: Paul de Man “Lirik ve Modernlik”, en : Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, p.369-384

⁹¹ Aguirre J. M., *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1973, p.54.

Aguirre también cita a estas palabras de Charles Morice: “Un poeta que sabe lo que hace, no ésta la definición del poeta moderno”

universal que el hombre posee, pues con el pueden comulgar otros hombres. La realidad sólo interesaba en cuanto podía producir esos sentimientos o, sobre todo, ofrecer material para construir símbolos”⁹²

Serrano también señala que Machado, después de su viaje a París conoce personalmente a Juan Ramón Jiménez, y esta relación es muy importante para conocer la lectura de los simbolistas y también de los románticos:

“Estos contactos personales y la lectura de los simbolistas, junto con Rubén Darío y los románticos Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro, son las principales influencias que se aprecian en los poemas que publicó en diversas revistas literarias durante estos años y que recopiló en su primer libro: *Soledades* (1903).”⁹³

Pero el simbolismo intimista de Machado no está reconocido en aquel momento. Ribbans lo afirma con las siguientes palabras:

“Por otra parte Machado, en estos años, ha evolucionado más quizá que sus contemporáneos; las galerías más características se publicaron como hemos visto, en 1903 ó 1904, y su simbolismo intimista, si bien no reconocido como tal en aquel momento, marca un hito sumamente importante –y además muy temprano- en el desarrollo de la lírica española, pues Juan Ramón Jiménez no alcanza una madurez simbolista comparable hasta años más tarde.”⁹⁴

Como senala Tuson, el simbolismo, en sentido estricto, es una escuela constituida hacia 1886 -fecha del *Manifeste Symboliste*-. Pero en sentido más amplio, se acepta como una corriente poético que arranca de Baudelare, y se desarrolla con Verlaine, Rimbaud y Mallarme. Y los simbolistas se alejan del academismo en que cayeron los parnasinos:

“El culto de la belleza externa no les satisface y, sin abandonar por ello las metas estéticas, quieren ir mas alla de las apariencias. Para ellos, el mundo

⁹² Serrano, Antonio, op. cit, p.17

⁹³ ibidem

⁹⁴ Ribbans, Geoffrey, 1993, op.cit., p.48.

sensible es solo reflejo (o símbolo) de realidades escondidas, y la misión del poeta es descubrirlas. De ahí que sus versos se pueblen de misterio, de sueños, de esos símbolos que dan nombre a la escuela. Es, en suma, una poesía que se propone sugerir todo cuanto este oculto en el fondo del alma o de las cosas. A ese arte de la sugerencia ya no le convienen unas formas escultóricas, sino un lenguaje fluido, musical: <<La música por encima de todo!>>, exigía Verlaine (*De la musique avant toute chose!*)⁹⁵

Fernando Charry Lara⁹⁶ afirma que en 1886, en *Le Figaro de París*, con un manifiesto de Moreas, se definirá la separación entre simbolistas y decadentes. Los simbolistas se alejan del academicismo de los parnasianos, pero no son tan destructivos como los decadentes, quieren ir más allá de la belleza externa. Para ellos, el mundo sensible es sólo reflejo (o símbolo) de las realidades escondidas, la misión del poeta es descubrirlas. Por eso usan símbolos que dan nombre a la escuela.

Es, en suma, una poesía que propone sugerir todo en el fondo del alma o de las cosas, y a ese arte de la sugerencia le convienen unas formas un lenguaje fluido, musical, como señala Lara:

“Paul Verlaine usó la palabra, que al fin y al cabo es la poesía, pensando siempre en su capacidad de sugerencia y de creación de una atmósfera especial, sin tener en cuenta la claridad ni el estricto significado de los verbos.(...) por ello sabemos que un poema tiene no uno solo y preciso sentido, sino tantos sentidos como sugerencias o asociaciones despierte en el ánimo de quienes lo lean: innumerables lectores participan de lo que en el momento de su creación fue una experiencia solitaria. Un poema llega a ser así muchos poemas. Se considera que fue muy grande la influencia de Verlaine sobre la poesía europea de fines del siglo XIX y comienzos del XX, se dice que acentuó la calidad musical del verso.”⁹⁷

Esta influencia de Verlaine se ve en los primeros poemas de Machado. De hecho,

⁹⁵ Vicente Tusón-Lazaro, Fernando, op. cit., p.48

⁹⁶ Lara, Fernando Charry, op. cit., p. 9

⁹⁷ ibidem.

especialmente a partir de los años sesenta, los críticos hablan de la influencia verlainiana en muchos poemas de *Soledades*.⁹⁸

Como señala Jorge Urrutia, en 1953, Juan Ramón Jiménez empieza su primer curso sobre el Modernismo en la Universidad de Puerto Rico. Según él, el movimiento modernista no es una escuela, y contiene distintas ideologías y sensibilidades. Jiménez también afirma que, el modernismo hispánico es una síntesis del Parnasianismo y del simbolismo. De los parnasianos se toma la perfección formal, los temas exóticos. Y de los simbolistas, el arte de sugerir y la musicalidad. Según él, podemos buscar el origen de la palabra modernismo a mediados del siglo XIX entre los teólogos alemanes. El objeto era unir el cristianismo con lo científico, ese movimiento pasa a Francia, y de ahí a los Estados Unidos. El término modernismo aparece en la literatura en Hispanoamérica, en España, en Rusia, en Alemania, pero no en Francia. Al respecto dice Jiménez:

“El llamado modernismo en España e Hispanoamérica, fue una réplica del parnasianismo. El simbolismo viene después. Es muy importante para el asunto, recordar que en España e Hispanoamérica los parnasianos y los simbolistas franceses, que son los que influyen en los llamados modernistas hispanoamericanos y españoles, no toman ese nombre. Es decir que el nombre llega a hispanoamericanos y españoles de otra parte. ¿De dónde? Sin duda, de los Estados Unidos, en donde un grupo de poetas del Medio Oeste lo acepta. Cuando Martí y otros hispanoamericanos estaban desterrados en los Estados Unidos, se contagiaron del nombre. A España viene por Hispanoamérica. Es muy importante también señalar que el Modernismo tiene un origen teológico y que la poesía llamada modernista, es decir, la parnasiana y la simbolista, pretendía, y Rubén Darío lo dice, unir la tradición, española en este caso (léase el dogma), a las innovaciones formales (léase, descubrimientos científicos modernos). Cuando yo fui a Madrid a publicar mis primeros libros, no solamente oí llamar modernista a Rubén Darío, sino a Benavente, a Baroja, a Azorín y a Unamuno. ‘Ese tío modernista’, oí decir de

⁹⁸ Véase: Ribbans, Geoffrey, “*La poesía temprana de Antonio Machado: primera etapa*”, *Niebla y Soledad: aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid, Gredos, 1971, pp.143-254

Unamuno.”⁹⁹

Juan Ramón en el mismo curso define el parnasianismo como ‘la expresión perfecta de una hermosa objetividad impasible’ y el simbolismo como ‘la expresión perfecta y precisa de una bella imprecisión subjetiva’, y afirma que:

“Machado y yo fuimos influidos por los simbolistas directamente. Yo compre los libros de Verlaine, Mallarme, Rimbaud, Francis Jammes, etc. Cuando viví en Burdeos en 1990, y yo, le regalé a Antonio Machado los “Poemas escogidos” de Verlaine, que él no conocía.”¹⁰⁰

En esta línea, como señala Jorge Urrutia, Jiménez explica en su primera lección que uno de los orígenes del Modernismo está en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. Según él, Bécquer ofrece una síntesis de la copla andaluza y de la balada alemana. Según Urrutia, Jiménez mira la obra de Gustavo Adolfo Bécquer de modo distinto:

“(…) lo sitúa como puente entre los poetas místicos, especialmente Juan de la Cruz -poeta que estima esencial para la poesía europea contemporánea-, y él mismo. No es casualidad que un poeta como Francis Jammes, cuya relación estética con Juan Ramón es conocida pero que yo llevo más lejos de lo habitual, puesto que en su poesía encuentro muchos de los motivos de *Platero y yo*, llegara a escribir un librito sobre la mística religiosa y la mística poética en el que relaciona la estética postbaudelaireana con la poesía de San Juan.”¹⁰¹

La interpretación de Urrutia es muy interesante, porque según él, la poesía de Bécquer está muy cerca de la de Machado por la ‘interioridad’ del poeta. Según Urrutia, para Bécquer y Machado, el poema es un ‘eco’ que responde a la interioridad del poeta. Y la ‘voz’ está en lo interior. Es decir, si no hay voz (el alma), no hay eco (la poesía). En este sentido, cada palabra es un eco, un acercamiento a

⁹⁹ Jiménez, Juan Ramón, op. cit., pp.4-5.

¹⁰⁰ Ibídem, nota a pie de página XXI

¹⁰¹ Urrutia, Jorge, “Introducción” de *El Modernismo*, Madrid, Visor, 1999, p. XVII

esa voz. Es decir no es una representación de la realidad sino una reflexión de la realidad. Por ello, según Urrutia, la interpretación de Jiménez sobre Bécquer es muy importante por su descubrimiento del nuevo simbolismo poético que lo hace evidente fundador de la poesía española moderna.

Nos parece también muy importante esta afirmación de Urrutia, porque el considera *Soledades*, el primer libro de Machado, como un libro simbolista, y declara que la obra poética de Antonio Machado ha sufrido por las malas lecturas y por la interpretación “biografista”.¹⁰²

Urrutia, en la misma introducción, menciona cuatro cuestiones fundamentales del modernismo según Jiménez: el Modernismo es un movimiento general teológico, científico y literario, no es una escuela, y en el que caben distintas ideologías y sensibilidades, desde Unamuno a Rubén Darío; el Modernismo no puede oponerse a la llamada Generación del noventay ocho; el origen estaría en Gustavo Adolfo Bécquer que mezcla, por ejemplo, la copla andaluza con la balada alemana y por último pueden distinguirse, en Hispanoamérica, el Parnasianismo que suele dominarse modernismo, y en España, el Simbolismo.

Como lo destaca Urrutia, esta interpretación de Jiménez acerca del modernismo es una mirada nueva. Por una parte, Jiménez no lo separa de la Generación del 98, según él, no puede oponerse a la Generación, y por otra parte no lo considera sólo como un movimiento literario, sino también como un movimiento científico y

¹⁰² ibídem.

espiritual.

Urruita en la misma introducción subraya que según Jiménez, *Prosas Profanas*, la obra más conocida de Rubén Darío, es un libro totalmente parnasiano, nada de íntimo, sino que habla de una realidad objetiva. Según Jiménez, Rubén Darío toma algo del simbolismo en los últimos años de su vida, pero no fue un poeta simbolista. Por otro lado, Jiménez agrega que en España existen muchos poetas simbolistas como Machado y él mismo, porque lo que entra en España es el simbolismo. Pero, según él, a esta habría que añadir otras influencias de Norteamérica, como José Martí, que era amigo de Whitman. También Jiménez añade a Edgar Allan Poe, y, sin duda, a Bécquer. Porque, según Juan Ramón Jiménez, como hemos subrayado, Bécquer es un antecesor intimista y sentimental del Modernismo y el tono becqueriano está presente tanto en Machado como en Unamuno. Así que Jiménez considera a Bécquer como “un puente entre el Romanticismo y el Modernismo”. Por ello según Jiménez, no es extraño que la influencia de este poeta sea muy visible en la poesía española a lo largo del siglo.¹⁰³ Como hemos señalado, también los simbolistas aspiran a una interiorización de la mirada poética como los románticos.

Fernando C. Fernando Lara lo afirma así:

“El simbolismo iría por lo común a entenderse después como aquello que prefiere, vaga y melodiosamente, sugerir o evocar las cosas y los estados de ánimo mediante símbolos, en vez de nombrarlos de manera precisa. La gran intención de los simbolistas, que muchos han visto como neorromántica, sería la de rehumanizar la poesía, profundizando en las relaciones del hombre con la naturaleza y del hombre con el hombre. Varias tendencias la animan, anti-racionalistas y anti-materialistas, e incluso ocultistas. (...) Como

¹⁰³ ibídem, pp.XII-XXX

anteriormente los románticos, con quienes, en un renacer del idealismo, coinciden en diversas pretensiones, los simbolistas aspiran a una interiorización de la mirada poética. Mallarme aclaró que mientras los parnasianos se vuelcan hacia las simples presencias exteriores, detallándolas por medio de fórmulas expresivas directas, los simbolistas replegándose sobre sí contemplan la vida interior y sus escondrijos misteriosos, los cuales intentan evocar por procedimientos de expresión indirecta, en particular por el empleo del símbolo”¹⁰⁴

De modo que, según C. Fernando Lara, el símbolo está en conexión con el estado del alma del poeta. Es una conexión entre los objetos, el paisaje y la emoción humana, entre el mundo físico y el mundo espiritual.

Así que, al contrario de los parnasianos, los simbolistas pensaron que poetizar es mirar dentro de sí mismo. Es como lo señala Fernando Lara, de algún modo, un regreso al romanticismo, ya que uno de los rasgos básicos del romanticismo es el espíritu individualista, es la exaltación del individuo.¹⁰⁵ El mundo externo se percibe desde una mirada subjetiva. Así que el sujeto romántico está caracterizado por la soledad y siempre muestra una personalidad dolorosa, infeliz. Por ello, el ‘yo’ de Machado en su primer libro, según algunos críticos es un ‘yo’ romántico. En este sentido es importante el libro de J. L. Cano, en el que muestra la influencia de Bécquer sobre Machado en su libro *Soledades*.¹⁰⁶

Por otro lado, también son muy importantes las reflexiones de Jiménez acerca del modernismo español y la figura de Rubén Darío. Según él, cuando se mencionaba a Hispanoamérica, Rubén Darío es el único nombre porque los demás, -como Lugones o Gabriel Miró- no se conocían, fueron muy poco leídos, ya que sus libros no

¹⁰⁴ Lara, Fernando Charry, op. cit., p.9

¹⁰⁵ ibidem. P.2

llegaban a España. “Yo nunca he tenido, -dice Jiménez- un libro de Lugones en mis manos, hasta que fui a Argentina hace cuatro años y me los dieron todos. Había leído todo lo de Lugones, pero no en libros, sino en revistas, copias. No iban a las librerías de Madrid. No iban.”¹⁰⁷

En este contexto, la crítica de Alejandro Serrano Caldera¹⁰⁸ sobre el malentendido de Rubén Darío nos parece muy importante. Según Caldera, Rubén Darío fue el líder del modernismo y del romanticismo que abrió las puertas de su poesía a la cultura universal a través de la modernidad. Rechaza al ‘provincianismo español e Hispanoamericano’, y defiende una total novedad en la expresión y en el uso de los nuevos símbolos universales. Según Serrano Caldera, esto explica la reacción ante Darío de la generación del 98 en España, y del movimiento de vanguardia en Nicaragua. Para Caldera, Darío nos enseñó a construir un mundo humanista, por medio de la integración y de la síntesis, - sin negar las fuentes de la propia tradición-, familiarizarnos con otras culturas y civilizaciones:

“Darío, al integrar culturas y perspectivas en su obra poética, no sólo inventó un mundo, sino una forma de construir ese mundo, un método, un camino. Nuestra época, que por un lado uniforma y por otro fragmenta, que oscila entre la globalización y la tribu, requiere hoy más que nunca, la vocación de pluralidad integrada, como la única y tolerable condición universal.”¹⁰⁹

También una de las definiciones más interesantes en el artículo citado es la situación de Darío entre dos visiones de Europa y España. Es decir, entre un españolismo que quiere salvar España incorporándola a Europa, y otro que quiere la inserción de

¹⁰⁶ Cano, José Luis, *De Machado a Bousoño*, Insula, Madrid, 1955, p.36-38.

¹⁰⁷ Jiménez, Juan Ramón, op. cit., p.88.

España en Europa pero ‘españolizando a Europa’.

Vicente Tusón subraya la exaltación de lo español opuesta a la civilización anglosajona:

“(…) más tarde -tras el 98- hay un nuevo acercamiento , un sentimiento de solidaridad de los pueblos hispánicos (o “panhispanismo”) frente a la pujanza de los Estados Unidos. Centro de este giro es, una vez más, Rubén Darío , que, en muchos poemas de ‘Cantos de vida y esperanza’, exalta lo español como un acervo de valores humanos, morales y culturales frente a la civilización anglosajona.”¹¹⁰

Fernando C. Lara en el mismo artículo subraya que el simbolismo francés se asimila tarde por el modernismo español. Por un lado, están los seguidores de Verlaine (quien está más cercano al espíritu decadente, más directo y sencillo), y por el otro, los seguidores de Mallarmé, que defienden un arte más intelectual. En general, según el autor mencionado, en el modernismo hispánico no se ve el hermetismo de Mallarmé y de Rimbaud y añade que ‘es cierto que al extenderse el simbolismo por naciones de Europa y América, sus poetas lo practicaron liberándose del modelo francés.’¹¹¹

Abad en su crítica afirma esta idea y señala que los seguidores de Verlaine son melancólicos, usan los símbolos con una expresión directa y sencilla, pero los seguidores de Mallarmé se distinguen por un arte más intelectual. Como señala

¹⁰⁸ Caldera, Alejandro Serrano, ‘Rubén Darío. Renovador de la palabra y la cultura’, *La Prensa*, 2 de enero del 2003, <http://www-ni.laprensa.com.ni/archivo/2003/enero/02/opinion>, p. 2

¹⁰⁹ ibídem.

¹¹⁰ Tusón, Vicente-Lázaro Fernando, op. cit., p.50.

¹¹¹ Lara, Fernando Charry, op.cit., p.9

Abad, para Mallarme “siempre debe haber un enigma en la poesía.”¹¹²

Aurora de Albornoz subraya, en este sentido, el carácter ‘intimista’ de Machado que se opone a una poesía hermética con las siguientes palabras:

“A pesar de los lugares comunes producto de la influencia modernista, hay ya ciertas notas de ‘intimismo’ que lo sitúan dentro de la realidad. De realidad soñada, naturalmente. No se trata de un libro que cree un ‘mundo fantástico’, alejado, de lo real intencionadamente, sino de un mundo íntimo, tan profundamente íntimo, tan profundamente temporal que alcanza por ello la universalidad y la eternidad”¹¹³

En este sentido, la gran parte de los modernistas hispanoamericanos y españoles prefieren la sencillez de lenguaje. Como señala Lara,¹¹⁴ la sencillez de lenguaje es también peculiar en gran parte de los modernistas hispanoamericanos y españoles, próximos al simbolismo. Esta sencillez y esta profundidad parecen definirse en la sentencia de Machado ‘No hay lírica que no sea sentimental’.

Machado expresa su postura en estas cuestiones, en una carta a Unamuno en 1927, en la que además de tratar el tema de las corrientes vanguardistas le comenta la polémica de la ‘pulidez del lenguaje’ con estas palabras:

“(…) con excepción de algunos poetas, las bellas letras nunca me apasionaron. Quiero decir más: soy poco sensible a los primeros de forma, a la pulcritud y pulidez del lenguaje, y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido. Lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante, y la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada.”¹¹⁵

¹¹² Abad, Cuesta, op. cit., p.195

¹¹³ Albornoz de Aurora, “Miguel de Unamuno y Antonio Machado”, *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, núm. 9, 1961, p.157

¹¹⁴ Lara, Fernando C., op.cit., p.10

¹¹⁵ Machado, Antonio, 2001, op. cit., p.198

Podemos decir que la concepción de la lengua poética de Machado, como hemos visto, no está cerca de de Mallarme. Sabemos que con toda razón, toda su vida Antonio Machado insiste sólo en el valor intuitivo de la verdadera imagen poética.

En una carta a Unamuno en 1904 dice:

“Yo veo la poesía como un yunque de constante actividad espiritual, no como un taller de formulas dogmáticas revestidas de imágenes más o menos brillantes”.¹¹⁶

En este contexto, Manuel Alvar también subraya la importancia del papel de la lengua comunicativa en la poesía de Machado opuesto a una poesía hermética:

“En sus textos doctrinales sobre el fondo y la forma, Antonio Machado defiende una poesía en la que las palabras fueran transmisores de contenidos, no interpretaciones de los contenidos. Por eso su pretensión fue comunicar la realidad sin las adulteraciones que produce la literatura. Una y otra vez se ha manifestado contra las selecciones artificiosas a las que llamamos metáfora imagen, por cuanto pudieran tener de intelectualización.”¹¹⁷

¹¹⁶ ibídem.

¹¹⁷ Alvar, Manuel, “Antonio Machado y su Teoría Poética”, *ABC*, 22 de mayo de 1989, núm. 28006, Madrid, p. 12

3.1. El símbolo y la epistemología mística: el 'yo poético' y la aspiración a la conciencia integral en la poesía de Antonio Machado.

Donde empieza la filosofía, termina la poesía

Shelley

Como señala Fernando Lara, la gran intención del simbolismo es rehumanizar la poesía y subrayar las relaciones del hombre con la naturaleza. Como hemos señalado, los simbolistas son anti-rationales y anti -materialistas, porque el simbolismo representa una reacción contra el realismo y el naturalismo con algún tono panteísta y místico. La mirada poética de los simbolistas, como los románticos, fue siempre hacia adentro, les interesó interiorizar la vida. Lo realizaron con expresiones indirectas, con el 'símbolo' que, como hemos mencionado anteriormente, es una conexión entre el objeto y el alma del poeta, entre lo físico y lo espiritual. Según los poetas simbolistas, las palabras son reflejos de las cosas visibles, así que cada palabra se convierte en un símbolo, que hace una alusión a una realidad invisible, porque siempre hay una verdadera realidad invisible detrás de cada objeto, y cada realidad visible es nada más que un reflejo de otra realidad. Los ídolos del simbolismo son Baudelaire, Verlaine y Mallarme. Para ellos - contrariamente a los parnasianos- poetizar es mirar adentro hasta alcanzar la unidad del alma y el universo. Los simbolistas al reaccionar contra el realismo y el naturalismo no hacen descripciones objetivas sino alusiones para captar lo esencial detrás de cada cosa. Y cada cosa se define con otra.¹¹⁸

¹¹⁸ Lara, Fernando Charry, op.cit., p.5

Fernando Lara, afirma que en el decadentismo, en su acercamiento a la naturaleza, también existen “los toques de un pesimismo idealista, el sentido de la existencia, los problemas de la fe y de la religión (...)”¹¹⁹

Así que, con toda razón, Lara califica al simbolismo como:

“una forma mística del esteticismo. Porque el simbolismo coincidió con el idealismo finisecular en su gusto por el misterio, por lo arcano u oculto. Trajo el resurgimiento de una corriente interrumpida y subterránea: fue secreta pero profunda, reiterémoslo, existe una vinculación con el alma romántica. Ante una crisis de las creencias religiosas, es contemporáneo de una concepción mística del universo derivada, según se juzga, del neoplatonismo alejandrino, mezcla del pensamiento de Platón y de las ideas místicas de Pitágoras. Platón usaba los símbolos porque “es más fácil decir a que se parece una cosa, que como es (...) Mediante esos símbolos es posible fundar, como lo hicieron los poetas simbolistas, un nuevo lenguaje lírico. El poeta lee, interpreta, dilucida las plurales realidades del mundo físico”¹²⁰

Por eso Aguirre , en su crítica ¹²¹, casi revolucionaria entonces, afirma la posibilidad de diferentes lecturas de *Campos de Castilla* de Antonio Machado el cual hasta entonces se consideraba como un libro realista.

En esta línea Serrano explica algunos símbolos místicos en la poesía de Antonio Machado, acerca de su concepción del ‘tiempo’ :

“La tantas veces subrayada temporalidad de la poesía machadiana explica la temprana aparición de los símbolos preferidos del poeta en relación con el

¹¹⁹ Lara, Fernando Charry, op.cit., p.8

¹²⁰ ibídem

¹²¹ Aguirre, J.M, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1973.

tiempo: el agua que corre, el camino...los momentos del día o las estaciones del año... los espejos, criptas, galerías del sueño.... Todos los elementos poéticos en analogía con el tema del tiempo y la consecuente introspección se unen difusamente en el espíritu del poeta como un acorde que defiende temáticamente toda su obra, acorde cuya nota más característica es la conciencia del tiempo e, inevitablemente, de la muerte.”¹²²

En este acercamiento se nota una cierta actitud mística, una búsqueda de lo invisible, y por ello la abstracción, las intuiciones, y las emociones son los rasgos básicos en la poesía simbolista.

“El modernismo es por esencia anti-materialista” dice Oscar Barreo y explicando su tono religioso, subraya el tono místico de Antonio Machado, de Unamuno y de Rubén Darío con las siguientes palabras:

“El modernismo es por esencia anti-materialista. Al hablar se olvida que con este mismo nombre se conocía a una tendencia reformista que apostó por una renovación profunda de la Iglesia intentando armonizar el dogma religioso (...)

Y es que en tiempos de crisis la religión está situada en la primera línea de fuego, como elemento defensivo para unos, como bastión que abatir para otros. (...) Si la cuestión religiosa había aparecido en muchas novelas realistas como tema social, en la nueva literatura existe la interiorización de estos temas o las imágenes religiosas (piénsese en Unamuno o en el poema de Rubén Darío “Ite, missa est” –*Profanas*– o en varios poemas de Antonio Machado).” ¹²³

Como señala Bertrand Russell¹²⁴, la concepción mística del neoplatonismo une el pensamiento de Platón y las ideas de Pitágoras. El platonismo, como el simbolismo, es una manera de captar la realidad invisible. Como en las creencias arcaicas, los

¹²² Serrano, Antonio, op.cit., p.2

¹²³ Pérez, Oscar Barreo, op.cit., p.18

místicos creen que el mundo ha sido creado primero en el cielo; en forma espiritual. La tierra es su reflejo, su sombra. Así que cada objeto visible en este mundo es como un reflejo de lo sagrado, del mundo celestial, de un mundo espiritual. Y, mediante la meditación, el hombre puede concentrarse en sí mismo y en el universo.

Por lo tanto, para los simbolistas, la poesía también es un proceso de meditación. Según Vicente Tusón¹²⁵, el poeta, a través de la poesía, puede elaborar un nuevo mundo poético. La interpretación, la percepción y la creencia en la pluralidad de la realidad visible son fundamentales en esta poesía. Todo ello luego influirá en el modernismo hispanoamericano. En este mundo creado, -tanto en el de los simbolistas como en el de los modernistas- la conexión del color, del olor, del sonido y del sabor es muy importante para que el lector entre en esa nueva realidad poética. Como señala Tusón, “Son riquísimos los efectos plásticos que se consiguen en ambas direcciones desde lo brillante hasta lo tenuemente matizado. (...) Y lo mismo ocurre con los efectos sonoros, desde los acordes rotundos hasta la musicalidad lánguida.”¹²⁶

Así que para crear ese mundo mágico, para evocar los sentimientos del lector, el valor de la musicalidad del verso es muy importante. Porque la poesía simbólica, como hemos analizado, es una poesía de sugestión, por ello el papel de lector también es creativo, así que el poema no tiene un sólo único sentido, al contrario, un poema puede ser muchos poemas.

¹²⁴ Véase; Russell, Bertrand, *Batı Felsefesi Tarihi*, Bilgi Yayınevi, 1972, Ankara, pp. 101-112, 194-208, 236-258, y 419.

¹²⁵ Tusón, Vicente, Lázaro Fernando, op. cit., p. 51.

¹²⁶ *ibidem*

Por otro lado, en su artículo “La poesía en el desierto postmoderno”, Celso Medina, afirma que la lírica es el género más fiel a sus orígenes, especialmente por la subjetividad, por la existencia en el presente y por el desprecio por la lógica racional. Según él, la lírica, a diferencia de otros géneros, se centra en el sujeto hablante; en lugar del pasado exalta el presente, no nos cuenta lo que ha ocurrido en otros tiempos. Según él, desde sus orígenes griegos, desde Safo, la principal característica de la lírica es ser subjetiva. Y, por ser antiépica, se centra en el instante construyendo una manera diferente para comunicarse con el lector:

“Como dirían hoy los teóricos de la comunicación, la poesía lírica es profundamente entrópica. Vive en una dialéctica: tiene que vivir con autonomía, pero debe transmitir significados. Esa autonomía le permite ser un género poco dado a mostrar la realidad directamente. Huye de la anécdota, porque es confusamente irracional. De allí que la lectura de un poema no se resuelva con un resumen [...] En la poesía ‘no sucede nada’ digno de epicidad y de dramaticidad.”¹²⁷

Por ello, el ‘yo lírico’ en la poesía moderna no es un sujeto aislado y singular. Siempre asimila a su ‘otro’. Por eso la lírica moderna no es descriptiva, capta lo esencial. Desde los simbolistas vemos en los poetas modernos el empleo mágico del lenguaje para evocar lo que no se ha hecho presente todavía. Es como una puerta hacia este ‘tercer mundo’ de Machado que hemos analizado en la primera parte¹²⁸, y en este ‘tercer mundo’ cada ‘yo’ busca su esencialidad.

¹²⁷ Medina, Celso, “La poesía en el desierto postmoderno”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Revista Digital núm.11, 1999, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero>, p. 6

¹²⁸ Véase p.14

Concha Zardoya lo afirma con las siguientes palabras:

“Antonio Machado estaba afirmando la esencial heterogeneidad del ser. Su ‘yo’, entonces, siente la nostalgia de ‘lo otro’. Su ‘yo’ habla al hombre, que equivale a decir: el hombre habla a los hombres. <<El hombre quiere ser otro>> -dice Juan de Mairena-. (...) El ‘yo’ machadiano, pues, trasciende el solipsismo y admite como necesaria la existencia de ‘tu’. << El sentimiento – piensa Machado en ‘Los complementarios- no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del ‘yo’ con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. (...) El ‘tú’ esencial es, pues, para Machado la sensibilidad exterior con la cual el poeta se comunica.”¹²⁹

Los místicos también hablan de las dos partes de la realidad: lo que es visible, y lo que es invisible. La raíz de este acercamiento está en el pensamiento griego, en Pitágoras -A.C., XI-. En esta época se acepta la existencia de un universo invisible, y también se acepta la imposibilidad de percibirlo mediante los sentidos humanos. Se coloca al mundo con otros planetas alrededor de un ‘fuego’ que se llama la ‘casa de Zeus’. Esa teoría será una importante plataforma para facilitar los descubrimientos de Copérnico. Así que el mundo ya no es el centro del universo. Y de ahí, que el hombre no sea tampoco el centro de universo. Según Plotinos el hombre es el universo, y el universo es el hombre. Se trata de una unión, que es el punto de partida del ‘yo’ en el misticismo.¹³⁰

Como hemos visto, ese ‘yo’ siempre es abierto, activo, relacionado con lo ‘otro’. No es un sujeto aislado del universo. Siempre tiene una inquietud de la unión con el otro, con el paisaje, con el universo, y por ello Machado siempre defiende que no puede ser una poesía lógica, sino una ‘palpitación de espíritu’. En 1904, en una carta a

¹²⁹ Zardoya, Concha, 1974, op. cit., p.274-275

¹³⁰ Russell, Bertrand, op.cit., pp.101-110

Unamuno, Machado dice:

“(…) después de haber meditado mucho, ha llegado a una afirmación: todos nuestros esfuerzos deben tender hacia la luz, hacia la conciencia. He aquí el pensamiento que debería unirnos a todos.”¹³¹

Como veremos en la poesía de Antonio Machado, muchas veces la ‘naturaleza’ se convierte en el sujeto del poema. El poeta acude a la naturaleza para liberarse de la conciencia de su temporalidad, intenta naturalizarse, acceder a su sencillez, pero por otro lado existe una percepción de la humanización de la vida; el río se convierte en símbolo de la vida por su círculo eterno y por la representación del mar como la muerte.

Por ello Machado dice “somos víctimas de un doble espejismo.”¹³²

Esta idea de ‘doble espejismo’ también se encuentra en la epistemología del misticismo; se ha producido un movimiento que consiste en un desplazamiento que hará pasar todo lo exterior hacia el interior y todo lo interior al exterior hasta que desaparezca la frontera entre el hombre y el universo, entre el ‘yo’ y el ‘otro’, entre sujeto y objeto, entre el observador y observado.

Por eso como señala Serrano se produce ‘la personificación del paisaje’ en la poesía simbolista y en la poesía de Antonio Machado:

¹³¹ Machado, Antonio, 2001, op. cit., p.198.

¹³² Machado, Antonio, 1985, op. cit., pp.51- 52.

“(…) pero predomina un intimismo que sitúa al poeta dentro de la realidad, de una realidad frecuentemente sonada o evocada, de marcado acento temporal. Es, sin embargo, este un camino destinado en parte al fracaso: de ahí el dolor, la tristeza, la angustia o la resignada melancolía que impregnan sentimentalmente la obra, porque el poeta nunca llega a deslindar una nítida imagen de sí mismo; nunca encuentra su razón de ser, ni aún a través del diálogo consigo mismo (“Converso con el hombre que siempre va conmigo” dirá en el conocido ‘Retrato’ que encabeza *Campos de Castilla*, aunque escrito en la época de *Soledades*) o del diálogo –monólogo desdoblado, más bien- con elementos de la naturaleza: la noche o una mañana de primavera, con la fuente, con una tarde a veces clara, a veces melancólica, incluso ‘horrible’...Incluso, la preferencia de ciertas imágenes modernistas y simbolistas (los jardines sombríos, el ocaso, el otoño...) no es sino un camino hacia la fusión íntima con el paisaje, hacia la creación de un paisaje emocional. La personificación del paisaje es una constante de la poesía simbolista y lo será siempre en Machado.”¹³³

Después de Pitágoras y Plotinos, es necesario hablar de Meister Eckhart, conocido místico alemán de la Edad Media, para seguir el proceso de la teoría del saber místico. Eckhart también es importante por su papel histórico, y que luego afectará mucho al movimiento protestante basado en lo místico. Según Eckhart, conocer a Dios es la unión del alma con la esencialidad del universo. Si es una unidad, entonces, podemos decir que el hombre sólo puede conocer a Dios si está dentro de él. Y en esta unidad el hombre se convierte en Dios, y conoce a Dios, convirtiéndose en él. Pero este saber, no es un saber de pensamiento, es un saber directo, es la intuición. Para Eckhart sólo el sentimiento puede ser la guía que nos lleve a Dios.¹³⁴

Esta aspiración a la conciencia integral en Machado se convierte en ‘el problema de la expresión lírica’, ya que dice el poeta:

¹³³ Serrano, Antonio, op.cit., p.14

¹³⁴ Russell, Bertrand, pp.109-110

“Mi corazón, enfrente del paisaje, apenas sería capaz de sentir terror cósmico, porque aún este sentimiento elemental necesita, para producirse, la congoja de otros corazones en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es , en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica.”¹³⁵

Por ello Luis Abellán , en su importante investigación sobre *Juan de Mairena* señala que:

“La fundamentación metafísica de una lírica comunista le lleva a nuestro ilustre poeta a afirmar:1) la existencia de una pluralidad de prójimos o espíritus; 2) que estos espíritus no son cerrados, incommunicables y autosuficientes; 3) que existe una realidad espiritual, trascendente a las almas individuales, en la cual es éstas pueden comulgar.

(...) Ahora bien. No olvidemos que este Dios de Machado no es el de la ortodoxia católica, ni siquiera el dios aristotélico, “dios lógico por excelencia” y tan absurdo, por tanto, como la lógica misma. El Dios de Machado es el panteísta de la metafísica de *Abel Martín*, que se confunde, como recordaremos, con la conciencia integral.

(...) Dios, pues, como objeto de comunicación cordial entre los hombres, hace posible el comunismo, es decir, la fraternidad universal. Pero, en definitiva, esta es la predicación de Cristo que nos dice: “Sólo hay un Padre, padre de todos que esta en los cielos.” Y este padre divino es el que nos hace hermanos. Cristo, hijo de Dios, hermano del hombre, es quien funda, para siempre, la comunicación fraterna en el mismo objeto de amor. Por tanto, el verdadero comunismo es de esencia y origen cristiano; o con otras palabras, el comunismo es la auténtica y recta interpretación del cristianismo”¹³⁶

¹³⁵ Machado, A., 1964, op. cit., p. 174.

¹³⁶ Abellán, J. L., *El filósofo 'Antonio Machado'*, Valencia, Pretextos, 1995, pp. 84-85.

3.2. El pensamiento poético contra el pensamiento lógico: el ‘desdoblamiento del yo poético’ en Antonio Machado.

El ser y el pensar no coinciden ni por casualidad

A. Machado

Machado ha sido uno de los poetas españoles con mayor inquietudes filosóficas y estéticas. En la parte de su obra dedicada al ensayo se encuentran muchas de las claves de su anterior y posterior obra poética. Su formación autodidacta no le incapacitó para recorrer gran parte de la historia de la filosofía y convertirse en un lector atento al pensamiento contemporáneo. Su gran interés por Bergson, a cuyos cursos de principios de siglo en París acudió, y por Heidegger, así lo demuestran.

Además Machado lo afirma con sus propias palabras desde 1913, en una carta a Ortega:

“He vuelto a mis lecturas filosóficas -las únicas en verdad que me apasionan-. Leo a Platón, a Leibniz, a Kant, a los grandes poetas del pensamiento”¹³⁷

De todos modos, sabemos que Antonio Machado no pretendió nunca elaborar un sistema filosófico acabado y cerrado.

El caso de su acercamiento al filósofo alemán Martín Heidegger es un buen ejemplo.

¹³⁷ Machado, Antonio, 2001, op. cit., p.332.

Heidegger publicó su obra fundamental y una de las más importante de este siglo en 1927. Nos referimos, claro está, a *Ser y tiempo*. De tal forma que cuando Machado pudo acceder a la filosofía de Heidegger ya había creado lo principal de su obra. Además, gracias a Julián Marías, sabemos que Machado no leyó directamente a Heidegger, sino que se dejó guiar por la literatura secundaria francesa: “Machado no siguió de cerca el complejo pensamiento de Heidegger, sino que se limitó a tocar algunos aspectos relacionados con su interpretación temporal de la poesía”¹³⁸.

De hecho, continúa Marías¹³⁹, la fuente por la que recibió algo así como un resumen de la nueva filosofía alemana se encuentra en un libro de Georges Gurvicht. Se trata de *Les tendances actuelles de la philosophie allemande*. En este libro se repasa la obra no sólo de Heidegger, sino también de Husserl, Scheler, Lask y Hartmann. Aquí está todo el Heidegger que recibe Machado y que aparece en su *Juan de Mairena*.

Otro caso muy diferente es el de Henri Bergson, a quien Machado conoce en París y a cuyos cursos acude. Pero tampoco debemos pensar que Machado aplica a su poesía las intuiciones de Bergson, elaborando así una poética bergsoniana, sino que, más bien, si Machado se siente atraído por esta filosofía es porque descubre elementos e intereses comunes entre ella y sus preocupaciones poéticas: el filósofo y el poeta, el considerar al tiempo como objeto del pensamiento, la temporalidad del ser, la obsesión existencial, el ‘yo’ colectivo, el ‘otro’, el ‘desdoblamiento’ de la

¹³⁸ Marías, Julián, *Al margen de los clásicos*, Madrid, Clásicos y maestros, 1967, p.179

¹³⁹ *ibidem*

personalidad, la 'circularidad' del tiempo y la intuición como principio y método del conocimiento por encima de la razón. Antonio Machado a través de su obra *Juan de Mairena* nos muestra dos métodos de pensamiento: uno, lógico, y el otro, poético, es decir, intuitivo. Veámosla.

Machado no es un filósofo, pero está vinculado a la filosofía, lo afirma con estas palabras:

“Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo 'esencial'. De ahí entonces la estrecha vinculación existente entre arte-poesía y conocimiento. La ciencia y el pensar abstracto sacrifican aspectos considerados no sustantivos.”¹⁴⁰

En este marco, como señala Machado se plantean entonces en la poesía moderna dos fenómenos contradictorios en los que se establece una relación dialéctica entre poesía y filosofía: 'esencialidad' y 'temporalidad':

“En este año de su Antología -1931- pienso, como en los años de modernismo literario (los de mi juventud), que la poesía es la palabra esencial en el tiempo. La poesía moderna, que a mi entender, arranca, en parte al menos, de Edgardo Póe, viene siendo hasta nuestros días la historia del gran problema que al poeta plantean estos dos imperativos: esencialidad y temporalidad”.¹⁴¹

En esta afirmación de Machado, 'la poesía es la palabra esencial en el tiempo', según Maria Zambrano apreciamos aquí la influencia del existencialismo de Heidegger.¹⁴²

El pensamiento lógico, para Machado, capta lo esencial, por lo tanto es una actividad

¹⁴⁰ Machado, Antonio, *Poesía y prosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1989b, vol. III, pp.1802 –1803.

¹⁴¹ op.cit., pp.1900

¹⁴² Zambrano, María, “Antonio Machado y Miguel de Unamuno, precursores de Heidegger”, *Revista Sur*, núm 23, 1938, p. 9

destemporalizada:

“El pensamiento lógico, que se adueña de las ideas y capta lo esencial, es una actividad destemporalizada. Pensar lógicamente abolir el tiempo, suponer que no existe, crear un movimiento ajeno al cambio, discurrir entre razones inmutables. El principio de identidad -nada hay que no sea igual a sí mismo- nos permite anclar en el río de Heráclito, de ningún modo aprisionar su onda fugitiva. Pero al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada.”¹⁴³

Por otro lado, la misma afirmación de Machado: ‘la poesía es la palabra esencial en el tiempo’, según Luis Bravo ¹⁴⁴, no sólo está basada en el existencialismo de Heidegger y en el ‘existencialismo comprometido’ de Jean Paul Sartre. Según Bravo, el ‘tiempo’ de Machado debe considerarse en dos sentidos: en el de la temporalidad íntima y en el de la circunstancia social e histórica.

Por otro lado Machado asistió en el Colegio Francés de París (1910-1911), al curso de Henri Bergson. De Bergson habla muchas veces en su obra, pero especialmente de un modo directo en ‘Poema de un día’:

[...]

hacia la mar sin ribera

Enrique Bergson: ‘los datos

inmediatos

de la conciencia’. Esto es

¹⁴³ Machado, Antonio, 1989b, op. cit., p.1804.

¹⁴⁴ Bravo, Luis, “Tras la pista de Antonio Machado”, Madrid, *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, Revista digital, núm. 11, febrero, 1999, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/machado.html>, p.12

Así que el ‘tiempo’ de Bergson es un elemento básico en la poesía de Antonio Machado, y también es una reflexión de Bergson. Según Machado, la poesía es un arte temporal:

“Todas las artes aspiran a productos permanentes, en realidad, a frutos intemporales. Las llamadas artes del tiempo, como la música y la poesía, no son excepción. El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica.”¹⁴⁵

Como hemos visto, según Machado, la poesía es un arte temporal. En muchas ocasiones expresa su sentido de la poesía como ‘palabra en el tiempo’, para mostrar que la palabra nombra lo momentáneo, cambia su sentido en el tiempo y con el tiempo, pero como función de todo arte, congela ese momento para eternizarlo.¹⁴⁶

Esta transformación es la concepción básica de su poesía. Porque para él, toda la poesía es una transformación. Y esa no es una transformación lógica, matemática, sino intuitiva. Si no, sería conceptual, o, como dice Machado, ‘estará más cerca de la lógica’.

Según Maria Pugliese, de Bergson Machado tomó la terminología filosófica que

¹⁴⁵ Machado, Antonio, 1989b, op. cit., p.329.

¹⁴⁶ Debicki, Andrew habla del deseo fundamental de los poetas modernos de “capturar la esencia de la experiencia fugaz” / “capture the essence of fleeting experience”(Debicki, Andrew, *Spanish poetry of the twentieth century: Modernity and beyond*, Lexington: U Kentucky P, 1994, en: <http://www.wlu.edu/wcb/schools/2/2/cwesttse2/8/modules/page12.html>, p.1

expresará su sentido de la poesía como ‘palabra en el tiempo’ es decir:

“La palabra es como intuición de imágenes vividas y no sólo cobertura de conceptos, lo que lo va a alejar de los poetas de su época, quienes proceden a una destemporalización de la lírica por el empleo de las imágenes más en función conceptual que emotiva.”¹⁴⁷

En el mismo artículo, Pugliese afirma que Bergson acusa a las limitaciones de la inteligencia por la división artificial del tiempo en pasado, presente y futuro. Según Pugliese, este tiempo de Bergson no es un tiempo lineal, matemático, sino circular. Por eso el pasado y el futuro se consideran juntos y no separados. Y tampoco existe un fin de este tiempo. En el tiempo circular cada fin se puede convertir en un principio; así que cada uno se puede convertir en el otro, y para su existencia necesita a su otro polo. Así que, como señala Pugliese, Bergson en *La Evolución Creadora*, considera el tiempo como duración; es un impulso vital, una fuerza que esta más allá de todo determinismo, siempre esta abierta la posibilidad de nuevas experiencias, y de nuevos pasados también, porque cada personaje no tiene un pasado concreto, porque el pasado no es algo lejos del presente, se define por el presente y en lo presente, y en cada ‘ahora’ es posible mirar con otros ojos el pasado y tener múltiples historias posibles; posibilidades incumplidas, mundos imaginarios donde yace lo que no se pudo realizar, y la percepción intuitiva permite que ocurra con toda la multiplicidad, variedad y fugacidad. Según Bergson la única posibilidad de superar estas limitaciones está en la fusión de instinto e inteligencia a la que el llama ‘intuición’. En este sentido Pugliese subraya que el arte, en especial la poesía tiene

¹⁴⁷ Pugliese, Maria, “Antonio Machado y la ardua tarea de realizar lo desrealizado”, <http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh9machado.htm>, 2003, p.2

mucho de intuitivo.¹⁴⁸

Serrano también señala con las siguientes palabras que este 'tiempo' de Machado es un tiempo vital:

“Todo en *Soledades* es una búsqueda de sí mismo en el 'tiempo' (recordemos su tiempo), en el amor o en la muerte, en el sueño, en un Dios soñado. Se aleja así Machado, insistimos, de la evasión de la realidad hacia mundos artificialmente embellecidos que habían caracterizado a parte del modernismo. Es cierto que en algunos poemas se encuentran lugares comunes producto de la influencia modernista, pero predomina un intimismo que sitúan al poeta dentro de la realidad, de un realidad frecuentemente sonada o evocada, de un marcado acento temporal.”¹⁴⁹

Este tiempo es un tiempo del poeta, es decir, del hombre. Por ello Machado siempre cree en el poder comunicativo del lenguaje y siempre usa un lenguaje coloquial. En este sentido siempre prefiere la espontaneidad de la palabra hablada. Esto lo va a alejar de los poetas vanguardistas, los que proceden a una destemporalización de la lírica por el empleo de las imágenes más en función conceptual que emotiva, ya que en este sentido, 'destemporalizar' significa 'deshumanizar'. Sin duda esa espontaneidad es un carácter muy importante en la poesía moderna. También es una tradición muy antigua. Antes de la escritura, existe una cultura oral, y el hombre, sin saber escribir, decía poemas. Según Octavio Paz, esta es la diferencia fundamental entre la poesía y la novela:

“Lo que distingue a la poesía es que fundamentalmente la novela es literatura escrita. La poesía no hay que leerla, hay que oírla”¹⁵⁰.

¹⁴⁸ ibídem.

¹⁴⁹ Serrano, Antonio, op.cit., p.11

¹⁵⁰ Tajonar, Hector, , “Palabras como semillas”, (entrevista con Octavio Paz), *La Jornada II*, 22 Abril de 1998. <File://A:\poesia.htm>, p.2

En este sentido, según Pugliese, la ‘palabra esencial en el tiempo’ de Machado también es una aceptación del cambio de la realidad con el tiempo, es decir, de la relatividad de la realidad. Su multiplicidad, su riqueza, tanto en sus aspectos externos (sociales, culturales, históricas etc.) como en los internos, es una aceptación de la historicidad de los sentimientos y de la valoración de la experiencia humana.

Como subraya María Pugliese, la ‘heterogeneidad’ del ‘yo’ ocupa un lugar muy importante en toda la obra de Machado, el poeta lo defiende así:

“Realizar nuevamente lo desrealizado; dicho de otro modo: una vez que el ser ha sido pensado como no es, es preciso pensarlo como es; urge devolverle su rica, inagotable, heterogeneidad.”¹⁵¹

Como señala José Luis Abellán, la heterogeneidad del ser adquiere una percepción integral de las cosas que son reflexiones de lo universal. El proceso poético es llegar a la conciencia universal de todas las cosas que se encuentran en el mundo exterior a través de la intimidad personal, proceso que sólo puede realizarse con el pensamiento intuitivo, poético. Abellán lo afirma con las siguientes palabras:

“El ser es, pues, una sustancia única e integral, que se manifiesta en cada una de las conciencias individuales, tomando evidencia inmediata de su propia aparencialidad. (...) En este punto el solipsismo se ha convertido en un concienzialismo integral, donde conciencia individual y universal llegan a coincidir.”¹⁵²

Por eso el ‘yo’ de Machado, como hemos dicho es un sujeto abierto, un sujeto que es mi ‘yo’ y el de lo demás, un ‘yo’ que está cerca de panteísmo del ser en tanto que es

¹⁵¹ Machado, Antonio, op. cit., 1989a, p.1917, en: Pugliese María, op. cit. p.2

¹⁵² Abellán, Jose Luis, op. cit., p.71.

nuestro yo y el de los demás. Por eso es un sujeto siempre activo. Machado lo afirma con las siguientes palabras:

“Todo es por y en el sujeto todo es actividad consciente, y para la conciencia integral nada es que no sea la conciencia misma [...] El ser es pensado por *Martín* como conciencia activa, quieta y mudable, esencialmente heterogénea, siempre sujeto, nunca objeto pasivo de energías extrañas.”¹⁵³

Ahora recordemos dos poemas de Machado:

*Así voy yo, borracho melancólico,
Guitarrista lunático, poeta,
Y pobre hombre en sueños,
Siempre buscando a Dios entre la niebla.*

(LXXXVII, *Galerías*)

*Es una tarde cenicienta y mustia,
Destartalada, como el alma mía;
Y es esta vieja angustia
Que habita mi usual hipocondria.*

*La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera;
pero recuerdo, y recordando, digo:
- Si, yo era niño, y tu, mi compañera.*

(LXXVII; *Galerías*)

¹⁵³ Machado, A., 1989a, op. cit., p.687.

Estos dos importantes poemas han atraído diversas reflexiones. Una de las investigaciones más importantes es la de Sánchez Barbudo y como señala Ribbans, Barbudo en estos dos poemas destaca la angustia heideggeriana.¹⁵⁴ Ribbans, por su parte, también señala que muchos años después de la publicación de este poema, en 1938, el mismo Machado escribe en uno de los escritos de *Juan de Mairena*, publicado en *Hora de España*, acerca de esta composición, relacionándola con el pensamiento de Heidegger :

“Estos versos pueden tener una inequívoca interpretación heideggeriana. *La angustia*, a la que tanto ha aludido nuestro Unamuno y, antes Kierkegaard, aparece en estos versos -y acaso en otros muchos- como un hecho psíquico de raíz, que no se quiere, ni se puede definir, más sí afirmar como una nota humana persistente, como inquietud existencial [...], antes que verdadera angustia [...] heideggeriana, pero que va a transformarse en ella [...] La angustia de Heidegger aparece en el extremo límite de la existencia vulgar, en el gran malecón, junto al mar, cortado a pico, con una visión de la totalidad de nuestro existir y una reflexión sobre su término y fin: la muerte.”¹⁵⁵

Y gracias a esa ‘visión de la totalidad de nuestro existir’ la poesía misma se convierte en un espacio de comunicación, espacio de diálogo que revela, universaliza nuestra intimidad, nuestro sentir mas íntimo, y para hacerlo usa la ‘intuición’. El saber intuitivo es el camino para penetrar en la esencia de las cosas, en una realidad trascendental, fuera del tiempo y del espacio.

En esta línea, Luis Abellán también señala que, en *Juan de Mairena*, Machado se centra en el tema “la heterogeneidad del ser o coincidencia integral” a través de la ‘fe poética’. Porque según Abellán:

¹⁵⁴ Ribbans, Geoffrey, nota a pie de página en Antonio Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Cátedra 1993, Madrid, p.198

¹⁵⁵ Machado, Antonio, 1989b, op. cit., pp.2360-2368, en:Ribbans, Geoffrey, ibidem

“Esta doctrina de la heterogeneidad del ser ocupa un lugar muy importante en toda la obra de Machado, a la que constantemente se alude en los países más diversos: con ella quiere expresarse la inagotable riqueza del ser o sustancia única, en la que entra *lo uno y lo otro*; de aquí el título *–De lo uno a lo otro–* de una de las más importantes obras filosóficas de *Martín*. Tras el pensamiento homogeneizador, la heterogeneidad trata de “realizar nuevamente lo desrealizado; dicho de otro modo: una vez que el ser ha sido pensado como no es, es preciso pensarlo como es; urge devolverle su rica, inagotable, heterogeneidad”. Por eso esta doctrina coincide, en realidad, con la conciencia integral, que es lo que en definitiva propone la heterogeneidad: llegar a la conciencia universal de todas las cosas; tarea que sólo puede realizarse por un pensar nuevo que dé cabida a la intuición: el pensar poético.(...)

La contraposición entre el pensamiento lógico y el poético, el homogeneizador y el heterogeneizador, es mantenido por Machado a lo largo de su obra, aunque le da nombres distintos, según lo exija el contexto; así nos habla, por ejemplo de la “fe poética” contrapuesta a la “fe racional” o cristiana que es la que nos lleva a creer en la existencia del prójimo y del mundo exterior tal como nos lo manifiesta la intuición.”¹⁵⁶

En este sentido, el pensamiento poético no es un pensamiento conceptual. El poeta, con su propio tiempo, habita y está integrado en el mundo. Por eso no se puede hablar de una contemplación totalmente fuera de su propio tiempo. Como hemos visto, la historia de la poesía moderna empieza en esta frontera entre subjetividad y objetividad. Por un lado el ‘yo’ moderno necesita un distanciamiento para tener conciencia del ser; y por otro lado no puede pensarse totalmente fuera de su propio tiempo, como algo meramente conceptual.

Serrano también lo afirma señalando que el ‘tiempo’ de Machado no es pura abstracción, sino un fluir personal, vital:

“ (...) que se encarna en el hombre concreto (“de carne y hueso”, que diría Miguel de Unamuno) y se convierte en parte consustancial de él a través del

¹⁵⁶ Abellán, J. L., op. cit., p.73.

recuerdo (“*De toda la memoria solo vale / el don preclaro de evocar los sueños*”) Así, en el momento de escribir aquellos versos, su historia no es algo objetivo, fuera del tiempo, sino su propio “ser-en-el-tiempo”, por emplear el conocido termino de Martín Heidegger, el *Dasein*, el *ser ahí*”¹⁵⁷

Así que, el concepto de individualidad y personalidad no se aleja en ningún momento de Antonio Machado –pero en cualquier caso no se trata de un individuo aislado-. Machado lo subraya con las siguientes palabras:

“Individualismo es, en lo social y en lo político, la nota específica del siglo XIX. La corriente individualista es un nuevo incremento de la subjetividad. Casi todo el siglo milita contra el objeto. Kant lo elimina en su ingente tautología, esto es lo que significa la revolución copérnica que se le atribuye. Su análisis de la razón sólo revela la estructura ideal del sujeto cognoscente.”¹⁵⁸

Este concepto de individualismo es muy importante en la poesía y la filosofía de Machado, porque el individuo no puede salir de su tiempo, es decir de su historia, así que se convierte en un signo de su tiempo, es decir de su historia. Por ello en la poesía española en los años ochenta se da mucho valor a Machado por su afirmación de la historicidad de los sentimientos. Para Machado ser subjetivo significa ser un sujeto histórico. Por ello, según las propias palabras del poeta la objetividad es una ‘desubjetivacion’:

“La objetividad supone una constante ‘desubjetivación’, porque las conciencias individuales no pueden coincidir en el ser, esencialmente vacío, sino en el no ser. Llamamos no ser al mundo de las formas, de los límites, de las ideas genéricas y a los conceptos vaciados de su núcleo intuitivo, al mundo cuantitativo, limpio de toda cualidad. Sin el tiempo y el espacio, el mundo ideal, hecho de puras negaciones, sería inconcebible.”¹⁵⁹

¹⁵⁷ Serrano, Antonio, op.cit., p.18

¹⁵⁸ Machado, Antonio, 1989a, op. cit., p.1782.

¹⁵⁹ Machado, Antonio, 1989b, op. cit., p.1179.

En este contexto Luis Abellán plantea sus pensamientos con estas palabras:

“Este lenguaje poético ha de darnos una vivencia profunda del tiempo psíquico del poeta, buscando a la vez eternizar sus sentimientos; para ello ha de recurrir a imágenes que nos dan la intuición más directa posible de las cosas. Por eso el poeta ha de huir de todo pensamiento lógico y conceptual (...)”¹⁶⁰

Por otro lado, José Luis Abellán también subraya que, en *Juan de Mairena*, Machado cultiva una nueva lírica donde “el sujeto ya no será el individuo aislado, sino el grupo humano y sus temas estarán vinculados a sentimientos populares o de comunicación cordial.” Según Abellán, la cuestión que plantea entonces es la de la caracterización de esta lírica como lírica del futuro o lírica comunista (en el sentido de comunitaria) cuestión que nos lleva de la mano a un tema central del pensamiento de Machado. Según Abellán, el ‘yo’ lírico de Machado siempre se define en relación al ‘otro’. Se constituye en relación con los seres y las cosas. No es un sujeto aislado, sujeto de experiencias y conocimientos. Podemos decir que es un ‘yo’ relativo, porque el ‘yo’ absoluto está en la conciencia de ‘Dios’ o es ‘nada’. El ‘yo’ relativo es ‘estar aquí, y ahora’. (...) todo lo demás para él, es objeto, mientras que para todo lo demás, él es el objeto. Es una relación abierta, en la que el objeto se puede convertir en el sujeto.¹⁶¹

¹⁶⁰ Abellán, J. L., op. cit., p. 78.

¹⁶¹ Ibidem, pp. 79-82.

3.3. La influencia del Instituto Libre de Enseñanza sobre la poesía de Antonio Machado

La juventud de Antonio Machado se desarrolla en un ambiente liberal y culto. Su padre hacía estudios sobre folclore español y era profesor en la Institución Libre de Enseñanza. La Institución fue fundada en 1876 por un grupo de catedráticos, -entre los que se encontraban Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcarate y Nicolás Salmerón- que se separaron de la Universidad por defender la libertad de cátedra y negarse a los dogmas oficiales religiosos, políticos y morales de la época.

La fundación de la Institución Libre de Enseñanza coincide con un tiempo de transición durante los años setenta del siglo XIX, en el que están en apogeo cuestiones polémicas como la de realizar el ‘arte por el arte’ o el ‘arte para el pueblo’.

Según José Luis Gómez Martínez¹⁶², la filosofía de la Institución Libre de Enseñanza no es un cuestionamiento de la razón existencial de la conciencia individual, aislada, sino del hombre social, cuyo interior es un reflejo del folclore, de las intuiciones y sentimientos de la sociedad de la que forma parte. Así que esa filosofía debe concebirse como una filosofía viva, nacida en el folclore del pueblo, de su experiencia. Por eso es importante lo humano, y todo lo que hay acerca de lo humano: la espontaneidad, el sentido común, la sensibilidad, es decir la vida y el pensamiento se unen, tienen una interrelación dinámica. Es decir, los pensamientos

¹⁶² Martínez, José Luis Gómez, “Krausismo, modernismo y ensayo”, en: Ivan A. Schulman, *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, pp.210-226.

pueden cambiar según el tiempo, según el pueblo, según las condiciones del hombre. Porque el pensamiento no consiste sólo de conceptos abstractos sino de instintos, de espontaneidad, de imaginación, de sentido común, de sensibilidad y de emociones. De hecho, frente a lo conceptual, lo emocional tiene mucha importancia para los krausistas y para los modernistas.

José Luis Gómez Martínez en el mismo libro¹⁶³ afirma que, por el uso del 'yo' individual del autor, tanto Rubén Darío como Unamuno o Baroja son más modernistas. Martínez nos recuerda que según Ricardo Gullón existe un paralelismo entre el Modernismo y el Krausismo Español:

“El escritor ‘modernista’ es en primer término hombre moderno, y como tal tiene conciencia de su deber como ciudadano y cree en la posibilidad de la reforma política y social. En España serán seguidores y admiradores de Giner”¹⁶⁴.

Así que, como señala el mencionado autor José Luis Gómez Martínez¹⁶⁵, el personalismo, la autenticidad y el subjetivismo, es decir, el carácter íntimo, son los rasgos fundamentales de la obra moderna. Pero, como hemos remarcado, el sujeto no es un sujeto aislado sino que está en relación con la sociedad, con su época. Así que tenemos que considerar este sujeto en sus coordenadas espacio-temporales, pero dentro del contexto de su tiempo, de su historia, y de su pueblo. Gómez-Martínez, subrayando las propias palabras de Unamuno: “el estilo que no es propio no es estilo” o las de Baroja: “antes, una época tenía su estilo. Hoy, cada individuo es una

¹⁶³ ibídem

¹⁶⁴ Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963, p.59, en: Martínez, José Luis Gómez, 1987, op.cit., pp.212-213

¹⁶⁵ Gómez, Martínez, José Luis, 1987, op. cit., p.213

época”, caracteriza la obra moderna por la individualidad y personalidad del autor. Y en esta línea destaca que los propios noventayochistas son hombres modernos. Por eso la voz del poeta moderno es espontánea, sincera, con su propio estilo pero nunca idealizada. No tiene una voz heroica o profética, que venga de fuera del mundo real como el ‘yo romántico’.

Según Luis Abellán, el concepto ‘pueblo valeroso’ también viene del romanticismo alemán, pero según él, la percepción de este concepto en España se realiza mucho más tarde. Abellán expresa sus pensamientos con estas palabras:

“La exaltación del pueblo como expresión de lo más valioso y específico de una sociedad, es algo que en la cultura europea proviene del romanticismo, cuando los alemanes acunaron aquella frase del “espíritu del pueblo” (*Volksgeist*) que tanta resonancia continental tuvo.”¹⁶⁶

Si volvemos a esa sinceridad del modernismo y del romanticismo, Machado afirma en muchas ocasiones que el valor de la palabra hablada es superior a la palabra escrita:

“la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada.”¹⁶⁷

En el mismo sentido, Juan López Álvarez, acerca del folclore español, defiende la misma idea. Según él, los estudios folclóricos fueron iniciados y estimulados bajo la pura influencia del krausismo.¹⁶⁸ El autor investiga aquí la historia externa e interna

¹⁶⁶ Abellán, J. L., op. cit., p.109

¹⁶⁷ Machado, Antonio, 1964, op. cit., p.768

¹⁶⁸ Véase: López Álvarez, Juan, *Federico de Castro y Fernández (1834-1903), filósofo e historiador de filosofía*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1990.

de los orígenes del krausismo español, siguiendo de cerca la vida, obra y pensamiento de especialistas como Antonio Machado y Álvarez, el padre de nuestro poeta. – No olvidemos el papel del padre sobre el pensamiento del poeta: Antonio Machado Álvarez (1864-1893) estudia Filosofía y Derecho en la universidad de Sevilla, y entre 1882 y 1883 con sus amigos funda la sociedad “El Folclore Andalúz”-.

Juan López Álvarez escribe así su pensamiento acerca de la visión española sobre estos temas en la etapa krausista:

“(…) la búsqueda del ‘spiritus intus’ del pueblo español, de su intrahistoria, fue el objetivo principal que se propuso descubrir con el folclore viendo en él la síntesis primaria de la totalidad experiencial de la vida humana situada en nuestro suelo. De ahí que ese fondo sea concebido como principio y condición de autenticidad, como punto de referencia permanente de la regeneración de los individuos y de los pueblos hispánicos peninsulares. Idea que entronca con la aspiración de unir en la enseñanza el pasado y el presente filosófico español. [...] El concepto de intrahistoria, tan tematizado después por Unamuno, está incoado ya en estas planteamientos.”¹⁶⁹

Por su aproximación al pueblo, nuestro poeta, en las críticas de los años sesenta y setenta, se convierte en el ‘poeta del pueblo’¹⁷⁰ Porque para él, el ‘folclore’ es la auténtica cultura, y siempre estará viva porque su creador es el pueblo. Machado lo afirma muchas veces en su obra en prosa, a él realmente le interesa la intrahistoria. Una de estas afirmaciones se produce muy tempranamente, en el prólogo a la edición del libro en Páginas escogidas de 1917 :

¹⁶⁹ López Álvarez, Juan, *El krausismo en los escritos de A. Machado y Álvarez*, Cádiz, Univ. de Cádiz, 1996, p.328.

¹⁷⁰ Véase; Tuñón de Lara, Manuel, *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Barcelona, Nova Terra, 1967.

“Muy lejos estaba yo de pretender resucitar el género en su sentido tradicional. (...) Mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, a *Campos de Castilla* (...)”¹⁷¹

Y a partir de los años veinte, en la época de las vanguardias Machado en cada ocasión declara que cada vez esta más cerca de folclore que canta en el alma del pueblo.

En este sentido, Luis Abellán afirma que Machado, en su *Nuevas canciones*, se alimenta del folclore y las tradiciones de Andalucía:

“La predisposición anímica que se deriva de esta doble convergencia queda reflejada en el próximo libro, *Nuevas canciones* (1924), donde no deja de ser simbólico que aparezca la más completa y bella evocación que nos ha dejado de su padre. Es evidente que esa evolución se vincula a la recuperación de su Andalucía natal, con el folclore y el amor a lo popular que le es propio.”¹⁷²

Así que, gracias a la familia y al Instituto Libre de Enseñanza, Machado tiene un concepto de pueblo que esta por encima de toda clase, por eso dice:

“ Enseñad al pueblo que no sabe; despertad al dormido; llamad a la puerta de todos los corazones, de todas las conciencias. Y como tampoco es el hombre para la cultura, sino la cultura para el hombre, de ningún modo ésta es un fardo ingente para ser levantado en vilo por todos los hombres, de tal suerte que sólo el peso de la cultura pueda repartirse entre todos. “¹⁷³

En este sentido, para Machado no hay ninguna clase que sea superior al pueblo.

Durante toda su vida rechaza la identificación de ‘masa’, para él no hay masas. Estas

¹⁷¹ Machado, A., 1964, op.cit., p.1178

¹⁷² Abellán, J. L, op. cit., p.111.

¹⁷³ Machado, A.,1964, op. cit., p.1793.

son una invención de la burguesía, solamente hay pueblos, y estos están formados por individuos. Ahí encontramos las raíces del pensamiento de Antonio Machado sobre la individualidad colectiva, socializada, un pensamiento que se extiende desde las *Soledades* hasta sus últimos versos. En los últimos diez años de su vida, identificará la noción de pueblo con la de cultura. Y, como veremos, en ningún modo considera la cultura como fuente de división social. Para él no existe una cultura superior o inferior, y simplemente quiere escribir para el pueblo. Y lo apunta con las siguientes palabras:

“Escribir para el pueblo. Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, muchos menos, claro está, de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas inagotables que no acabaremos nunca de conocer. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes en España, Shakespeare en Inglaterra, Tolstoi en Rusia, es el milagro de los genios de la palabra. Por eso yo no he pasado de folclorista, aprendiz, a mi modo de saber popular. Siempre que advirtáis un tono seguro en mis palabras, pensad que os estoy enseñando algo que creo haber aprendido del pueblo.”¹⁷⁴

Por otro lado, Luis Abellán señala que la guerra civil “va a ejercer una radical función catalizadora” en el concepto de pueblo de Machado:

“La asunción de la teoría de lo apócrifo que hemos expuesto es básica para comprender la obra y la vida de Antonio Machado en los últimos quince años de su vida, porque su inserción tiene lugar tanto en su historia biográfica individual como en la historia colectiva del pueblo español. En este sentido, la guerra civil va a ejercer una radical función catalizadora en el pensamiento de Antonio Machado, ya que, con ella, la sustitución que propone de la lírica moderna por una lírica comunista, expresión de los sentimientos populares, alcanza una incidencia práctica, imprimiéndole un sentido revolucionario: la superación del culto al yo y de la conciencia individual para instalarse en una conciencia colectiva, la del pueblo en armas- vivida en la zona republicana”¹⁷⁵

¹⁷⁴ Machado, Antonio, 1989a, op. cit., pp.2315-2316.

¹⁷⁵ Abellán, J. L., op. cit., p.117.

3.4. Antonio Machado entre la Generación del 98 y el Modernismo.

A partir de 1898 los escritores se dividen en dos grupos: La Generación del 98 y el Modernismo. Se pueden reducir las diferentes interpretaciones acerca de estos dos grupos a las siguientes ideas: una primera que percibe el ‘modernismo’ como opuesto a la ‘generación 98’, y los considera como conceptos contradictorios, y una segunda que considera al modernismo, como una época en la que la Generación del 98 quedaría inserta.¹⁷⁶

La Generación del 98 tiene una misión ante el ‘desastre’ de la pérdida de Cuba. Por eso, la identidad de España ocupa un gran lugar en sus pensamientos como problema nacional. Se intenta crear un espíritu nacional que haga frente a dicho desastre. En este sentido, la Generación del 98 es una generación nacional e idealista.

Si sólo consideramos el estudio de la Generación del 98 en cuanto a su papel a la hora de promover una especie de alma nacional española, limitaríamos el amplio debate que la Generación del 98 ha propiciado a lo largo del siglo XX. Se ha llegado a cuestionar incluso, si se puede hablar de la Generación del 98 como tal. Una de las críticas más agudas viene de Javier Esparza con estas palabras:

“Nuestro problema es fundamentalmente interior: porque, hasta ahora, no se nos ha dicho para qué estamos juntos ni qué tenemos en común. De ahí la debilidad de nuestras estructuras sociales y culturales. Y quien crea que es posible modificar las estructuras sociales y culturales de un país desde una

¹⁷⁶ Véase la segunda parte en este trabajo: “Las tendencias poéticas en España desde fin del siglo XIX hasta finales del XX.

simple posición política, se equivoca.”¹⁷⁷

El Prof Richard A. Cardwell, en su crítica mantiene que el objeto de establecer una franja divisoria entre el modernismo y la Generación de 98 es el de marginalizar al modernismo dándole mayor preeminencia a la Generación del 98. Así que la Generación del 98 esta asociada a términos positivos que no se aplican a los modernistas: el modernista se preocupa del arte, la belleza, del espíritu de la naturaleza, del pensamiento místico, y el 98 se preocupa de las realidades de su patria y de la vida normal y cotidiana. Los modernistas viven en un mundo abstracto, artificial, triste y melancólico, erótico, ausente de la realidad vital, los noventayochistas viven en un mundo real, con las realidades cotidianas humildes. En este contexto, Cardwell explica sus pensamientos con las palabras siguientes:

“Sin embargo en 1930 -momento de la crisis política que marcaba el fin de la Dictadura y el comienzo de las fuerzas de derechas para restablecer su posición hegemónica de control ideológico y político- Ángel Valbuena Prat escribió su obra *La poesía española contemporánea* en la cual se creaba la primera tentativa de diferenciar seriamente a las dos generaciones. La ideológica dominante de derechas matizó esta versión de la historia y le dio su perfil y sustancia consagrándola como la ‘verdad’, que todavía se acepta en el momento actual, como Modernismo y 98. En este título vemos la todavía presente influencia de historiadores como Valbuena Prat, Salinas, Diaz- Plaja, Lain Entralgo o Dámaso Alonso, una influencia que todavía persiste en las actitudes presentes, y en la universidades e institutos de España.”¹⁷⁸

Así que, según él, en el Movimiento Nacional entre 1940 y 1960, el discurso favorece lo nacional, lo patriótico, lo español (especialmente lo castellano) frente a lo

¹⁷⁷ Esparza Torres, Javier, “De la España del 78 a la del 98”, *Razón española*, núm. 61, septiembre, 1993, p.6

¹⁷⁸ Cardwell, Richard A, “Modernismo frente a noventa y ocho: relectura de una historia literaria”, *Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios*, Amsterdam, núm 6, 1995, febrero, <http://www.nottingham.ac.uk/hispanic/research/richamod.html>, p.4

cosmopolita, lo parisino, lo europeo.

Cardwell señalando el libro¹⁷⁹ de Díaz -Plaja continúa explicando sus pensamientos con estas palabras:

“Este periodo -bien lo sabe el lector- puede, en términos generales, agruparse bajo las dos rúbricas que titulan el libro. Acontece, empero, que una de las dos denominaciones -Noventa y Ocho- continua extraordinariamente viva en la atención general, mientras la otra -la de Modernismo- ha dejado de ser estudiada [...] Más todavía -y más injustamente- la noción de Noventa y Ocho arrastra y absorbe, en muchos trabajos críticos, la idea del Modernismo”¹⁸⁰

Así que la Generación del 98 se considera como una generación universal, y el modernismo es como un movimiento de moda. Se trata de un discurso de poder, de una ideología, una expresión de la autoridad que separa y marginaliza a un grupo. En el mismo artículo Cardwell señala que los discursos de los historiadores de literatura después del año 1939 no se interesan por las consideraciones estéticas de la Generación del 98 o del modernismo sino por el poder del Movimiento Nacional y sus posibilidades de censura. Este tipo de historiadores concibieron a la Generación del 98 como superior. En este sentido, según Cardwell, la consideración de la figura de Rubén Darío será desde un punto de vista muy nacionalista. Cardwell se acerca a las opiniones de Valbuena Prat para hacernos ver este punto claramente. Prat explica sus pensamientos con las siguientes palabras:

“El modernismo posee el culto de la forma, el sentido más estricto del

¹⁷⁹ Nos referimos al libro de Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, en: Cardwell, Richard A., op.cit., p.5

¹⁸⁰ ibidem.

verso...La fecha que determina este estilo es la de 1896, correspondiente al libro de los versos de Rubén Darío titulado *Prosas profanas*, con aire neoprimitivo (...) el modernismo es, en su creación, un movimiento cosmopolita, entusiasta y formal-renovador de la forma-; el '98' un intento de reforma ideológico-nacional, llevado acabo por los introspectores del paisaje castellano. Rubén Darío es el poeta de la lengua española (...) mágico y responsable de este estilo, es absolutamente una figura necesaria en la evolución de las formas literarias tanto en América como en España.”¹⁸¹

Según Cardwell, el Poder favorece a la figura de Rubén Darío, porque es el poeta de la lengua Española, y es necesario como el defensor del modernismo hispánico ante Europa. Cardwell lo subraya con estas palabras:

‘según la Dictadura ‘el nicaragüense’ es una figura necesaria para la restauración de una literatura Española imperialista’¹⁸²

Según Cardwell, desde el punto de vista nacionalista Dámaso Alonso afirma que: “Con las *Prosas profanas* de Rubén Darío, llega a España todo un siglo de poesía francesa”¹⁸³

Así que la Generación del 98 es el espíritu nacional castellano. Los críticos coinciden en afirmar que para la Generación del 98, el paisaje de Castilla tiene un sentido muy valioso. Como señala Carlos Moreno Hernández, si pensamos que Unamuno y Maeztu son de Vizcaya, que Pío Baroja es de Guipúzcoa, que Valle-Inclán es de Galicia, y que Machado es de Sevilla, podemos considerar a ‘Castilla’ como un mito.

¹⁸¹ Valbuena Prat, Ángel, *La poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930, pp.368-369, en; Cardwell, Richard, op. cit., p. 5-6

¹⁸² ibídem

¹⁸³ Alonso, Dámaso, *Poetas Españoles Contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p.50, en: Cardwell, Richard, op. cit., p.6

Según Carlos Moreno Hernández: “Ambos, Castilla y la Generación del 98, son complementarios”. Hernández en el mismo artículo expresa sus pensamientos con las palabras siguientes:

“La meseta de Castilla es como un espejo en el que se mira al pasado, y se ve el país y sus hombres en el presente. La realidad física de Castilla es como un rasgo que define a la Generación.”¹⁸⁴

Para Carlos Moreno Hernández, Castilla es un lugar a la vez físico y mental, es el lugar en el que esos escritores del 98 explican la situación de España de finales del siglo XIX, y principios del XX con el pesimismo de la época. Según el autor, el libro *Campos de Castilla* de Machado mantiene un tono abstracto:

“Unos pocos poemas, un título, *Campos de Castilla*, y sus ‘maestros’ - Unamuno, Azorín, Ortega, hacen a Machado ‘castellanista’. La heterogeneidad del libro confirma, sólo a veces, el contagio de Unamuno y otras, en cambio, la evolución de Machado y su adelanto, en este tema, respecto a Ortega. A la altura de 1912, tras su vivencia soriana, Castilla no esta bien definida en él como territorio: se vale a veces del lugar común, pero en otros casos su experiencia personal le hace huir del tópico. Tampoco usará el término “meseta” como abstracción terminológica que es, y varias Castillas están y se hacen en él, del pasado al futuro.”¹⁸⁵

Carlos Moreno Hernández también afirma que el mito de Castilla existe con su narración, su historia, su hombre, su religión, su sentido común, su folclore, y todo esto relacionado con el Instituto Libre de Enseñanza y con Machado Álvarez, el padre de Machado. Así que su folclorismo de Unamuno traspaso a un castellanismo.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Hernández, Carlos Moreno, “Castilla, lugar común del 98”, *En torno a Castilla. Ensayos de historia literaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 2001, p.153

¹⁸⁵ ibídem.

¹⁸⁶ ibídem.

En esta línea, como señala Carlos Moreno Hernández, Castilla también es importante para Ortega. Según él, ser castellano significa ser del centro:

“Porque no se le de vueltas: España es una cosa hecha por Castilla y hay razones para ir sospechando que solo las cabezas castellanas tienen órganos adecuados para percibir el gran problema de la España integral [...] Para mí esto no ofrece duda: cuando una sociedad se consume víctima del particularismo, puede siempre afirmarse que el primero en mostrarse particularista fue precisamente el Poder central. Y esto es lo que ha pasado en España. Castilla ha hecho a España, y Castilla la ha deshecho.

(...) No basta con mejores políticas: es imprescindible una labor mucho más profunda que produzca un mejoramiento de la raza.”¹⁸⁷

Por otro lado, para Abellán, la inserción de Machado en el noventayochismo se realiza a través de tres impulsos fundamentales: la amistad e influencia de Unamuno, su estancia en el campo soriano, y el libro *Castilla* de Azorín. Según Abellán esta influencia de Azorín acerca del tema castellano en Machado todavía no ha sido convenientemente estudiada.¹⁸⁸

Abellán, sobre el tema de la inserción de Machado en el noventayochismo plantea su pensamiento con las siguientes palabras:

“Que Antonio Machado pertenece a la generación del 98, es un tópico difícil de desmontar hoy. Quizá la labor de una auténtica crítica, más que desmontar tópicos, sea la de buscar el origen, significación y función de los mismos. (...) En lo que concierne al problema de la existencia o inexistencia de la generación 98, llegamos a la convicción de que era mejor hablar de “espíritu del 98”, entendiendo por el mismo un acercamiento al problema histórico de España desde la base de un esteticismo cargado de ideología. Desde esta definición, el noventayochismo se convertía en un espíritu a medio camino entre el modernismo y el regeneracionismo. Por los fines, regeneracionista;

¹⁸⁷ Ortega y Gasset, *España Invertebrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1921, p. 69, en: Hernández, Carlos Moreno, op. cit., p.156

¹⁸⁸ Abellán, J. L., op. cit., p.26.

por los medios, modernista. Así llegábamos a la conclusión de que ese “espíritu del 98” no constituye una generación, desde el punto de vista cronológico, sino un “cruce de biografías” en la vida de varios personajes, que se identifican con un modernismo ideológico en el amplio sentido de la palabra.”¹⁸⁹

En esta línea, Fernando Lobo señala que “los documentos críticos que abordan, en sentido positivo o negativo, la adscripción de Antonio Machado a la generación del 98 son abundantes, pues es una cuestión muy debatida, como debatida es la existencia misma de tal grupo.”¹⁹⁰ Lobo, después de esta afirmación, cita estas palabras de Pedro Salinas:

“(…) por un instante roza Antonio Machado la poesía de ideas, ideas precisamente del <<98>>, las ideas de pesimismo y renovación, de sentir dolorido de nuestra tierra y de anhelo de resurgimiento. La visión de España, en esta segunda época de la poesía de Machado, (...) con esa exquisita nitidez y sobriedad en la captación verbal, tan peculiar de Antonio Machado. Pero alternando con este ver derecho, con este pasar sin intermediarios de la realidad a la realidad poética, en la poesía castellanista de Machado hay otros ejemplos en los que, con toda claridad, entre los ojos del poeta y el mundo que tiene delante se apelotonan nociones, conceptos sobre España, sobre los españoles, de los que entonces circulaban como moneda corriente entre nuestros intelectuales.”¹⁹¹

Fernando Lobo también subraya que “la revolución ideológica del poeta, la radicalización de sus ideas -en contraste con el resto de los miembros de la Generación-, le llevará al compromiso directo y a la adaptación de posturas populistas, evidentes de manera especial en los escritores en prosa de la época de la Guerra Civil (1936-1939).”¹⁹² Fernández Lobo, acerca de esta ruta de compromiso de

¹⁸⁹ Abellán, J. L., op. cit., p.21

¹⁹⁰ Fernando Lobo, Luis Carlos, *La poesía de Antonio Machado*, Akal, Madrid, 1997, p.43.

¹⁹¹ Salinas, Pedro, *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, en: Fernando Lobo, Luis Carlos, op. cit., p.43

¹⁹² ibídem.

la poesía de Antonio Machado retoma estas palabras de Vicente Tusón. Tusón, refiriéndose a algunos poemas de *Campos de Castilla* explica sus pensamientos acerca del tema con estas palabras:

“En estos poemas (...) podrían encontrarse ecos del “regeneracionismo” o coincidencias con el <<98>> (...). Pero es ya evidente que nos encontramos con otra onda.(...) Machado –a la vez que deja de creer en la <<revolución desde arriba>> - se relaciona con los movimientos cada vez más avanzados y (...), rompe con posturas <<elitistas>> o <<con el pesimismo de la abulia>>, cosas a las que se inclinaban por entonces, en torno a 1915, los <<noventayochistas>>”¹⁹³

¹⁹³ Fernando Lobo, op. cit., p. 44

4. La recepción de la poesía de Antonio Machado en siglo XX: “la palabra en el tiempo”

4.1. La recepción de la poesía de Antonio Machado, desde los principios del siglo XX hasta los años treinta: el vanguardismo español ‘la poesía sin sujeto’.

Yo soy el único espectador de esta calle

Si dejara de verla se moriría.

Borges.

La década de los 20 está marcada en España por el movimiento Vanguardista. En este sentido, Octavio Paz subraya el carácter heterogéneo de dicho movimiento con las siguientes palabras:

“Una tradición polémica que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que esta sea, pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es la misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza sólo por su novedad, sino por su heterogeneidad”¹⁹⁴

Además, Octavio Paz, en muchas ocasiones, marca el carácter multinacional de lo moderno. Como señala, los poetas, los pintores, los artistas, los músicos, no solo se alimentan de la cultura occidental, sino de otras culturas. Se inspiran en las culturas orientales, las africanas -por ejemplo los cubistas-, o también en las artes

¹⁹⁴ Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p.16.

precolombinas.¹⁹⁵

En este contexto, en esta parte del trabajo, es necesario recordar la modernidad de Sudamérica y la 'otredad' de Retamar para entender el carácter multicultural del proceso de vanguardismo en la primera mitad del siglo pasado. Fernández Retamar fue uno de los escritores que, en sus obras, Calibán -el hombre bestial de Hispanoamérica- llegó a convertirse en un prototipo caribeño en el contexto de la izquierda cultural. Con la transformación social, a partir de principios del siglo se reveló la cultura indígena, surgiendo el 'mestizaje', la heterogeneidad y la colectividad del pueblo contra una cultura euro céntrica, blanca, masculina. Por ello, el 'Calibán' de Retamar no puede considerarse fuera del contexto de esta transformación social en la que influyen; las polémicas ideológicas, el neo-colonialismo a través de la cultura, y la Revolución Cubana.¹⁹⁶ Retamar al respecto dirá que 'se trataba de una interpretación de nuestro mundo, a la luz exigente de la Revolución'.¹⁹⁷

En este contexto, Retamar nos hace mirar la historia desde 'otro lado', nos hace mirar la cultura hispanoamericana revelando su propia identidad de revolucionario, como dice Rufinelli, 'golpeando a la puerta del discurso intelectual'.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Tajonar, Hector, "Palabras Como Semillas", (entrevista con Octavio Paz), *La Jornada II*, 22 de abril de 1998, <file:///A:\poesia.htm>, p.2

¹⁹⁶ Öztunalı, Olcay, "Caliban", trabajo monográfico presentado para el curso "La literatura hispanoamericana", en el programa de Doctorado de la UAM (1998-1999)

¹⁹⁷ Fernández Retamar, Roberto, "Calibán revisado", *Casa de las Américas*, núm.157, julio-agosto, 1987, p.23

¹⁹⁸ Rufinelli, J., *Crítico Literario*, Alicante, Generalitat Valenciana, 1995, p.98

F. Retamar en el mismo artículo subraya la fecha de 1898 como un punto de partida en el contexto socio-político y cultural; en la que los Estados Unidos intervienen en la guerra de Cuba contra España, apoyando su independencia. Sin embargo entre 1902 y 1959 convertirán a la isla en su primera neo-colonia. Retamar subraya que ‘El noventaiocho’ no es sólo una fecha española, sino también una fecha hispanoamericana para designar ‘a quienes suele llamar con el vago nombre de ‘modernistas’, y critica a los escritores modernistas por estar en el mercado económico.

En otro ensayo suyo también plantea su pensamiento acerca de la modernidad de América con las siguientes palabras:

“La modernidad a la cual se abría entonces nuestra América era un dolorosa realidad; en estos años, nuestros países son como meras tierras de explotación en el mercado del capitalismo monopolista. Martí es el único de esos nombres en comprender el sustrato histórico cuyas consecuencias lastimaban a los escritores (...) a quienes Martí alude visiblemente cuando en 1890 habla de ‘los poetas de la imaginación que viven con un alma estética en pueblos podridos o aun no bien formados’ Pero también es cierto que Martí confiaba en que estos hombres de obra valiosa evolucionaran de modo positivo”¹⁹⁹

En este sentido existe un cierto paralelismo entre las obras poéticas de Martí y Machado: para los dos poetas, la lengua de la poesía es subjetiva pero siempre antiretórica. Y escriben siempre para los pueblos sin caer en el ‘mercado del modernismo’.

Pero por otro lado, para Retamar, Borges es un típico escritor colonial. Retamar en

¹⁹⁹ Fernández Retamar, Roberto, *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana, Letras Cubanas, 1981, p.522

uno de sus afirmaciones radicales dice que “Borges no es un escritor europeo; no hay ningún escritor europeo como Borges; pero hay muchos escritores europeos que Borges ha leído, (...) la escritura de Borges sale directamente de su lectura, en su peculiar proceso de fagocitosis que indica con claridad que es un escritor colonial y que representa una clase que se extingue. Para él, la creación cultural por excelencia es una biblioteca, o mejor, un museo, que es el sitio donde se reúnen las creaciones que no son de allí”²⁰⁰

Como subrayan los investigadores, especialmente a partir de los años cincuenta, ser moderno en la experiencia cultural de la América se ha confundido a veces con ser europeo, o con ser norteamericano. De modo que la cuestión ‘mestizaje’ -termino que tiene su origen en una jerarquía racial- es un tema fundamental en el modernismo hispanoamericano. Rene Depestre explica la cuestión de identidad latinoamericana moderna de la siguiente manera:

“En nuestro caso, al igual que en el de todo negro de América, el celebre ‘yo es otro’ de Arthur Rimbaud se convirtió en: ‘yo es un subproducto de latino blanco’ [...] Después de haberme robado mi energía creadora, se me robo mi pasado, mi historia, mi integridad psicológica, mis leyendas y mis más secretas bellezas de ser humano.”²⁰¹

En 1956, Arturo Uslar Piedri afirma que la cuestión de la identidad del mestizaje forma una transculturación. Esa transculturación fue uno de los ejes básicos de la modernidad. La transculturación no acepta la dominación de una cultura sobre otra. Pietri lo explica con las siguientes palabras:

²⁰⁰ Fernández Retamar, Roberto, *Calibán*, La Habana, Letras Cubanas, 1971, p.80.

²⁰¹ Depestre, Rene, “Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas”, *Casa de las Américas*, núm.53, marzo-abril, 1969, p.20.

“La literatura hispanoamericana nace mezclada e impura, [...] No hay en su literatura nada que se parezca a la ordenada sucesión de escuelas, tendencias y épocas que caracteriza, por ejemplo, a la literatura francesa. En ella nada termina y nada está separado. Todo tiende a superponerse y a fundirse. Lo clásico con lo romántico, lo antiguo con lo moderno, lo popular con lo refinado, lo racional con lo mágico, lo tradicional con lo exótico.”²⁰²

Hasta un cierto punto, podemos adaptar estas ideas a la literatura española. Y ello nos ayuda a entender la diferente construcción de la vanguardia española.

Para Retamar, la cultura es un espejo de la historia. No puede verse sin su propia existencia, es decir requiere como primera condición su propia historia, y para el, la existencia de Hispanoamérica no está en el orden burgués, ni en la civilización capitalista; es suficiente echar un vistazo a la historia para entender el propio carácter de la cultura.

Si consideramos a la vanguardia española, ésta estará fuertemente influenciada por las vanguardias europeas, así tenemos que hablar de las importantes figuras del ultraísmo, como Guillermo de Torre, que recoge sus poemas en el libro *Hélices* (1923), y de Rafael Cansinos Assens. En 1918 esos jóvenes publicaron el primer manifiesto ultraísta en la prensa de Madrid y en ‘Grecia’:

“Nuestro lema será ultra y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción con tal de que expresen un anhelo nuevo.”²⁰³

²⁰² Usilar Pietri, Arturo, *Obras selectas*, Cáscaras, Edime, 1956, p.1212.

²⁰³ Cansinos Assens, Rafael, “Ultra”, *Grecia*, 15 de Mayo de 1919, en: Ballesta, Cano Juan, *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos, 1972, p.75

Huidobro introduce en España el creacionismo y Borges el ultraísmo. Borges luego llevara el ultraísmo a Buenos Aires. Borges había leído a los expresionistas y conocía las últimas tendencias de la literatura alemana. En estos años el expresionismo no había penetrado aun en España. Como señala Juan Cano Ballesta en su importante libro:

“El expresionismo fue acogido con indiferencia en España, pues la vanguardia española, alejada de las trincheras y satisfecha del mundo en que vivía, no se identificó con la desgarrada protesta de los poetas alemanes. Borges, a pesar de su juventud -tenía entonces sólo 19 años-, se convirtió en una especie de experto que introdujo el expresionismo alemán en España.”²⁰⁴

Según James Irby, Borges aprendió de los expresionistas una actitud de desconfianza hacia la realidad externa. Este mismo autor observa ciertos puntos importantes en el pensamiento de Borges: la identidad y pluralidad del ser, la visión panteísta hacia la naturaleza, y el ser que es uno y todo, la transformación de la realidad exterior en un mundo interior (hacia el interior), la inquietud metafísica de captar la esencialidad en lo temporal, las religiones y filosofías orientales con su concepción del tiempo circular, y los sueños como realidades subjetivas, la magia que se opone a la lógica de la razón. En este sentido, según Irby, siempre se hallan ecos de lo que Borges aprendiera de los expresionistas y ultraístas, es decir el cuestionamiento del orden establecido y el transmutar una realidad interior en imágenes.²⁰⁵

²⁰⁴ Ballesta, Cano Juan, *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos, 1972, op. cit., p.76

²⁰⁵ Irby, James, *Encuentro con Borges*, Buenos Aires, Galerna, 1968, pp.25-26.

Borges le comenta así a James Irby :

“Allí conocí el expresionismo alemán que para mí contiene ya todo lo esencial de la literatura posterior. Me gusto mucho más que el surrealismo o el dadaísmo, que me parecen frívolos. El expresionismo es más serio y refleja toda una serie de preocupaciones profundas: la magia, los sueños, las religiones, y filosofías orientales, el anhelo de hermandad universal (...)”²⁰⁶

En el artículo ‘Ultraismo’, Borges define más concretamente los principios de este movimiento literario y critica a la poesía lírica hasta entonces :

“Ya que la personalidad, el *yo*, es sólo una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de todos los estados de conciencia, cualquier estado nuevo que se agregue a los otros llega a formar parte esencial del *yo*, y a expresarle: lo mismo lo ‘individual’ que lo ‘ajeno’. El poeta se identifica con los hombres, el *yo* individual es también un *yo* colectivo.”²⁰⁷

Por otro lado, Borges veía una gran diferencia entre el ultraísmo español y el argentino. En *Inquisiciones* dice:

“El ultraísmo de Sevilla y Madrid fue voluntad de renuevo, fue la voluntad de ceñir el tiempo del arte con un ciclo novel, fue una lírica escrita como con grandes letras coloradas en las hojas del calendario y cuyos más preclaros emblemas -el avión, las antenas y la hélice- son decidores de una actualidad cronológica. El ultraísmo en Buenos Aires fue un anhelo de recabar un arte absoluto que no dependiese del prestigio infiel de las voces y que durase en la perennidad del idioma como una certidumbre de hermosura [...] nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algébrica forma de correlacionar lejanías.”²⁰⁸

²⁰⁶ ibídem

²⁰⁷ Borges, Jorge Luis, “Ultraismo”, *Nosotros*, diciembre de 1921, en: Rivas, Andres, *Alrededor de la obra de Jorge Borges*, Buenos Aires, Cambeiro, 1984, p.176.

²⁰⁸ Borges, Luis, *Inquisición*, Buenos Aires, Proa, 1925, pp.105-106.

Esta nueva literatura es una ruptura con el sentimentalismo, disimula la exaltación pasional, es serena, es equilibrada. Su característica es lo intelectual, su interés por evitar lo sentimental. Todo conduce hacia un arte puro, esa deshumanización del arte que Ortega explica así:

“El arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aun, es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el publico automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones: una, mínima, formada por un reducido numero de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil.”²⁰⁹

Ortega en su análisis señala el carácter minoritario del arte nuevo. Es decir, ese nuevo arte divide al publico en dos partes. Este arte es minoritario, puro, intelectual. Para Ortega “estilizar es deformar lo real, desrealizar; estilización implica deshumanización”²¹⁰. Así que el arte se convierte en algo artificial.

En este sentido las vanguardias también deforman la realidad. Podemos decir que para ellos la obra del arte es una descomposición. Y ello no está nada lejos del cubismo. Como se sabe a partir del cubismo ha habido un total cambio en el concepto de belleza. El cubismo, crea un nueva ‘lectura ‘entre el ‘lector’ y el arte. El lector no sólo debe contemplar la obra, sino debe crearla, reconstruirla en su mente. La percepción que ofrece el cubismo es algo mental. Acerca de este tema Vicente Tusón explica sus pensamientos con las siguientes palabras:

“El cubismo había nacido, como escuela pictórica, hacia 1907; pero el

²⁰⁹ Ortega y Gasset, J., “La deshumanización del arte”, *Obras completas*, III, Madrid, Revista de Occidente, 1983, p.354.

²¹⁰ Ortega y Gasset, 1983, op.cit., p.355.

llamado Cubismo literario arranca en 1913, gracias a Guillaume Apollinaire (1880-1918) y a otros poetas franceses (Cendrars, Jacob, Reverdy, etc.). Si en pintura, suponía la descomposición de la realidad en líneas geométricas, en virtud de una captación intelectual –no sensorial– de los objetos, el Cubismo literario procede igualmente a deshacer la realidad, para recomponerla libremente, mezclando conceptos, imágenes, frases captadas al azar, etc. A ello se añaden (sobre todo tras los famosos *Caligramas* compuestos por Apollinaire entre 1913 y 1918) especiales descomposiciones tipográficas de los versos, formando <<imágenes visuales>>. Este y otros artificios, como el <<collage>>, serían aprovechados por posteriores movimientos de vanguardia.”²¹¹

Así que, ‘el lector’ -reconstruyendo la obra según las pistas de lo oculto, de lo que no se dice, de lo escondido- se convierte en artista. Como se sabe esa nueva estética no tiene que ver nada con el concepto de la presentación o interpretación de la naturaleza. Es decir, la obra es algo independiente, y tiene valor en sí misma. Nos encontramos en un proceso que pretende desvincularse de la naturaleza, y ello significa la descomposición de la figura. En la misma línea Ortega habla de la sustitución de las cosas por las ideas:

“El expresionismo, el cubismo, etc., han sido, en varia medida, intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado al mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos.”²¹²

Desde este punto de vista, los conceptos poéticos, de Machado y de Ortega son distintos. Machado siempre tiene la inquietud de unir la vida y la poesía, la literatura y la experiencia personal, pero siempre con un cierto distanciamiento, con una cierta serenidad, y no valorando lo anecdótico; el ‘yo’ poético de Machado es un prototipo de lo humano como condición básica de la poesía moderna. Y su escepticismo en el

²¹¹ Tusón, Vicente-Lazaro, Fernando, op. cit., p. 259

²¹² Ortega y Gasset, 1983, op. cit., pp.376-377.

lenguaje, su ironía, y su afán de unir lo conceptual con lo emocional son las principales razones que nos hacen considerar la postura del poeta, no como modernista o decadentista, sino como una postura totalmente nueva. Ese escepticismo de Machado no encaja con ninguna concepción poética sino con todos los 'ismos' en general:

“Los programas literarios -dice Machado- que pretenden fundar escuelas que se anticipan a las obras, son casi siempre desorientadores, si se les interpreta literalmente [...] suelen responder a visiones unilaterales, incompletas y apresuradas de los problemas que se plantea el arte en cada tiempo. Su valor es grande, pero exclusivamente documental.”²¹³

En este sentido, desde el prólogo de *Soledades* en 1917, el propio Machado señala su modo de valorar la poesía como una ‘honda palpitación del espíritu’, que es una consideración del carácter universal de los sentimientos, y por eso bien lejos de la ‘selecta minoría’ de aquellos años, y como una negación del ‘yo’ anecdótico. De ahí Machado puede acercarse a las nuevas estéticas y también a uno de los conceptos fundamentales de la modernidad desde los simbolistas: “Yo soy otro”.

Octavio Paz señalando esta frase de Rimbaud, subraya la impersonalidad del sujeto en la poesía moderna que va desde los simbolistas, hasta los surrealistas pasando por los vanguardistas. Según Paz, este es un proceso que trata de ‘objetivar el sujeto’ y lo denomina como ‘la destrucción sistemática del yo’.²¹⁴

²¹³ Machado, Antonio, 1989b, op.cit., p.1160

²¹⁴ Paz, Octavio, “Los asuntos importantes en nuestro tiempo” en el ciclo de conferencias organizadas por la Universidad Nacional de México en 1954. Traduc. “Gerçeküstüçülük”, *Varlık*, diciembre de 2004, núm. 1167, pp.12-19.

En este sentido Lázaro afirma que ese deseo de proscribir lo anecdótico de Machado tiene una inquietud social. Es decir, Machado se acerca en un cierto modo a la ‘estética novísima’. Lázaro explica sus pensamientos con estas palabras:

“ (...) en *Los complementarios*, Machado describe su concepción de la poesía en los años de *Soledades* como un arte orientado a abolir lo anecdótico para contar la pura emoción; después, repara sobre la exclusiva conciencia de su sentir de entonces que se acerca a ‘estética novísima’ en este deseo de proscribir lo anecdótico. Y debemos preguntarnos: ¿Qué le separa de ellos? La respuesta se encuentra en la meditación siguiente (‘Crítica literaria’): tras censurar el uso indiscriminado de la metáfora, en un empeño de ‘espíritu trivial’ y de ‘inteligencia limitada’ por enturbar los conceptos, don Antonio describe el lenguaje –incluido el poético– como medio para promover el entendimiento entre los hombres. La poesía, en consecuencia, tiene una función social, pues comunica y expande emociones, sentimientos, que siendo individuales no son ajenos ni indiferentes a la totalidad de la especie.”²¹⁵

También Baltanas, acerca de esta famosa declaración de Machado en los *Complementarios* - “el libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico”- defiende que el poeta hizo esta explicación unos años más tarde por las influencias de las vanguardias y la deshumanización del arte.”²¹⁶

Pero al considerar este acercamiento a la nueva poesía, no nos olvidemos que Machado nunca escribe a ninguna ‘minoría’, para él, el lenguaje y el sentimiento y hasta la poesía son productos sociales e históricos, por ello siempre da gran valor al poder comunicativo de la poesía y a su función social.

En este momento cabe recordar el concepto de la nueva sensibilidad del

²¹⁵ Lázaro, Fermín, op.cit., p. 16

²¹⁶ Baltanas, Enrique, “Las Galerías de Antonio Machado, sin secreto”, <http://www.abelmartin.com> 2004, pp.3-4

‘Novecentismo’. Frente al españolismo de la generación del 98, los novecentistas en los que se incluye Ortega tienden a lo europeo. Huyen del sentimentalismo y se preocupan por el lenguaje siendo estos unos de los rasgos más notorios de la nueva literatura.

Como señala Tusón:

“En lo cultural, el Novecentismo supone la aparición de un nuevo tipo de intelectual. Frente a la bohemia modernista, se hará gala de “pulcritud”, palabra clave del momento. Al autodidactismo de los noventayochistas, se opone ahora una sólida preparación universitaria, frecuentemente ampliada en el extranjero. De ahí que el nuevo intelectual se proponga un examen disciplinado y sereno de los problemas, con pretensiones de ‘objetividad’ o al menos con cierta ‘distancia’. El irracionalismo y el ‘patnos’ angustiado de los noventayochistas, es sustituido por una voluntad de claridad racionalista. A ello añaden muchos de ellos una vocación magistral, orientada sobre todo a la formación de ‘minorías’ a través de la cátedra, la prensa, la tribuna pública o parlamentaria.”²¹⁷

En este contexto histórico, a pesar de las diferencias de estas dos poéticas, Ortega, en un artículo publicado en 1912, titulado “Los versos de Antonio Machado”²¹⁸, subraya que Machado tiene un nuevo camino poético, es un camino diferente de poesía realista.

Como señala en este artículo, según Ortega el poeta no debe usar la lengua común. Esa separación del lenguaje poético respecto del lenguaje común es sin duda una visión poética muy lejana de la de Machado. Sin embargo, en el concepto sobre la artificialidad de la creación poética existe un punto en común entre la poética de

²¹⁷ Tusón, Vicente-Lazaro, Fernando, op. cit., p. 218.

²¹⁸ Ortega y Gasset, José, “Los Versos de Antonio Machado”, *Caracteres y Circunstancias*. Madrid, Clásicos y Maestros, 1957, pp.60-78.

Machado y la de la 'otra sentimentalidad' de Montero. Estas dos poéticas están basadas en la conexión entre lo artificial y lo emocional. Según ellos las emociones y los sentimientos mismos son productos sociales como la lengua, la historia. En este sentido la modernidad y la sinceridad precisamente están juntas en esta artificialidad. Un tema de la vida cotidiana y normal, con las palabras usuales y normales, también podría convertirse en algo nuevo y poético en el modo de tratarlo.

Un teórico y poeta, Carlos Bousoño, escribe así:

“La ‘artificialidad’ es el parecer ‘naturaleza’ en literatura. Es, por tanto, su verdadera ‘naturalidad’, aunque la cantidad de artificio varíe considerablemente de unos estilos a otros. Este modo de ser [...] nos explica que literaturas enteras, como la latina o árabe, se hallen escritas en una lengua tan sorprendentemente disímil de la hablada, que admite, incluso, una denominación diferente.”²¹⁹

En este contexto, Machado por un lado destaca por su postura peculiar entre estos dos polos, y por otro lado sufre algunos cuestionamientos en la década de los 20. Con las palabras de Luis Bravo : “ deja de ser, pasajeraamente, un referente para los más Jóvenes,”²²⁰ ya que las normativas de la Vanguardia no soportaban ninguna huella romántica o postromántica.

Juan Cano Ballesta lo afirma con estas palabras:

“El ideal de una poesía depurada de todo lo no poético estaba muy arraigado en la estética los años veinte, hasta tal punto que en el segundo lustro de la década se convirtió en una preocupación casi obsesiva. La poesía española

²¹⁹ Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970, p.58.

²²⁰ Bravo, Luis, op. cit., p.6

estaba ubicada entre la pureza y la revolución.”²²¹

En este contexto Bravo explica la postura de Machado en *Juan de Mairena* ante la nueva poesía a través del culteranismo y el conceptismo con las palabras siguientes:

“Pero nada detendría el impulso renovador de la década del '20 que culminaría exhumando el barroco de Luis de Góngora. Ante el empuje gongorino, Antonio Machado comienza a dar a conocer, en 1928, el “Arte poética” de *Juan de Mairena*, que se autodenomina “el poeta del tiempo”. Oponiendo la poesía de Jorge Manrique a la de Calderón de la Barca, Mairena discute con altura filosófica, el arte barroco español. Desde una posición que siempre intenta los matices, y “*en previsión de fáciles objeciones*”, afirma que “*el talento poético de Góngora y el robusto ingenio de Quevedo, Gracian o Calderón, son tan patentes como la unidad estética del culteranismo y el conceptismo*”. Mairena concluirá, categórico, en que ambas corrientes son “*expresiones de una misma oquedad, cuya concomitancia se explica por un creciente empobrecimiento del alma española.*” Los siete puntos, de extensa fundamentación, con los que Mairena define su antibarroquismo, además de ser exhaustivos a nivel teórico en cuanto al alcance de la forma en materia poética, son el más serio y contundente contra-manifiesto que pudiera haber recibido el neogongorismo surgente. Como es obvio, sus palabras no apuntan tanto al siglo XVII, sino al presente más inmediato, a la estética que los más jóvenes poetas, reunidos por el torero Ignacio Sánchez Mejías en el Ateneo de Sevilla en 1927, habían reivindicado. Según Alberti el festejo del tricentenario del poeta cordobés, había sido para los nuevos un acto de frontal desafío a la oficialidad académica de entonces : “*Por aquellos días (...) ardía nuestra batalla por don Luis de Góngora (...) Poeta vilipendiado en casi todos los manuales literarios al uso, se sabía que la Real Academia de la Lengua declararía la guerra del silencio a tan magna fecha*”. En tal sentido, no parece mera casualidad que justamente en 1927 la Real academia Española intentara capitalizar a Antonio Machado para sus filas, designándolo como miembro.”²²²

En esos años la vanguardia de posguerra experimenta una tremenda politización. Durante la Primera Guerra Mundial y la Revolución rusa de 1917 se produce la necesidad de renovar el lenguaje poético. Como señala Amelia Barili, hay cierto

²²¹ Ballesta, Cano, 1972, op.cit., p.74.

²²² Bravo, Luis, op.cit., p.8

paralelismo entre las consecuencias del desastre de Cuba y las consecuencias de la Primera Guerra Mundial:

“Ambas provocan el derrumbe de estructuras preexistentes, y de las correspondientes perspectivas. Así como la crisis de 1898 produjo un estremecimiento poético e ideológico en España a finales del siglo XX y dio lugar al modernismo y a las creaciones de la generación del 98, también la crisis causada por la Primera Guerra mundial trastocó profundamente todos los valores tradicionalmente aceptados antes de ella y abrió las puertas a la actitud inquisidora e irreverente de la vanguardia en toda Europa.”²²³

Por otro lado la eliminación de la experiencia cotidiana, de los sentimientos del individuo, es planteada por los ultraístas y luego por los puristas. Vicente Huidobro escribe en 1916: *¿Por que cantáis la rosa? ¡Oh poetas! / hacedla florecer en el poema*. Esto se considero el manifiesto del movimiento creacionista, que junto al ultraísmo, representan los dos movimientos de vanguardia originales de la literatura española.

Justamente en este ambiente, Machado había tomado una postura muy peculiar.

Luis Bravo explica esta postura del poeta con las siguientes palabras:

“En una postura riesgosa, muy personal, en un tercera posición entre ambos polos (el vanguardista y el confesionalismo postromántico) el posicionamiento de Antonio Machado puede ser vislumbrado desde 1916. En este año Vicente Huidobro desembarca en Europa, dando un impulso revelante a la polémica de las corrientes de vanguardia que desembocara en el Creacionismo. Establece una serie de vinculaciones que incluirá a los ultraístas (Rafael Cansinos-Assens y Guillermo de Torre) así como la activación del intercambio artístico del eje Madrid-París, donde actúan cubistas y dadaístas. Entonces será Antonio Machado uno de los primeros que salgan al cruce de las nuevas posturas estéticas.”²²⁴

²²³ Barili, Amelia, *La Cuestión de la Identidad del Escritor Latinoamericano*, México, Lengua y Estudios Literarios, 1999, p.39

²²⁴ Bravo, Luis, op. cit., p.9.

Luis Bravo en el mismo artículo cita las palabras de Machado en la crítica del poeta acerca del libro *Espejo de Agua*, de Vicente Huidobro, Machado expresa sus pensamientos con estas palabras:

“Son tantas y tan fáciles las objeciones que pudiéramos hacer a una lírica que sólo se cura de crear imágenes, que casi me inclino a prescindir de todas ellas, a renunciar a su exposición, pensando que de puro obvias se habrán presentado con sobrada frecuencia a la reflexión de nuevas poetas. [...] por qué, pues, no recordar, sin pesadez, lo que hace veinticinco años pensaba yo sobre el uso de las metáforas. Mi opinión era ésta, las metáforas no son nada por si mismas. No tienen otro valor que el de un medio de expresión indirecto [...] Si entre el hablar y el sentir hubiera una perfecta conmensurabilidad, el empleo de las metáforas sería no sólo superfluo, sino perjudicial a la expresión.”²²⁵

En otro texto de la misma época Machado plantea sus pensamientos con estas palabras:

“Disto mucho de estos poetas que pretenden manejar imágenes puras, limpias de concepto, [...] sin que intervenga para nada la emoción. Bajo la abigarrada imaginaria de los poetas novísimos se adivina un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones. Todo eso será muy nuevo (sí, lo es) y muy ingenioso, pero no es lírica. El más absurdo fetichismo en que puede incurrir en poeta es el culto de las metáforas.”²²⁶

En este contexto Ángel González señala que:

“En prosa y en verso, fue uno de los escritores más penetrantes de su tiempo. En el plano de la poesía pura y de las vanguardias, Machado tuvo el acierto de elaborar su obra con todo lo que esos movimientos trataron de tirar por la borda: las preocupaciones éticas y políticas, la aproximación objetiva a la realidad, el tratamiento irónico y dialéctico de un rico muestrario de preocupaciones que le permitió evitar todos los excesos y armonizar muchas contradicciones, sin renunciar a ninguno de los términos en discordia: sueño

²²⁵ Machado, Antonio, ‘Sobre las imágenes en la lírica’, *Los complementarios y otras prosas*, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 897, en: Bravo, Luis, op.cit., p.9

²²⁶ Machado, Antonio ‘La poesía integral y la desintegración de la poesía’, 1957, op. cit., p. 657, en: Bravo Luis, op. cit., p.11

y realidad, intuición y razón, tiempo e historia, intimidad y otredad, prosaísmo y lirismo, lenguaje cotidiano y palabra esencial [...] el simbolismo ya no es lo que era, pero la lectura de Machado sigue siendo un excelente antídoto contra las nuevas tendencias que insisten en alejar el arte de la vida.”²²⁷

En este punto podemos decir que el punto de partida de todos esos movimientos vanguardistas es ‘una ruptura’ es decir, destruir los antiguos valores. Pero ese proceso también tiene contacto con la realidad social por el deseo de transformarla. Es decir, al principio coincide con la ‘deshumanización del arte’ pero luego con lo humano, e incluso con lo social. Basta recordar a Lorca, a Alberti , a Neruda y en general a la Generación del 27.

Machado, en 1922 firma el manifiesto para la Defensa de los Derechos del Hombre. En su breve artículo titulado ‘extensión universitaria’ toma posición respecto el aristocratismo de la cultura:

“ No soy partidario del aristocratismo de la cultura, en el sentido de hacer de ésta un privilegio de casta. La cultura debe ser para todos, debe llegar a todos” ²²⁸

En 1924, aparece en abril *Nuevas canciones* que recogerá poemas escritos hasta la fecha. Como señala Geoffrey Ribbans en los años noventa, este libro se caracteriza por la preocupación folklórica en su época.²²⁹

En el mismo año, 1924, en una encuesta publicada en el semanario *La Internacional*, Machado habla de sus propios poemas en esta época con las siguientes

²²⁷ García Montero, Luis, 1998, “Conversación con Angel González”, op. cit., p.20.

²²⁸ Machado Antonio, 2001, op. cit., pp.492-939

²²⁹ Ribbans, Geoffrey, “Prologo” en *Soledades. Galerías. Otros poemas*, 1993, Madrid, Catedra, p.21

palabras:

“Yo, por ahora, no hago más que folclore, *autofolclore o folclore de mi mismo*. Mi próximo libro será, en gran parte, de coplas que no pretenden imitar la manera popular –inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de retórica-, sino coplas donde se contiene cuanto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo Así creo continuar mi camino, sin cambiar de rumbo.”²³⁰

En el mismo año Machado declara el poder transformador de los sentimientos individuales señalando que cada individuo es un producto social y histórico y siempre necesita una colaboración del ‘otro’:

“No decimos gran cosa, ni decimos siquiera suficiente, cuando afirmamos que al poeta le basta con sentir honda y fuertemente , y con expresar claramente su sentimiento”²³¹

En esta línea los poetas de la Generación del 27 consideran a Antonio Machado como un maestro especialmente en la última época de la generación.

Vicente Tusón lo señala con estas palabras:

“La valoración de la obra machadiana ha pasado por matices muy reveladores de los cambios del gusto. Como hemos señalado, goza del mayor respeto entre la llamada <<generación del 27>>, aunque la devoción del momento se orientaba más hacia Juan Ramón Jiménez.”²³²

En los años 30, Machado declara en muchas ocasiones que se siente un poco lejos

²³⁰ Machado, Antonio, 2001, op.cit., p. 449

²³¹ Machado, Antonio, 1957, *Los complementarios*, op.cit., p.135

²³² Tusón, Vicente-Lazaro, Fernando, op.cit., p.145

de esa nueva poesía:

“Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos proponen una destemporalización de la lírica, no sólo por el uso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva”²³³

Ahora veamos las razones de esta evolución de la Generación del 27 y como se produce un acercamiento entre dicha generación y Machado.

Como hemos dicho, en la década de los 20 soplaban los vientos del vanguardismo estético en Europa. Madrid fue un importante centro cultural. Dalí había vivido con Luis Buñuel, Federico García Lorca y Pedro Salinas en La Residencia de Estudiantes de Madrid en los años 20. Este lugar, todavía centro cultural, fue muy importante por su ambiente intelectual. Fue allí donde nació el grupo de poetas conocido como la Generación del 27: Federico García Lorca, Rafael Alberti (Machado forma parte del jurado del premio Nacional de Literatura que se otorgará a Rafael Alberti en 1925), Pedro Salinas, Jorge Guillén, el ganador del Premio Nóbel Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Dámaso Alonso, Gerardo Diego. En suma, entonces la Residencia era como el corazón de la cultura vanguardista española.

En este sentido, la afirmación de Carlos Bousoño nos parece importante; según Carlos Bousoño²³⁴, todo momento histórico es una cosmovisión, la cual es siempre

²³³ Machado, Antonio, *Obras Completas*, 1989a, op.cit., pp.1802-1803.

²³⁴ Bousoño, Carlos, apuntes del curso “Un nuevo modo de enfrentar el estudio de la literatura. La Generación del 27”, impartido en la Real Academia dentro del programa de Doctorado de la UAM, 1998-1999.

colectiva. Como la poesía, la pintura, la filosofía, o la música. Entonces, se trata, en todo caso, de un sistema. Es una percepción histórica. Pero este sistema es un sistema de posibilidades, las cuales han nacido de una intuición radical frente al mundo. Y el cambio de la realidad verdadera produce un cambio en la visión del mundo. Según Bousoño²³⁵, uno de los procesos que provocan este cambio es la interiorización. En el Romanticismo el 'yo' humano aparece divinizado. En la primera mitad del siglo XX, fue un proceso de interiorización, ya no se habla de un 'yo' concreto, sino de una conciencia de un 'yo'. Una parada más clave de este proceso de interiorización fue el Simbolismo y el Parnasianismo. Según Bousoño, esta interiorización del 'yo' y la nueva percepción del mundo harán que el autor se separe de la objetividad. En la poesía pura y el expresionismo, se realizará por su parte una deformación de la realidad. Y luego, aparece el 'yo inconsciente' del surrealismo, para luego volver como veremos en la Generación de Y como veremos en la generación de posguerra, al 'yo' concreto en una sociedad concreta. Así que, en esta línea, según Bousoño, la Generación del 27 rechazó las generalizaciones, como el Romanticismo intenta proteger la vida del individuo contra la sociedad represiva: favorecerá una valoración de todo lo vital, de lo instintivo, de lo pasional y de lo espontáneo, porque la Generación del 27 muestra que una sociedad generaliza sin excepciones, y que es fundamentalmente represiva sobre los instintos más humanos. En este sentido la Generación del 27 siempre está al lado del hombre.²³⁶

En este sentido, si miramos la poesía de Vicente Aleixandre, vemos una gran evolución en estas visiones del mundo: la primera visión del mundo es la de 'poesía

²³⁵ ibídem

²³⁶ ibídem

pura', el libro 'Ámbito' de Aleixandre, esta influido por Juan Ramón Jiménez y por Jorge Guillén y en él se puede ver este concepto de poesía pura. La segunda visión del mundo es el 'vitalismo' y el 'elementalismo', la exaltación de la naturaleza -'El árbol', 'No basta'-, exaltación del amor -'Ven siempre ven'-, contra la sociedad represiva -'El fuego', 'Sin luz'-. La tercera visión del mundo se nos aparece con el realismo de la poesía de la posguerra en Aleixandre. Su 'yo poético' es diferente del biografismo romántico; un 'yo' concreto y enmarcado por sus circunstancias -'El más pequeño'-. También se nota el paso del lenguaje poético al lenguaje de la prosa, en esta evolución, así que nos encontramos a principios del siglo XX con 'La explosión'-.

Si miramos la poesía de Lorca, podemos distinguir fácilmente esa protección de la vida frente la sociedad; la valoración de todo lo instintivo, lo pasional y lo espontáneo. Hay una exaltación de la parte reprimida de la sociedad: el gitano y el negro. Hay un Interés por la poesía popular y el folclore, hay un interés por la infancia, por lo vital y lo espontáneo. Sin duda la valoración de lo vital en la intuición de Bergson es unos de los puntos comunes con Machado.

Por la reivindicación del folclore y la tradición, y la exaltación de la infancia, la poesía de Lorca está cerca de la de Machado.

En este sentido Lorca siempre tiene mucho que ver con lo tradicional. Acordémonos de su brillante verso de *Ignacio Sánchez Mejías*: 'A las cinco de la tarde'. El verso aparece en el texto veinticinco veces. Pero cada vez procurando nuevos sentimientos:

como un tiempo vital, como un tiempo mortal, como un tiempo del amor o de la soledad, como la hora de justicia, o simplemente como un reloj. Ahora recordemos los últimos dos versos de 'El Viajero', de Machado:

En la tristeza del hogar golpea

el tic-tac del reloj.

Todos callamos.

(“Viajero”; *Soledades*)

En la misma manera que todo ámbito se convierte en el tiempo con la alusión a la muerte, porque es un tiempo vital que se acaba con la muerte. Y, como la muerte, y todo lo que hace alusión a la muerte, parece estar detenido en ese instante. En un instante que no tiene ni futuro, ni pasado, sólo presente. Pero el poeta en ese instante ofrece sólo una muerte. La muerte ya es tiempo, puro tiempo. Es un tiempo vital, es un tiempo del hombre, como el matador, como el poeta o el lector, o como cualquier otro. Ese tiempo no es un tiempo conceptual, o filosófico, y por eso es trágico. Con la muerte, el tiempo se carga de un valor trágico y sin duda humano. Otro verso: 'Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!'. Sin duda, se aprecia la presencia de Jorge Manrique: recordemos su copla: 'Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar/ que es morir'. Y ahora recordemos la de Antonio Machado:

Nuestras vidas son los ríos

Que van a dar a la mar,

Que es morir. ¡Gran cantar!

Entre los poetas míos

Tiene Manrique un altar.

Dulce goce de vivir:

Mala ciencia del pasar,

Ciego huir a la mar.

Tras el pavor del morir

Esta el placer de llegar.

¡Gran placer!

Mas, ¿el horror de volver?

¡Gran pesar!

(LVIII; GLOSA; Soledades)

Ahora recordemos otro verso de Lorca: 'Porque te has muerto para siempre'. El valor del verso esta en el adverbio 'siempre'. Se usa de una manera muy sorprendente, inesperada. Porque la muerte en un instante ya esta en la eternidad, y no sólo del matador, sino de todos los humanos como destino. Recordemos el verso de Antonio Machado: 'Hoy es siempre todavía'. Hoy, como ayer, como mañana, como pasado; en un presente viven todos los tiempos. Este tiempo, sin duda , no es un tiempo matemático, lineal, sino un tiempo interior de los poetas, que no se puede contar con los relojes.

Y también recordemos otro poeta de este grupo: Gerardo Diego, el fue catedrático de Literatura del Instituto de Soria, como Antonio Machado. Ramón Nieto acerca de Antonio Machado y Gerardo Diego explica sus pensamientos con estas palabras:

“(…) se parecía a Machado en la sobriedad de gestos y en el respeto que su profunda quietud inspiraba. Pero Diego fue más viajero que don Antonio, y pronto conoce París y viaja a América. Las diferencias son todavía mayores al producirse el exilio y la desgraciada muerte de Machado al final de la guerra civil, mientras Gerardo Diego cosechaba en los años cuarenta sus primeros y resonantes éxitos, entre los que se cuenta su temprano ingreso en la Real Academia Española. Desde un punto de vista de la obra poética, hay un Diego ‘machadiano’, que emociona en forma de soneto”²³⁷

En esta línea, si pensamos en la poesía del otro poeta del grupo, de Luis Cernuda, notamos ciertos paralelismos con Machado, lo vemos en su “biografismo”, en su narrativa usando un lenguaje coloquial acorde con su prototipo de poeta, sin idealizaciones, con todos sus defectos, y aún con sus dificultades. Lo vemos en una postura muy clara y dura ante una sociedad represiva, lo vemos en su melancolía y en su poesía meditativa. Octavio Paz, en muchas ocasiones califica el ‘yo’ poético de Luis Cernuda como la ‘biografía espiritual’.

Es cierto que tiene una profunda interrelación entre su vida y su poesía. Por ello Octavio Paz afirmaba:

“Es cierto: la palabra poética de Cernuda crece como un árbol, como un árbol hacia dentro, en profundización de raíces. En ese crecer revela a la vez su historicidad y su precariedad, ya que la palabra poética es palabra en el tiempo que busca expresar la eternidad, retener la belleza que vibra en las cosas y que fatalmente se desvanece. Creo que es necesidad primera del poeta el reunir experiencia y conocimiento. Experiencia y conocimiento que son inseparables en la obra de Cernuda, porque la experiencia es siempre fuente

²³⁷ Nieto, Ramón, op.cit., p.75.

(a veces dolorosa) de conocimiento, Porque el conocimiento, lejos de toda impostación y todo culturalismo, es también experiencia.”²³⁸

El ‘yo’ poético de Cernuda, como el de Machado, está dialogando con las ‘cosas’ del mundo exterior, como los signos de tiempo, con el río, la puerta, la ciudad, las estaciones, el camino, la noche, el mar etc. Por otro lado es cierto que, según Cernuda, como Machado y Montero, la tarea poética nada tiene que ver con la retórica verbal. Es sobre todo una experiencia vital en la que se unen todas las experiencias, todas las contradicciones, en su duración. En este contexto, los poetas del 27 se caracterizan por cierta síntesis entre ciertos polos opuestos, que podemos encontrar comunes en Machado y en Montero: entre lo intelectual y lo sentimental, entre la poesía pura y impura, entre lo culto y lo popular, entre el ‘yo’ y el ‘nosotros’, entre lo tradicional y lo universal.

En este sentido Vicente Tusón plantea así las diferentes dimensiones en las que se movía la Generación del 27:

“Entre lo intelectual y lo sentimental. Se les acuso de ‘intelectualismo’ (Machado decía que eran más ricos de conceptos que de intuiciones). Hay que matizar: se ve en ellos ‘emociones’ y equilibrio entre lo intelectual y emocional; entre una concepción mística ‘inexplicable’, ‘trascendente’ (de G. Diego) y lo absoluto (Salinas), lo religioso (Alonso), ‘aspiración a la unidad’ (Para Aleixandre); entre la pureza estética y la autenticidad humana; entre lo minoritario y la inmensa compañía; recordemos el conocido lema de Juan Ramón: ‘A la minoría, siempre’; entre lo universal y lo español”.²³⁹

Estas son las conexiones que, como hemos explicado, son básicas en la poesía de Machado.

²³⁸ Paz, Octavio, *Obras Completas*, Vol. III, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, p.233.

²³⁹ Tusón, Vicente-Lazaro, Fernando, op.cit., p.272.

Según Tusón, podemos hablar de tres fases en la Generación del 27: en la primera (después de la influencia de Bécquer y del Modernismo) destaca la 'deshumanización'; se trata de eliminar todo lo anecdótico, toda emoción. Se usa mucho la metáfora. Por ello esa poesía es muy hermética, lejos de la vida y fría, en consecuencia en la segunda, se produce la 'humanización', es decir, la 'temporalidad' de la vida humana, la visión poética contra la filosófica. En esta etapa se nota un cierto cansancio del puro formalismo. Así que se abre un camino hacia la 'rehumanización'. Se ve los temas como el amor, los fracasos, las inquietudes existenciales, las preocupaciones sociales. Algunos poetas, por esas preocupaciones, se interesan en política. Esta etapa dura hasta la Guerra Civil. Después de la guerra, la poesía se aleja bastante de la poesía pura. Aparecen los temas más existenciales y angustiosos como la patria perdida. Según Tusón, los poetas del 27 no eran tan radicales como los vanguardistas, no mostraron una ruptura radical, aceptaron sus antecedentes. Su interés por los clásicos también es importante. El primer nombre que surge es Góngora, pero también aparecen Manrique, Garcilaso, San Juan de la Cruz, Fray Luis y Quevedo. Y como hemos visto, al lado de su estética cultísima, hay un profundo interés por las formas populares: El Romancero, el Cancionero. Estas formas destacan tanto en Lorca y en Alberti, como en Dámaso Alonso o Gerardo Diego. Admiraron a Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, pero también a Unamuno, a Antonio Machado y a Rubén Darío. También a Bécquer. En los poemas de Alberti existen citas que hacen referencia a este poeta, y un verso de Bécquer sirve de título a uno de los grandes libros de Cernuda: 'Donde habite el

olvido'.²⁴⁰

En esta línea, Juan Ramón Jiménez sin duda es una de las figuras más importantes, por su acercamiento a la 'poesía pura' en distintos tiempos. Una influencia que llegará hasta los poetas de los 50. Ángel González explica su importancia con las siguientes palabras:

“En la segunda Antología encontré todo lo que en años anteriores me había encantado en los poetas parnasiano-modernistas, pero transformado por un toque de sugerente vaguedad propio del arte simbolista; y el lenguaje nuevo, ‘desnudo de artificio’ como quería Bécquer, cuya ‘desnudez’ era más sorprendente en contraste con los enjorados versos de su periodo modernista [...] Con el paso de los años, mi fervor inicial por Juan Ramón ha ido perdiendo grados.”²⁴¹

²⁴⁰ ibídem, pp.254-264.

²⁴¹ García Montero, Luis, 1998, “Conversación con Ángel González”, op. cit., p.21.

4.2. La recepción de la poesía de Antonio Machado en los años treinta y cuarenta: la rehumanización del arte.

Hacia 1930 aparece una literatura comprometida. En este sentido, la década de los 30 es distinta de los años 20. En algunos poetas de la Generación del 27 como Alberti, Lorca, y Aleixandre se nota esa nueva orientación, en la que influye la segunda estancia de Pablo Neruda en Madrid. Es por ello que en 1934 se habla de una poesía ‘impura’, que va a reflejar los problemas humanos. En 1935 Neruda funda en Madrid la revista *Caballo verde para la poesía*, y aparece su artículo titulado ‘Manifiesto por una poesía sin pureza’. Neruda con su libro *Residencia en tierra* también fue un importante representante de la ‘poesía impura’ que se enfrenta a la ‘poesía pura’.

Vicente Tusón explica así este giro social y intelectual:

“Los tiempos (caída de la Dictadura y de la Monarquía, vicisitudes de la República) han traído nuevas inquietudes, a las que los poetas del grupo -en parte- no podrán ni querrán sustraerse. Ya a propósito de su gran libro surrealista, Lorca había dicho: “Con *Poeta en Nueva York*, un centro social se incorpora a mi obra.” Y en efecto, los acentos sociales y políticos que clausuraron las vanguardias entran también en la poesía. Más aun: Alberti, Cernuda, o Prados adoptaran una concreta militancia revolucionaria. Y, de forma más o menos activa, todos los demás se mostrarían partidarios de la República, al estallar la guerra”.²⁴²

En esta época, en los años treinta, se habla de tres generaciones poéticas en España con la misma inquietud intelectual ante la situación histórica de España: los poetas

²⁴² Tusón, Vicente-Lazaro, Fernando, op. cit., p.277.

mencionados del 27, sin duda con su nuevo rumbo; Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez; y los jóvenes, sobre todo Gabriel Celaya y Miguel Hernández.

Una carta de Machado a Unamuno es un buen ejemplo de esa inquietud intelectual:

“De política, acaso sepa Vd. desde ahí, más que nosotros, los que vivimos en España. Aquí, en apariencia al menos, no pasa nada. Y lo más triste es que no hay inquietud ni rebeldía contra el estado actual de las cosas. Las gentes parecen satisfechas de haber nacido. Nadie piensa en el mañana. Para muchos una caída en cuatro pies tiene el grave peligro de encontrar demasiado cómoda la postura. Yo, sin embargo, quiero pensar que tanta calma y tanta conformidad, son un sueño malo, del cual despertaremos algún día.”²⁴³

Machado, el 14 de febrero de 1931, acude al primer mitin de la Agrupación al Servicio de la República. Y el 14 de abril es proclamada la República. Machado es uno de los republicanos. En un artículo cuenta así ese día:

“Fue un día profundamente alegre -muchos que ya éramos viejos no recordábamos otro más alegre-, un día maravilloso en que la naturaleza y la historia parecían fundirse para vibrar juntas en el alma de los poetas y en los labios de los niños”²⁴⁴

Y un poco tiempo después, la Guerra Civil obligará a muchos escritores de la Generación del 14 como Díez-Canedo, León Felipe, Moreno Villa y Juan Ramón Jiménez, a tomar partido; la muerte, la cárcel o el exilio. El mismo Machado, murió a los pocos días de abandonar España. Del ‘grupo del 27’, Lorca ha muerto, de los demás la mayoría se exiliaron, pero siguen escribiendo una poesía cada vez más humana.

²⁴³ Machado, Antonio, “Carta de Unamuno”, 16 de enero de 1929, en: Antonio Machado, 2001, op. cit., p.571.

²⁴⁴ Machado, Antonio, “El 14 de abril de 1931 en Segovia”, en: Ballesta Juan Cano, op. cit., p. 245

A partir de 1931, los jóvenes poetas españoles están situados entre la vanguardia y el compromiso. La presión de esta época en el ámbito literario es estudiada en los años setenta por Juan Cano Ballesta. El explica sus pensamientos con las siguientes palabras:

“De una poesía que brotaba de lo individual se buscó otra que reflejara primariamente el hecho social. De la contemplación asombrada de los objetos exteriores se oriento la poesía hacia las pasiones y angustias del yo y su contorno humano. Del miedo a la efusión sentimental se llega a una lírica que tiende metódicamente a acentuar lo emotivo y personal”²⁴⁵

En este sentido también es muy notable la rehumanización desde los años treinta, pero durante y después de la guerra civil va en direcciones opuestas: con la guerra civil también se ve la división en el campo de la cultura, en particular de la poesía: Antonio Machado, los del 27 y Miguel Hernández están al lado de la República.

Según Tusón, Antonio Machado y Miguel Hernández están juntos en la primera fila en el camino de la poesía de posguerra:

“Se habrá visto que la trayectoria de Miguel Hernández es representativa de la evolución poética de aquellos años: comparte con los poetas del 27 ciertas tendencias y, como ellos y otros, se aleja definitivamente del arte deshumanizado. Nadie le superó en fuerza humana, en arrebato emocional. Por ello, y por su contribución a una poesía social, abrió el camino de la poesía de posguerra. Entonces, su presencia sería decisiva y sólo Antonio Machado le superara en magisterio. Hoy es ya un clásico, una cima que, sin duda, no ha vuelto a ser alcanzada”²⁴⁶.

Mientras tanto, en España, se estrechan vínculos entre cultura y pueblo. Como hemos señalado, Machado en 1931, en Segovia, acepta la presidencia de la ‘Agrupación al

²⁴⁵ Ballesta, Juan Cano, 1972, op. cit., p.261.

²⁴⁶ Tusón, Vicente-Lazaro, Fernando, op. cit., p.491

servicio de la República', como defensa ante los fascismos europeos. En este sentido

Cano Ballesta afirma que:

“Antonio Machado, que vive intensamente los graves problemas del momento, halla muy conveniente este acercamiento de cultura y pueblo, y levanta su voz contra los que hablan de crisis de la cultura porque se la intenta hacer llegar al pueblo diciendo: ‘Que las masas entren en la cultura no creo que sea la degradación de la cultura. El artista, como hombre, debe estar metido en las contingencias; también a él le atañen las cuestiones políticas y sociales’ [...] Desde una posición que siempre intenta los matices, y en previsión de fáciles objeciones, afirma que el talento poético de Góngora y el robusto ingenio de Quevedo, Gracián, o Calderón, son tan patentes como la inanidad estética del culteranismo y el conceptismo. Mairena concluirá, categórico, en que ambas corrientes son expresiones de una misma oquedad, cuya concomitancia se explica por un creciente empobrecimiento del alma española”²⁴⁷

En 1933 se publica una nueva edición de sus *Poesías completas*. En un reportaje en el periódico *El Sol*, Machado define su posición al respecto del tema:

“La poesía jamás podrá tener un fin político, y en general, el arte. No puede haber un arte proletario ni un arte fascista”²⁴⁸

En el mismo año, en una de sus importantes entrevistas, Machado contempla la actitud de los nuevos poetas, y la función de la cultura en esos días:

“Hay quienes consideran esta (la cultura) como un caudal que, repartido, desaparecería rápidamente. Gran error. El caudal de la cultura se multiplicaría por el goce de ella de las grandes masas. Pues lo que las masas buscan es el no ser masas en el sentido que se da a este nombre, y lo conseguirán. Yo no soy marxista ni puedo creer, con el dogma marxista, que el elemento económico sea lo más importante de la vida; es este un elemento importante, no el más importante; pero oponerse avara y sórdidamente a que las masas entren en el dominio de la cultura y de lo que en justicia les corresponde, me parece un error que siempre dará funestos resultados. Que las masas entren en la cultura no creo que sea la degradación de la cultura, sino el crecimiento de

²⁴⁷ Ballesta, Cano Juan, op. cit., p.276.

²⁴⁸ Machado, Antonio, *Sol*, Madrid, 3 de noviembre de 1934.

un núcleo mayor de hombres que aspiran a la espiritualidad. Pero ¿Cómo van a ser cultos esos bárbaros? Esos bárbaros lo que quieren es no ser bárbaros. Todo lo que se defiende como un privilegio generalmente son valores muertos.”²⁴⁹

Así que, como señala Serrano, en esta época Machado siempre llama la atención como un ‘maestro indiscutible’:

“La atención general parece ahora dirigirse hacia él. Los poetas de la que se llamaría Generación del 27 lo consideran un maestro indiscutible. Ya han pasado para ellos los años iniciales de las *vanguardias* y de lo que Ortega y Gasset llamó la *deshumanización del arte*, actitud artística a la que Antonio Machado había atacado con dureza.”²⁵⁰

El año 1936 también es un año muy importante en su carrera, porque los textos que habían publicado en el periódico ‘El Sol’ se publicaron como un libro: *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Y durante la guerra, siguió publicando nuevos artículos en la revista *Hora de España*. La revista era editada en Madrid desde enero de 1937 y era la más importante publicación literaria de aquellos años. En *Juan de Mairena* hallamos algunos conceptos y pensamientos muy importantes para entender bien la poética de Machado, especialmente los críticos de los años 70 valoran muchísimo esta obra, Porque lo más esencial y fundamental del pensamiento de Machado, se explica por parte de *Mairena* como la ‘otredad del ser’:

“De lo uno a lo otro es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo termino. Lo otro no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, persiste; es el hueso

²⁴⁹ Machado, Antonio, “Los artistas en nuestro tiempo”, 1989a, op. cit., pp.1808-1814.

²⁵⁰ Serrano, Antonio, op. cit., p.25

duro de roer en que la razón se deja los dientes. *Abel Martín*, con fe profética, no menos humana que la fe racional, creía en lo otro, en ‘La esencial Heterogeneidad del ser’, como si dijéramos en la incurable otredad que padece lo uno.”²⁵¹

Por otro lado, los textos de Machado en *Juan de Mairena* tendrán un papel muy importante en la poesía comprometida de los años 30, y su influencia llegará hasta la poesía de la ‘otra sentimentalidad’ en la década de los ochenta, sobre todo por su concepto de que ‘la poesía es palabra en el tiempo’.

Domingo Yndurain, uno de estos críticos, resalta la importancia de la percepción de Machado en esos años señalando así:

“La eclosión de la poesía comprometida de este periodo es impensable sin el papel que han desempeñado durante los mismos años ciertos textos de Antonio Machado y sobre todo su concepto de que “la poesía es palabra en el tiempo”, concepto traducido en muchos artículos sobre poesía comprometida por el termino “historicidad”. Machado influyó sobre todo con sus ideas acerca de la solidaridad humana, del poco valor de los sentimientos, con la primacía del contenido sobre la forma y con la vinculación al tiempo de la palabra poética. Aunque más de un poeta de la inmediata posguerra parecía tomar por modelo a Machado -pero de un Machado bastante incompleto-, por sus ideas sobre la poesía y sociedad, y sobre la poesía y tiempo (...)”²⁵²

Podemos decir, que en esta época Machado se encontraba del lado republicano. Así lo afirma Machado como presidente de ‘Honor de la Conferencia Nacional de la Juventud con estas palabras tan sinceras y comprometidas:

“A los que éramos hace treinta años jóvenes se nos hablaba de una revolución desde arriba. En el fondo, una transformación de España a cargo de los viejos,

²⁵¹ Machado, Antonio, *Juan de Mairena*, Madrid, Castelia, 1971, p.57.

²⁵² Ynduráin, Domingo-Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española Época Contemporánea: (1939-1980)*, Editorial Critica, Barcelona, 1981, p.228.

yo no he creído nunca en ella, y en esto estuve siempre en desacuerdo con los jóvenes apolíticos de mi generación [...]”. La revolución es siempre desde abajo y la hace el pueblo. Una gran parte de la juventud española ha abrazado valientemente la causa popular, y España tiene hoy lo que hace mucho tiempo necesitaba, una juventud sana y enérgica, capaz de mirar serenamente el mañana. Yo no soy un verdadero socialista, y además no soy joven, pero, sin embargo creo que el socialismo es la gran esperanza humana ineludible en nuestros días y que toda superación del socialismo lleva implícita su propia realización. Confío en vosotros, que sois la juventud con que he soñado hace muchos años. Con vosotros estoy de todo corazón.”²⁵³

En otro texto leído por el poeta ante el Congreso Internacional de Escritores Machado declara su posicionamiento ante ‘la minoría selecta’ de Ortega y Gasset y al respecto del concepto de ‘hombre masa’:

“Cuidado amigos míos. Existe un hombre del pueblo, que es, en España al menos, el hombre elemental y fundamental, y el que está más cerca del hombre universal y eterno. El hombre masa, no existe, las masas humanas son una invención de la burguesía, una degradación de las muchedumbres del hombre, basada en una descalificación del hombre que pretende dejarle reducido a aquello que el hombre tiene de común con los objetos del mundo físico, la propiedad de poder ser medido con relación a la unidad de volumen. Desconfiad del tópico ‘masas humanas’. Muchas gentes de buena fe, nuestros mejores amigos, lo emplean hoy, sin reparar en que el tópico proviene del campo enemigo: de la burguesía capitalista que explota al hombre, y necesita degradarlo; algo también de la iglesia, órgano del poder, que más de una vez se ha proclamado instituto supremo para la salvación de las masas. Mucho cuidado, a las masas no las salva a nadie, en cambio siempre se podrá disparar sobre ellas ¡jojo!.”²⁵⁴

En noviembre de 1936, al poeta le obligaron a salir de Madrid. En Valencia, después

²⁵³ Machado, Antonio, 1957, op. cit., p.769.

²⁵⁴ En: Torre, Guillermo de, *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 98. En este contexto también recordemos las siguientes palabras de Machado en su ‘Discurso de ingreso en la academia de la lengua’. “Esta lírica desubjetivizada, destemporalizada, deshumanizada, para emplear la certera expresión de nuestro Ortega y Gasset, es producto de una actividad más lógica que estética”, Antonio Machado, 1957, op. cit., p.780

de la muerte de Federico García Lorca, escribió su famoso poema: 'El crimen fue en Granada'. El poema esta dividido en tres partes. En la primera se cuenta el crimen, en la segunda parte el poeta dialoga con la muerte, y en la ultima parte el poeta se dirige a los lectores:

Se le vio caminar

Labrad, amigos,

De piedra y sueño en el Alambra,

Un túmulo al poeta,

Sobre una fuente donde llore el agua,

Y eternamente diga:

"El crimen fue en Granada, en su Granada!"

(LXXXIV S)

En el mismo año, tras pasar la frontera de Francia con su madre y bajo unas condiciones muy difíciles, se alojaron en un pequeña hotel de Collioure. El 23 de febrero fue enterrado en el cementerio de Collioure con la bandera republicana. Y su madre, Ana Ruiz, murió al día siguiente de tristeza.

En abril de 1939, como se sabe, con el franquismo, se abre un periodo de aislamiento. Se corta de repente toda la evolución vanguardista, y se vuelve otra vez a la iglesia como el corazón de todas las doctrinas culturales. Sin duda hablamos de

una fuerte censura. Como señala Valeriano Bozal, tras la victoria de la guerra civil se ofrecen una ideología para controlar la hegemonía política:

“Falange y católicos integristas pretendían claramente ofrecer una alternativa ideológica, legitimar lo establecido y dominar los aparatos ideológicos. Dejando ahora a un lado más remotos antecedentes, la alternativa falangista se había empezado a elaborar durante la guerra misma.(...) La actividad de la Falange es enormemente sugerente, porque en todo momento intentó cubrir los diversos flancos que una ideología global debe atender: a través de los aparatos de comunicación de masas transmitía una serie de concepciones que en los altos niveles de elaboración aparecían como su filosofía. Controlaba prensa y propaganda, también creaba revistas intelectuales <<de altura>>, como *Escorial* y la *Revista de Estudios Políticos*, con las que pretendía contribuir decisivamente a la construcción de una concepción del mundo acorde con la nueva situación”²⁵⁵

Ya en la década del 40, se ve la huella de Machado en los nuevos poetas del momento. Pero por otra parte como señala Luis Bravo el nombre del poeta ‘era molesto’ para el poder franquista: “Ya en 1942, el nombre de Antonio Machado era molesto para la oficialidad franquista encarnada en el poder, y era paralelamente sinónimo de entereza para los vencidos.”²⁵⁶

Mientras tanto, una parte de la Generación del 36 -nacidos en torno a 1910- continua escribiendo en el exilio. Según Vicente Tusón, los que quedan en España siguen por dos rutas distintas: en 1942, un grupo llamado ‘juventud creadora’ o ‘garcialistas’ empiezan a escribir en tono optimista con la claridad y serenidad del clasicismo, como José García Nieto, Pedro de Lorenzo, Luis Rosales y Leopoldo Panero. Los temas dominantes son sin duda los temas tradicionales y religiosos. Otro grupo estará

²⁵⁵ Bozal, Valeriano, “La función de las ideologías en el franquismo: una periodización interna”, en: Ynduráin Domingo-Francisco Rico, 1981, op.cit., p.31.

²⁵⁶ Bravo, Luis, op. cit., p.19

lejos de la armonía y serenidad, tiene un tono existencialista, trágico, desesperado, con mucha inquietud. Su estilo es muy distinto al de los garcialistas, muy sencillo y directo.²⁵⁷

Ynduráin señala que la ‘juventud creadora’ se reúne en el primer café literario de la posguerra - el Café Gijón-, y su poesía tiene un tono religioso.²⁵⁸

En el año 1950, los más importantes poetas colaboran en este segundo grupo, como Carlos Bousoño, Leopoldo Luis, Vicente Gaos, Gabriel Celaya, José Luis Hidalgo, G. Diego, V.Alexandre, D. Alonso, y Blas de Otero. En este último poeta, especialmente en su libro *Pido la Paz y la palabra* (1955), los críticos hablan de los reflexiones de Antonio Machado por su lenguaje coloquial, el paisaje humanizado, los temas cotidianos, la fusión de lo individual y lo colectivo, y especialmente por el símbolo de ‘camino’.²⁵⁹

Así que en el segundo grupo empieza una inquietud de recuperación de Machado. En este sentido, Llorach en su importante artículo señala que con el libro de Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*, empieza un verdadero inicio en la poesía actual española, más humana. Según él, la poesía de Dámaso Alonso trae de nuevo al campo de la poesía -como Unamuno y Machado- “una idea total de la realidad. Una intuición, sencilla, honda, y dramática, de la verdad del hombre”.²⁶⁰

²⁵⁷ Tusón, Vicente-Lazaro Fernando, op. cit., pp. 491- 493.

²⁵⁸ Ynduráin, Domingo- Rico, Francisco, 1981, op. cit., p.49

²⁵⁹ Véase; Emilio Alarcos Llorach y Carlos Blanco Aguinaga, “Lengua y espíritu de Blas de Otero”, en: Domingo, Ynduráin-Rico, Francisco, 1981, op. cit., pp.197-312.

²⁶⁰ Llorach, Alarcos Emilio, “Hijos de Ira en 1944”, en: Ynduráin, Domingo-Rico, Francisco, 1981, op. cit., p.150

Según Alarcos Emilio Llorach:

“la veta humana auténtica de los viejos maestros Unamuno y Antonio Machado no rebrotaba en ningún poeta nuevo, y las impurezas doloridas de un León Felipe eran prácticamente desconocidas. En este ambiente de retórica clasista y divinista (aunque censurado desde ciertas revistas como *Españada*), la publicación de *Hijos de la ira* rompe violentamente con el formalismo, irrumpe virulento en el marasmo poético y sacude las conciencias, transformando esa poesía de plegarias e imprecaciones generales a la divinidad en confesión profunda, tremenda en algún caso, aunque no tremendista.(...) queda en todas bien claro: la necesidad casi biológica de la aparición de *Hijos de la ira*, el ser como hito inicial del cambio de signo poético en la década de los cuarenta. Cuando dentro de un siglo se escriba la historia de la poesía del XX, Dámaso, aunque por edad y formulación pertenezca a la generación de 1927, tendrá su puesto exacto y cimero en esa hora: la de la poesía por el mismo llamada *desarraigada*, la hora en que al gran maestro puro Juan Ramón, empezaron a hacer sombra los otros dos grandes maestros, don Miguel y don Machado.”²⁶¹

Como señala Vicente Tusón, “En cambio, en la posguerra, los poetas (con Blas de Otero a la cabeza) vuelven hacia Machado y lo convierten en el más alto ejemplo de poesía y de humanidad. Precisamente un crítico del <<27>> como Dámaso Alonso dirá por entonces :<<era, ante todo, una lección de estética (...). y era una lección de hombría, de austeridad, de honestidad sin disfraces ni relumbrones...>>”²⁶²

Y en la poética de la temporalidad de los años 50 y 60, se ve la influencia más concreta de Machado entre los poetas jóvenes, especialmente por sus pensamientos acerca del tiempo en *Juan de Mairena*. Veámosla.

²⁶¹ ibídem

²⁶² Tusón, Vicente, op. cit., p.146.

4.3. La recepción de la poesía de Antonio Machado en los años cincuenta y sesenta: la subjetividad fuera del sujeto.

Ya en los años cincuenta, con Blas de Otero y con Gabriel Celaya, empiezan a situarse más los problemas humanos del 'yo' en el campo social. Dentro de la preocupación general por España, la injusticia social, la nostalgia de un mundo mejor, y los problemas universales también serán temas de esta época, porque la poesía debe tomar partido ante los problemas: tiene poder para transformar el mundo. Por eso tiene un tono muy coloquial. Porque los poetas se dirigen, contra el vanguardismo, 'a la mayoría'. Para ellos el poeta ante todo es un hombre. Por eso valoran mucho a Antonio Machado especialmente por la afirmación de que 'la poesía es la palabra esencial en el tiempo'. Es decir el poeta vive su propio tiempo, su propia vida. Así, refiriéndose al existencialismo de Heidegger, como bien señalara Julián Marías en el año 1953:

"Una viva esperanza significará para Machado, Heidegger, por quien siente gran admiración, a pesar de escaso conocimiento que tiene de él, muy superficial e indirecto, aunque con sensibilidad y espíritu de adivinación, con simpatía intelectual. En diciembre de 1937 escribió Machado 'Miscelánea apócrifa. Notas sobre Juan de Mairena', que se publicó en el número XIII de 'Hora de España' (enero de 1938). Se han dicho cosas hiperbólicas e innecesarias sobre este escrito; en 1953 demostré, en un artículo titulado 'Machado y Heidegger' que la información que nuestro poeta tenía sobre el filósofo alemán procedía del libro de Georgers Gurvitch, "Les tendances actuelles de la philosophie allemande" (Paris 1930); mejor dicho, de su traducción española, "Las tendencias actuales de la filosofía alemana" (Madrid 1931), incluso con sus erratas."²⁶³

Así que Lechner citando estas palabras de Machado, señala que la mayor parte de la

²⁶³ Marías, Julián, "Antonio Machado y el pensamiento", publicado en el diario *ABC* de Madrid, en 14 de julio de 1996

poesía comprometida favorece una poesía que ‘es palabra en el tiempo’:

“El texto muy conocido, figura en el *Juan de Mairena*, donde dice Machado:<<Ya en otra ocasión definíamos la poesía como diálogo del hombre con el tiempo, y llamábamos ‘poesía pura’ a quien lograba vaciar el suyo para entenderse a solas con él, o casi a solas; algo así como quien conversa con el zumbido de sus propios oídos, que es la más elemental materialización sonora del fluir temporal (...)>>”²⁶⁴

Lechner en el mismo artículo subraya que no se entiende bien este libro de Machado por la falta de conocimiento de Heidegger y el pensamiento contemporáneo, y la literatura europea. En este sentido según él, su interpretación del libro siempre queda limitada y sigue expresando sus pensamientos con estas palabras:

“De haber conocido Machado la poesía occidental de aquellos tiempos, habría observado, además, que la poesía verdaderamente grande se movía en un dominio que desde Baudelaire se encontraba bastante lejos de la objetividad.”²⁶⁵

Ricardo Gullón, en los años sesenta, señala la angustia de Heidegger con las siguientes palabras:

“esa lucha, esa agonía resultante de la contradicción entre no poder ser sino el tiempo y de ser devorado por este según uno va insertándose.”²⁶⁶

Luis Bravo, señalando esta afirmación de Machado: ‘el poeta piensa su propia vida, que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada.’, subraya que esta afirmación no tiene solo que ver con la filosofía de Heidegger sino también con el ‘existencialismo

²⁶⁴ Lechner, J. “La marea ascendente de la poesía social”, en: Domingo Yndurain-Francisco Rico, 1981, op. cit., p.230

²⁶⁵ ibídem.

²⁶⁶ Gullón, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, Gredos, 1967, Madrid, p.59

comprometido' de Jean Paul Sartre. Según Bravo, en los años cincuenta los jóvenes se dan cuenta de que Machado muestra dos caras de la misma realidad, y que la temporalidad que él mencionaba no sólo es la temporalidad íntima sino la circunstancia social e histórica.²⁶⁷

Así que el 'yo' de Machado no es un 'yo' aislado, heroico, mesiánico, o marginal, lejos de la realidad, como el 'yo' romántico, o como el de las vanguardias, sino que es un 'yo' con sus circunstancias como el de Sartre. El 'yo' de Machado es como un espacio entre lo íntimo y lo histórico, como el de Sartre. Según Machado los sentimientos y el lenguaje son productos sociales e históricos. Entonces, para los dos, consideramos ese 'yo' como identidad colectiva, un 'yo' que se valora muchísimo en la última poesía española a partir de los años ochenta. En este sentido, el compromiso de Sartre y la historicidad de los sentimientos del 'yo' de Machado serán las causas de una recuperación de la individualidad machadiana. A lo largo de la historia literaria siempre existe el arte 'comprometido' frente al arte 'puro'. Su raíz contemporánea se basa en la responsabilidad del escritor en la Segunda Guerra Mundial, en la época de la ocupación alemana y la resistencia francesa. El 'yo' de Sartre es un hombre responsable y como el de Machado, es un producto social, es decir tiene capacidad de transformar y transformarse. Aunque tienen tanto en común, Sartre –como veremos en la última parte del trabajo– no toma en serio el papel del comprometido, el poder transformador de la poesía o del arte general.

Como hemos dicho, en la poesía, a partir de los años cincuenta preocupada por los

²⁶⁷ Bravo, Luis, op. cit., pp.20-21

problemas humanos sociales, el tema de España es muy importante. Por la misma preocupación, se tratan temas como la injusticia social y el deseo de libertad. Así que los poetas se dirigen a la mayoría.

Vicente Tusón lo subraya con las palabras siguientes:

“A estas orientaciones responde el hecho de que Otero se dirija ahora ‘a la inmensa mayoría’ (en contraste con Juan Ramón, que dedicaba su obra, como vimos, ‘a la minoría siempre’).”²⁶⁸

Por eso el lenguaje poético, como el de Machado, es claro, y coloquial. A veces, por la preocupación social, el contenido fue mucho más importante que la forma, y por ello se cayó en el peligro de una poesía prosaica, por esta razón, como veremos, se criticara mucho a esta poesía en los años 80. Pero sin duda los grandes poetas mantuvieron los valores poéticos.

También sabemos por los críticos que Machado es considerado un poeta realista desde *Campos de Castilla* por los derechistas. Pero especialmente en los años sesenta, el realismo de Machado es favorecido por dos polos: tanto por la dictadura franquista como por los marxistas. Entonces *Campos de Castilla* se convierte en el alma de España y en una realidad socialista a la vez. Esto es un gran cambio, y una nueva inquietud recupera a Machado, esta vez en sentido opuesto, es decir marxista.

Hernández Carlos Moreno lo subraya con las siguientes palabras:

“En los años sesenta tiene lugar el principio del cambio, incluido el intento de

²⁶⁸ Tusón, Vicente-Lazaro, Fernando, op. cit., p. 147

recuperación de Machado en sentido opuesto, marxista, el que representa Morán y que llega hasta hoy, pasando por Tuñón de Lara como máximo exponente en su libro ahora reeditado. En esta recuperación influye también Ribbans, junto a otros, en su análisis de la poesía de Machado (1971). En la misma línea de Ribbans, Becerio publica luego su libro.”²⁶⁹

En esta línea, las primeras críticas al ‘realismo’ de Machado llegarán en los años setenta.

Si volvemos hacia finales de la década de los años 50, vemos la superación de la poesía social por poetas como Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, los que en los años ochenta se valorarán mucho, porque para la 'otra sentimentalidad', se hallaban lejos de la polémica entre lo puro y lo impuro: ellos también escriben una poesía de experiencia, porque en ellos hay una preocupación por el hombre con el humanismo existencial. Ellos se interesan más por una poesía de la experiencia personal: el fluir del tiempo, la nostalgia de la infancia, lo familiar, el amor, el marco cotidiano con una conciencia de soledad, y por todo ello se acercaban más a la poesía de Machado y a la última poesía española.

Por otro lado, como señala Domingo Ynduran el concepto de “historicidad” de Machado influyó en los poetas en los años cincuenta como Gabriel Celaya:

“En 1951, Ramón de Garcíasol reseña, en la revista *Ínsula*, (del 15 de octubre de 1951, p.5) <<un extraordinario libro de poesía; un esplendido documento humano de nuestro tiempo: *Las cartas boca arriba* de Celaya>>. En el inciso dice: <<acordaos de Machado: “quien no habla a un hombre, no habla al hombre; quien no habla al hombre, no habla a nadie”->>. En 1960 José María Castellet subraya la <<historicidad>> en la introducción a su antología y

²⁶⁹ Hernández, Carlos Moreno, “Senderos imaginados”, *Celtiberia*, núm.92, 1998 <http://soria-going.com/senderos/autores/machado3.htm>, p.6

dedica un apartado de ella a <<El arte poético de don Antonio Machado>>.²⁷⁰

En este sentido, la figura de Ángel González también es muy especial y muy cercana a la postura de Antonio Machado y a la última poesía española por su temporalidad y su valoración de la ironía. También se sabe de su admiración por Antonio Machado especialmente por su poema titulado “Cementerio de Colliure”.²⁷¹

*Aquí paz,
Y después gloria.
(...)
Dramático destino,
triste suerte
morir aquí
(...)
Quisiera,
A veces,
Que borrarse el tiempo
Los nombres y los hechos de esta historia
Como borrará un día mis palabras
Que la repiten siempre, tercas, roncás.*

Según los críticos la tumba del poema es la tumba de Antonio Machado. Uno de esos críticos, Emilio Alarcos Llorach en el análisis de este poema, lo afirma con estas palabras:

“Es una meditación, sin duda, ante la tumba de Antonio Machado, y se basa simplemente en una comparación de dos momentos de la ajetreada historia española con algo en común: el éxodo de grupos de españoles, unos como ejército derrotado, otros como emigrantes en busca de mejores

²⁷⁰ Ynduráin, Domingo-Rico, Francisco, Rico, 1981, op. cit., p.229

²⁷¹ El poema primera vez publicado en *Cuadernos para el dialogo*, agosto-septiembre, 1969, p.25

posibilidades.”²⁷²

Ante una pregunta de Luis García Montero -la cabeza del grupo de la ‘otra sentimentalidad’, Ángel González, explica así las reflexiones de Machado, en las relecturas, sobre su poesía, declarando la tarde valoración de Machado y considerándolo como uno de los poetas españoles más penetrantes de su tiempo por la superación los límites del simbolismo y de la generación del 98, por su ironía, y por sus preocupaciones éticas y políticas.

“A la poesía de Antonio de Machado llegué relativamente tarde, cuando se me pasó el deslumbramiento juvenil por ‘lo nuevo’. Machado, que no tuvo la superstición de la originalidad, podía parecer un poeta viejo en el contexto del arte de entreguerras, cuando la búsqueda de la originalidad era la gran vulgaridad del momento. Superada la fascinación un tanto infantil ante ‘lo nuevo’, relecturas más atentas de Machado me permitieron descubrir, bajo su lenguaje poco o nada novedoso, un mundo complejo y hondo de ideas y de sentimientos que irradia un inagotable halo de sugerencias. Él fue capaz de superar las limitaciones del simbolismo, poniendo un mayor acercamiento a la vida, y de corregir la óptica idealista de los autores del 98, al destacar que la llamada decadencia espiritual de España era el resultado de una injusta distribución de la riqueza. En prosa y en verso, fue uno de los escritores españoles más penetrantes de su tiempo. En plena época de la poesía pura y de las vanguardias, Machado tuvo el acierto de elaborar su obra con todo lo que esos movimientos trataron de tirar por la borda: las preocupaciones éticas y políticas, la aproximación ética y política, la aproximación objetiva a la realidad, el tratamiento irónico y dialéctico de un rico muestrario de preocupaciones que le permitió evitar todos los excesos y armonizar muchas contradicciones [...] el simbolismo ya no es lo que era, pero la lectura de Machado sigue siendo un excelente antídoto contra las nuevas tendencias que insisten en alejar el arte de la vida.”²⁷³

En esta línea Jaime Gil de Biedma que pertenece al grupo poético de los cincuenta también es un autor muy cercano de Antonio Machado especialmente en su concepto

²⁷² Llorach Alarcos, Emilio, “Un poema de Ángel González” en: Domingo, Ynduráin-Rico, Francisco, 1981, op.cit., p.287.

²⁷³ García Montero, Luis, 1998, “Conversación con Angel González”, op.cit., p. 14

del 'yo poético'.

Según Jennifer Duprey, Biedma inventa un 'yo' con el que se identifica, pero del que también difiere porque vive en la ambivalencia de la identidad, en la tensión entre el 'yo' y el 'otro'. Según él, los poemas de Gil de Biedma, "intentan reconfigurar una experiencia poética que es inseparable de la particular experiencia real.", y expresa sus pensamientos acerca del poeta con las siguientes palabras:

"Sin embargo Jaime Gil de Biedma logra reconciliarse con el hombre y con el poeta, con la realidad y con el deseo. Lo hace imaginariamente en la intimidad del poema, en ese espacio donde consigue asumir la pluralidad de sus voces, hablar consigo mismo y llegar a un acto de autoreconocimiento en el que las ambivalencias se funden en un nombre propio tras el estallido de una ironía trágica. [...] Finalmente parece haberse reconciliado consigo mismo aceptando sus contradicciones. Se ha inventado una identidad que sobre el papel asume como propia y que se hace posible mediante la biografía imaginada. El sentido de su escritura poética es una búsqueda de homónimos y heterónimos necesarios para el entendimiento de sí mismo. Escribir es un apostarse por entero en el poema para encontrar la voz de su liberación. Hacer versos es ese vicio solitario en que el poeta logra materializar, en imágenes, el recuerdo."²⁷⁴

Como en las poesías de Biedma, en la poesía de Antonio Machado, todas las voces de los diálogos en un poema son del poeta. Y el poeta -como un hombre normal y corriente, no como un hombre mesiánico o heroico- siempre nos da algún detalle de su tiempo, de su vida cotidiana. Por que según esos dos poetas -Biedma y Machado- el tiempo vital del poeta es fundamental. Por ello los dos poetas se valoraran mucho en los años ochenta por el grupo de la 'otra sentimentalidad'.

²⁷⁴ Duprey, Jennifer, "La biografía imaginada en *las personas del verbo*", *Especulo. Revista de estudios literario*, Universidad Complutense de Madrid, Revista Digital, núm. 19, noviembre, 2001, www.especulo.com, p.4

4. 4. La recepción de la poesía de Antonio Machado en los años setenta y ochenta: la segunda vanguardia

escribo como si fuera idiota

única actitud lúcida...

V. Moltaban

En 1970 se publica la antología ‘Nueve novísimos poetas españoles’ en la que el crítico José María Castellet reúne a algunos autores nacidos entre 1939 y 1948. Son los siguientes: Manuel Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión, José Álvarez, Félix de Azua, Pedro Gimferrer, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. Junto a ellos, Félix Grande, Antonio Colinas, Diego Jesús Jiménez, José Miguel Ullan, y muchos más. Todos ellos constituyen un nuevo vanguardismo.

Castellet define con las siguientes palabras los escritores de esta época:

“Donde los ‘nuevos novísimos’ están, probablemente, de acuerdo, es que en su formación cultural la literatura no ha representado más que un porcentaje limitado, muy inferior al que represento para las generaciones anteriores. Por otra parte, su formación literaria es, fundamentalmente, extranjera y no sólo eso, sino que la mayor parte de ellos- en una actitud generacional muy extendida y no sólo entre los escritores-rechazan la tradición inmediata española, o mejor, la ignoraban deliberadamente (con algunas excepciones y por motivos diversos: Aleixandre, Cernuda, Gil de Biedma, por ejemplo). (...)”

Así, resultan ser sus maestros Eliot, Pound, Perse, Yeats, Stevens, los surrealistas franceses, etc.”²⁷⁵

²⁷⁵ Castellet, José María, “Nueve Novisimos”, en: Ynduráin, Domingo, 1981, op. cit., p.301

Castellet en el mismo artículo subrayando la admiración de estos poetas por las otras culturas, señala los elementos exótico-literarios especialmente presentes en la poesía de Gimferrer y de Carnero, de Azua y de Molina- Foix:

“Son temas orientales, exaltaciones de ciudades desconocidas, nombres de lugares o de personas que atraen ante todo por su valor fonético, descripciones de vestidos, disfraces o fiestas, mitos clásicos o fábulas medievales, etc. Se trata del descubrimiento del gusto por una literatura gótica y modernista, de la importante influencia de Pound y, no hay que olvidarlo, del horror por todo español.”²⁷⁶

Según las observaciones de Miguel d’Ors en su artículo “Última poesía española”, dentro de esos poetas incluidos por José Maria Castellet en su antología existen también importantes diferencias. Por ejemplo, de Carnero. Y tampoco el coloquialismo, el humor y la tendencia satírica de Víctor Botas se parece a Eloy Sánchez Rosillo, ni el vitalismo de Carlos Clementson a Javier Salvado. Sin embargo, unos y otros, aunque con una cierta distancia, tienen mucho en común. Todos esos poetas constituyen un nuevo vanguardismo.²⁷⁷

Se habla por lo tanto de una nueva vanguardia que tiene mucho contacto con la cultura Europea. Se establecen lazos con nuevas tendencias culturales y nuevas formas de expresión, y lo más importante es que ya tener acceso a los libros es más fácil.

Vicente Tusón explica esta poesía experimental, que tiene la inquietud de renovar la forma con las palabras siguientes :

²⁷⁶ ibídem.

²⁷⁷ D’Ors, Miguel, “Última poesía española”, *Nueva Revista*, núm.50, abril-mayo, 1997, pp.120-128.

“Mucho más lejos por las vías de la experimentación han llegado algunas manifestaciones que, en conjunto, han sido designadas a veces con la denominación de poesía visual. Autores como Fernando Millan, Jesús García Sánchez, Joan Brossa, José Miguel Ullan, Carlos de la Rica, etc., se proponen salirse de una creación que siempre había tenido como material propio el lenguaje. En sus obras, lo pictórico se funde con lo verbal – a veces, mínimo inspirándose en las técnicas del <<collage>>, del anuncio publicitario, o basándose en especiales recursos tipográficos que ya tuvieron un precedente en algunas manifestaciones de las viejas vanguardias (los <<caligramas>>, de Apollinaire o ciertos <<collages>> surrealistas). Se pretende así, como ha dicho Carlos de Rica, <<enseñar a leer un nuevo lenguaje>>, esencialmente ambiguo, partiendo de la idea de que <<lo ambiguo es el agente que transforma al espectador en artista>>.”²⁷⁸

Por eso se alejan del prosaísmo de la poesía social y de las formas tradicionales y el lenguaje coloquial. Aspiran a la búsqueda de un nuevo lenguaje, y la estética de la poesía se acerca otra vez el surrealismo, alejándose de Machado como en los primeros años de las vanguardias.

Federico Campbell señala dos rutas para los ‘novísimos’ ; una, el surrealismo y otra, la poesía de Mallarme :

“[...] dos rutas posibles para los novísimos: ‘una parte del surrealismo y otra que nació en Mallarme. [...] La diferencia entre las dos es la misma que existe entre algo que no quiere decir nada, y algo que quiere decir nada.’”²⁷⁹

Sin duda la poesía de Mallarme es muy importante en España, especialmente a partir de las épocas vanguardias influyendo desde Rubén Darío, a Rosa Chacel, pasando por Cansinos-Assens y Juan Ramón Jiménez. Pero es una poesía tan hermética, oscura, impenetrable, que rompe la comunicación coloquial con el lector y aleja la vida del arte.²⁸⁰

²⁷⁸ Tusón, Vicente-Lazaro, Fernando, op. cit., p. 498.

²⁷⁹ Campbell, Frederico, *Infame Turba*, Barcelona, Lumen, 1971, p.17.

²⁸⁰ Véase; Tusón, Vicente- Lazaro, Fernando, op. cit., pp.230-235.

En estos últimos aspectos se distingue de la poesía de Machado y García Montero, ya que según estos los dos, el lenguaje poético debe ser simple. La sencillez y la sinceridad sin complicación son los fundamentos comunes de los dos poetas.

Por otro lado, según las observaciones de Miguel D'Ors en el mismo artículo,²⁸¹ en los últimos años setenta y primeros ochenta, en las obras de algunos poetas de los 'novísimos' empieza a verse la influencia de los poetas de los cincuenta; según él, es bastante notable entre 1975 y 1985, en el esteticismo (derivado de Cernuda, Gil-Albert, el grupo Cántico, Cavafis y Villena, y especialmente en Andalucía), y en la poética del silencio (practicada sobre todo en Valencia y las Canarias; Valente, Paul Celan). Pero todo esto influirá de un modo distinto en los últimos poetas jóvenes, los que nacen a partir de 1955: Luis García Montero, Jon Juaristi, Andrés Trapiello, Julio Martínez Mesanza, Amalia Bautista, César Martín Ortiz, Carlos Narzal, Vicente Gallego, Felipe Benítez Leyes, Juan Lamíar, Josce Mateos, Pedro Sevilla, Juan Bonilla, José Antonio Mesa Torre, Álvaro García, Abel Feu, Emilio Quintana, Leopoldo Sánchez Torre, José Luís Piquero, Javier Almuzara, Lorenzo Olivan, Pelayo Fueyo, Martín Lopez-Vega, Silvia Ugidos, etc. Estos poetas se agrupan en Asturias en torno a José García Martín y la revista Clarín; en Sevilla, alrededor de Abelardo Linares y la editorial Renacimiento; en Granada, en torno al grupo de la 'otra sentimentalidad'. Y también, según D'Ors²⁸², otra vez los maestros más lejanos, desde Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Antonio y Manuel Machado, Ángel González, Gil de Biedma, pasando por Borges y Cernuda, Eliot, Auden, Larkin o Pessoa, influirán en las obras de los poetas mencionados. Pero si consideramos en

²⁸¹ D'Ors, Miguel, 1997, op. cit., p.122

²⁸² ibídem

conjunto a esos poetas jóvenes al final de los años setenta, a primera vista se nota una desacralización de la figura del poeta, y una integración en el mundo real. Miguel D'Ors sigue expresando sus pensamientos con estas palabras:

“[...] percibimos que en los versos de estos jóvenes autores se reanudan los vínculos entre la poesía y la vida (confesionalismo, forma autobiográfica), el tono menor de tradición intimista iniciada por Bécquer, Rosalía de Castro, el primer Juan Ramón, el primer Machado, etc., la transparencia expresiva, el prosaísmo, la narratividad y el humor, tan frecuentes en los poetas de los cincuenta (González, Gil de Biedma, Goytiloso, Brines, Gabriel Ferrater [...]) y, por encima de todo, un marcado sentido de la tradición y un colectivo desdén de la originalidad. A esto, Emilio Quintana lo ha llamado ‘poesía sensata’; Luis Antonio de Villena ‘de sesgo clásico’; José Luis García Martín ‘poesía figurativa’; Luis Alberto de Cuenca ‘de línea clara’; otros prefieren hablar de ‘poesía de la experiencia’, utilizando sin grandes miramientos el título de un libro de Robert Langbaum que, a decir verdad, tiene poco que ver con lo que aquí y ahora se viene entendido por poesía de experiencia”²⁸³

Pérez Rosado, afirma que la razón de este cambio en el campo de la poesía está en la situación política de España, y Antonio Machado es el maestro de esta ‘poesía de la experiencia’ con las palabras siguientes:

“Aceptamos que, tras la muerte de Franco, en 1975, se olvide la poesía culturalista a favor de la tendencia intimista y subjetiva centrada en el ‘yo poético’. Esta es la poesía de la experiencia que encuentra en Antonio Machado, un maestro.”²⁸⁴

Entre los poetas ‘de la experiencia’ podemos nombrar a Miguel D'Ors, Eloy Sánchez Rosillo, Ana Rosetti, Olvido García Valdes, Jon Juaristi, Andrés Sánchez Robayna y Andrés Trapiello. Este último poeta, según las investigaciones de Rosado, “simbolista en su origen, es heredero de Unamuno y Machado, por su temática y

²⁸³ ibídem.

²⁸⁴ Rosado, Pérez Miguel, *Último tercio del Siglo*, Madrid, Visor, 1999, p.56.

actitud; decadentismo y sensibilidad en paisajes, provincias, cafés y objetos del pasado.”²⁸⁵

Esa poesía de la ‘experiencia’ realiza un proceso de ‘normalización’ en la poesía. La poesía es capaz de conectarse con el lector común. Precisamente poetas como Jorge Riechmann, Wolfe y González, se dirigen a un sujeto colectivo, criticando la individualidad del sujeto. Por otro lado, según la ‘otra sentimentalidad’, la individualidad es -como Machado-, colectiva, dialogante, es realmente un sujeto transformador y abierto. No es un sujeto heroico, raro, lejos de las normas, sino alguien capaz de vivir su propia experiencia, y asumir la experiencia de los otros seres. Por eso la ‘otra sentimentalidad’ por un lado critica a la poesía social, y a la poesía conceptual a la vez.

Iravedra plantea sus pensamientos acerca de esta ‘normalización’ de la poesía con estas palabras:

“El discurso de la utilidad comienza a fraguarse casi tan pronto como entran en descrédito el esteticismo radical y el afán de la ruptura que venían caracterizando a las más canónicas prácticas novísimas: cuando como acostumbra a repetir Luis García Montero, la poesía española acusa por fin un proceso de “normalización” que permite, entre otras cosas o principalmente, una recuperación de la mejor tradición realista de posguerra, cuyos logros habían sido sistemáticamente negados desde las actitudes de la iconoclastia novísima. Es precisamente en este contexto en el que construye su discurso la llamada ‘otra sentimentalidad’, fenómeno poético que eclosiona en Granada entre fines de los 70 y principios de los 80 y que, de la mano del teórico marxista Juan Carlos Rodríguez, se interesa por una revisión del sentido del compromiso en literatura. (...)”

La configuración del sujeto poético es en la poesía crítica de hoy otro de los

²⁸⁵ ibídem.

principales espacios de quiebra con las realizaciones sociales de los años 50. Y no sólo porque el mencionado “yo heroico” se transmute en tantas ocasiones en un antihéroe o ‘yo marginal’, sobre todo porque, frente a las pretensiones de objetividad del discurso social realista, que en busca de la representación del sujeto colectivo procuraba la exclusión de toda injerencia subjetiva del poeta, es una característica común a las poéticas de fin de siglo el acercamiento de la perspectiva individual, la indagación en lo social desde un “yo” de alcance existencial.”²⁸⁶

Así que, el poeta es como un hombre normal y corriente, no como un hombre mesiánico o heroico, siempre nos da algún detalle de su tiempo, de su vida cotidiana. Nos ofrece una realidad, una realidad cerca de nosotros, como nuestra tristeza, nuestra esperanza, nuestra nostalgia, es decir, siempre está en la vida. El poeta no se interesa por una realidad idealizada o conceptual, sólo la transforma. Porque la tarea de la ‘poesía experiencia’ es el proceso de esa transformación. Ya el poeta se convierte en un prototipo de lo humano, su realidad ya no es sólo suya, sino que es la realidad de cualquiera, la de nadie, la de todos. Es decir, la vida o la realidad personal es transformada, comunicada con su otro y con los otros. Porque según estos dos poetas, Machado y Montero, la poesía no es un mero acto intelectual, sino una manera de explicar la vida. Y sin duda en esta ‘poesía de la experiencia’ el tiempo vital es un recurso fundamental y en este sentido es lo que le otorga una postura muy cercana a la Antonio Machado.

Pero por otro lado, en esta época existe otro grupo llamado ‘Colectivo Alicia Bajo Cero’. Iravedra en su investigación sobre el concepto poético de este grupo destaca el conflicto entre dos grupos; entre ‘Colectivo Alicia Bajo Cero’ y la ‘otra sentimentalidad’ Iravedra afirma que, según el primer grupo, la ‘poesía de la

²⁸⁶ Iravedra, Araceli, “Hacia una poesía útil. Versiones del compromiso para el nuevo milenio”, *Ínsula*, núm. 671-672, noviembre-diciembre, 2002, p.4

experiencia' no es nada más que un símbolo de la irresponsabilidad civil por sus discursos de las experiencias individuales, y por la falta de compromiso con la condición temporal y espacial. Es decir, para 'Alicia Bajo Cero', esa poesía está lejos de los problemas de 'aquí y ahora', esos poetas huyen hacia el pasado, hacia la juventud, hacia la infancia, y ese tiempo es un tiempo vital y signo de irresponsabilidad, porque la idealización del pasado es un acto conservador y está lejos del poder transformativo social. 'Alicia Bajo Cero' también critica el lenguaje de esta poesía por su narratividad y colectividad. Según el grupo, el lenguaje poético debe ser distinto, experimental, si no, sería conservador y serviría al poder.²⁸⁷

Sin duda el concepto poético de este grupo está muy lejos de Machado. En este sentido la respuesta de Luis García Montero acerca de las críticas de 'Alicia Bajo Cero' y la posición de Machado en la poesía de la 'otra sentimentalidad', lo investigaremos en la parte posterior de este trabajo.

²⁸⁷ ibídem

4.4.1. El giro de los críticos en los años setenta.

Como sabemos, *Soledades*, el primer libro que Machado publicó a principios de 1903, es una la obra en la que se eliminaron algunos poemas por su tono demasiado ‘modernista’. En efecto, Antonio Machado eliminó de su segunda edición trece de los cuarenta y dos poemas que se publicaron en la primera, y añadió nuevos poemas. *Soledades. Galerías. Otros poemas* salió en la segunda mitad de 1907. A partir de la edición de 1919, el título se convirtió en *Soledades, galerías y otros poemas*.

Ribbans, da una amplia información acerca de los poemas mencionados. En su interpretación, subrayando el tono decadente de los poemas que fueron eliminados, intenta demostrar la evolución en la obra de Machado. Como senala Ribbans, dichos poemas fueron luego recuperados en las *Poesías completas* por Dámaso Alonso.²⁸⁸

Esta ‘evolución’ de Machado es un tema muy discutible entre los críticos. Algunos críticos están de acuerdo con Ribbans. Según ellos existe una evolución en la poesía de Machado, y dividen en etapas su poesía. Pero a partir de los últimos años de la década de los sesenta y de los primeros de los setenta se percibe un cambio en la ruta de las críticas. Algunos no aceptarán una evolución, ni un cambio de la poesía machadiana. Primero empecemos a investigar los que defienden esta evolución.

Uno de los más importantes de ellos fue Rafael Ferreres; él divide en cuatro las etapas de la poesía machadiana:

²⁸⁸ Ribbans, Geoffery, *Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid, Gredos, 1971, pp.90-110.

“Desde 1899 hasta 1902, periodo en que escribe *Soledades*. Su momento modernista. Desde 1903, aparición de *Soledades, Galerías y otros poemas*. Periodo de eliminación -no del todo- de la poderosa influencia que sufrió del modernismo. Corrección y supresión de algunos poemas de su libro inicial. Breve visión del paisaje castellano: Soria. Profundidad introspectiva hacia las galerías del alma.”²⁸⁹

Según Ferreres, hasta 1912 es la tercera etapa, y a partir de esa fecha empieza la etapa noventayochista. Ángel González lo confirma, según el, *Soledades* es un libro del ‘yo’, y *Campos de Castilla* es ‘otro’,²⁹⁰.

En la otra línea de argumentación Ricardo Gullón, en un artículo “Las soledades de Antonio Machado”, declara que:

“[...] no hace falta que se empeñe en descubrir una ‘evolución’ machadesca que realmente nunca se produjo.”²⁹¹

En esta línea tenemos que dar otro ejemplo importante del profesor Bernardo Gicovate, que se sitúa en la parte de los críticos que defienden una unidad en la poética de Machado y niegan toda evolución:

“Es casi axiomático en la crítica de hoy afirmar que no ha habido cambios, ni una mínima evolución en la trayectoria poética de Antonio Machado”²⁹².

La mayoría de los críticos consideran *Soledades galerías y otros poemas* como un libro intimista, con un tono muy personal, que no tiene ninguna inquietud por lo

²⁸⁹ Ferreres, Rafael, “Prólogo” en su edición de *Soledades*, Taurus, 1968, p.17.

²⁹⁰ González, Ángel, “Aparición y transformación de las galerías del alma en el proceso creativo de Antonio Machado”, *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp.188-206

²⁹¹ Gullón, Ricardo, “Las Soledades de Antonio Machado”, *Ínsula*, núm.158, enero de 1960, p.9

²⁹² Gicovate, Bernardo, “La evolución poética Antonio Machado”, *Ensayos sobre poesía hispánica*, México, Andrea, 1967, p.56

colectivo, mientras que *Campos de Castilla* sería realista. En este sentido defiende que ‘las galerías’ hacen alusión a lo interior: Carlos Becerio defiende que *Soledades* “la sed amorosa, la pena y la tristeza es el objetivo básico del primer libro machadiano”²⁹³.

Ricardo Gullón lo afirma, considerando el ‘yo’ lírico como un ‘alma-espejo’:

“El agua es espejo donde hombre y mundo se hallan copiados, duplicados, movibles, borrosos cuando la brisa sopla, cuando una mano se hunde y agita la corriente, y concurre con el espejo propiamente dicho,[...] Una de las razones de que el espejo como espacio se ajuste bien a las intuiciones de Machado es que para éste el universo tenía una textura ilusoria que el cristal manifestaba con la verdad. Las ilusiones que parecen realidad y las realidades ilusorias se suceden, o coinciden en el espejo y éste las iguala, unificando su sustancia.”²⁹⁴

En este sentido, Sánchez Barbudo considera ese ‘yo’ lírico como un diálogo interior:

“Con este primer poema de su primer libro, Machado inicia esa técnica, que luego tanto emplearía, de dramatizar el monólogo interior, personificando bien sea la fuente, la tarde o la noche, para que aquello que tiene frente a sí, o le rodea, le sirva de interlocutor imaginario.”²⁹⁵

Fermín Lázaro, en su crítica²⁹⁶ subraya la importancia de los primeros artículos de Machado para entender su inquietud sobre la existencia cotidiana, la vivencia común, el destino nacional. Según él, desde los primeros escritos de Machado existe el interés por lo social y lo político, y por establecer un diálogo constructivo acerca de

²⁹³ Becerio, Carlos, “Los Cantos de los Niños: de *Soledades a Soledades*, galerías y otros poemas”, *Ínsula*, núm. 506-507, febrero-marzo, 1989, pp.12-15.

²⁹⁴ Gullón, Ricardo, *Una poética para Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1970, p.138.

²⁹⁵ Barbudo, Sachéz, Antonio, *Los poemas de Antonio Machado*, Barcelona, Lumen, 1967, p.103.

²⁹⁶ Lázaro, Fermín, “En torno a las *Soledades Machadianas*”, 2000, www.abelmartin.com, pp.1-25

la moral colectiva. Sabemos que suele verse a *Soledades* como un libro intimista, pero según el, también debe valorarse el intento de la relación cordial con los otros, y un interés por el colectivo humano. Porque Machado nunca fue un poeta en ninguna etapa que sólo se preocupara por sí mismo. En este sentido, a nivel existencial, el poeta debe considerarse en plan colectivo. Lázaro en su crítica subraya la importancia de los artículos de Machado en la revista de *Caricatura* en 1893 con las siguientes palabras:

“Se publica *Soledades* en 1902 y, al poco tiempo, la crítica pregonaba las excelencias de esta magnífica obra, presentándola como el primer peldaño de la escalera creativa machadiana. Sin embargo, un somero conocimiento bibliográfico delata pronto el error de tal interpretación, pues lo cierto es que don Antonio escribió y publicó en 1893 un conjunto de artículos en la revista *La Caricatura* que son, querámoslo o no, el primer puntal de sus ideas. No negaré, por obviedad, que aquí la prosa manda y el poeta permanece aún escondido, pero también es verdad que si tenemos en cuenta las reflexiones plasmadas en estos juveniles escritos, nos será más fácil comprender el sentido último de *Soledades*.”²⁹⁷

²⁹⁷ ibídem, p.3

En este sentido, según Lázaro, la mayoría de las críticas, especialmente a partir de los sesenta, consideran el 'yo' lírico en *Soledades* como un 'yo' social. En su artículo, Lázaro menciona a este tipo de críticos y nombra a Moron Arroyo -por su aceptación de la preocupación por los deseos humanos universales en la poesía de Machado-, a J.L. Aranguren -por su afirmación de que la ética y poesía de Antonio Machado es personal y social a la vez, es decir, lo personal y lo social son inseparables-, a Aurora Albornoz -por su consideración de la poesía de Machado como un diálogo del hombre con su tiempo- y a Pedro Cerezo -por su percepción de unidad en la obra machadiana-.²⁹⁸

Por otro lado, como subraya Carlos Moreno Hernández,²⁹⁹ *Campos de Castilla* siempre es considerado como un libro realista. Especialmente por el poder franquista. Pero en los años sesenta notamos que las críticas cambian la ruta. Ya es el tiempo de la recuperación de Machado como poeta realista, pero esta vez por los marxistas; según ellos, la obra tiene un tono de realismo socialista. Investiguemos ahora en estos dos polos; si miramos desde la perspectiva del realismo social, en este polo está Tuñón de Lara. Lara defiende que en Machado siempre existe un interés por lo comunitario³⁰⁰.

José Luis Abellán lo afirma con las siguientes palabras:

“En este sentido , la guerra civil va a ejercer una radical función catalizadora en el pensamiento de Antonio Machado (...) la guerra civil va a operar en Machado una inversión del concepto de cultura, mediante el cual se produce

²⁹⁸ ibidem.

²⁹⁹ Hernández, Moreno Carlos, 1998, op. cit., p.3.

³⁰⁰ Tuñón de Lara, Manuel, 1997, op. cit., pp.265-266.

un acercamiento al pueblo. Es entonces cuando irrumpen los recursos del padre o sus estudios sobre el folclore popular, que influyen sobre sus investigaciones poéticas y dramáticas en torno al arte popular para crear un nuevo concepto de cultura que en Machado está muy influido por el impacto que la revolución comunista de 1917 había ejercido en la conciencia intelectual de toda Europa.

Este concepto de cultura defendido por Machado se aleja de la concepción capitalista y materialista; para ésta la cultura es un privilegio aristocrático de carácter minoritario que se degrada al difundirse.”³⁰¹

Ahora miramos desde otra perspectiva, desde la visión franquista: Como señala Carlos Moreno Hernández en el mismo artículo³⁰², después de la Guerra Civil, Dionisio Ridruejo, un poeta y un falangista intenta recuperar a Machado por causas ideológicas. Como señala Hernández, Ridruejo escribió un famoso artículo titulado ‘el poeta rescatado’ en Octubre de 1940, luego publicado como prólogo de las *Poesías Completas*, donde lo califica como el poeta más importante desde el Siglo de Oro:

“Yo escribo este prologo como escritor falangista con jerarquía de gobierno para el libro de un poeta que sirvió frente a mí, en el campo contrario, y que tuvo la desdicha de morir sin poderlo escribir por sí mismo [...] En la misma guerra, mientras él escribía sus artículos o sus versos contra nuestra Causa, nosotros, obstinadamente, le hemos querido, le hemos considerado -con la medida de lo eterno- nuestro y solo nuestro, porque nuestra -de nuestra causa- era España y sólo de España podía ser el poeta que tan tiernamente descubrió -por primera vez en verso castellano- su geografía y su paisaje real y que cantó su angustia y su náusea, su alma elevada, amorosa y desnudamente severa.”³⁰³

Hernández declara en el mismo texto que, Ridruejo hace un juicio político en lugar de hacer un juicio crítico literario, y considera a Machado como un engañado por sus

³⁰¹ Abellán, Jose Luis, 1995, op. cit., pp.116-117.

³⁰² Ridjuero, Dionisio, “Prólogo” en Antonio Machado, *Poesías Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, en: Hernández, Moreno Carlos, “Castilla, lugar Común del 98”, *En torno a Castilla. Ensayos de historia literaria*. Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 2001, pp.160-161.

³⁰³ Machado, Antonio, “Prólogo” en *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.

sentimientos políticos. En este prólogo se ven todos los tópicos de la Generación del 98: trata de una geografía y un paisaje real, un paisaje que refleja el estado de ánimo de España, como su angustia, su nostalgia, y es un acercamiento muy paralelo al de la ideología nacionalista en torno a Castilla.³⁰⁴

La crítica fundamental a ese realismo de Machado llega en el año 1973 con el libro de José María Aguirre. Aguirre, interpreta casi todos los poemas como las aventuras del primer poema, del 'viajero'. Él afirma que Machado fue simbolista toda su vida.³⁰⁵

En este sentido las observaciones de Geoffrey Ribbans en la introducción de *Soledades. Galerías. Otros Poemas* nos parece muy importante. Según Ribbans, en el tiempo de publicación de *Soledades* el simbolismo intimista de Machado no es reconocido:

“Por otra parte Machado, en estos años, ha evolucionado más quizá que sus contemporáneos; las galerías más características se publicaron como hemos visto, en 1903 o 1904, y su simbolismo intimista, si bien no reconocido como tal en aquel momento, marca un hito sumamente importante -y además muy temprano- en el desarrollo de la lírica española, pues Juan Ramón Jiménez no alcanza una madurez simbolista comparable hasta los años más tarde”³⁰⁶

A partir de los años setenta se nota una nueva línea en los críticos. Ya desde hace poco tiempo se habla de la imposibilidad de hacer una división en etapas de la obra de Antonio Machado. Su poética se debe investigar en conjunto basándose en el

³⁰⁴ Hernández, Moreno Carlos, 2000, op. cit., pp.160

³⁰⁵ Aguirre, José María, 1973, op. cit., p. 25

³⁰⁶ Geoffrey, Ribbans, “Prologo” en Antonio Machado, *Soledades. Galerías. Otros Poemas*, Madrid, Catedra, 1993.

simbolismo y las raíces románticas. Y también es imposible la separación de la poesía y la prosa en la obra de Antonio Machado. En este sentido Pablo Cobos expresa sus pensamientos con las siguientes palabras:

“Sin lectura y entendimiento suficiente de las prosas de A. Machado tampoco es posible una justa valoración de su poesía, cualquiera que sea la etapa, porque una característica de nuestro gran poeta, nunca desmentida, es su autenticidad, por lo que le encontramos enterito y total en cualquiera de los momentos. Así, pues, el intimismo y la metafísica se han entendido como elementos integrantes, nunca excluyentes”³⁰⁷

En esta línea, una de las más importantes críticas viene de Ana Lucas en el año 1989. Según ella, hay que valorar la poesía de Antonio Machado en la visión humana del mundo, formándose un paralelismo con pensadores como Bergson, Proust, Baudelaire y Heidegger.³⁰⁸

En esta línea sin duda podemos aludir a la importante crítica de Julián Marías, a quien, como hemos visto, siempre le interesa la relación de Machado con la filosofía, y, según él, especialmente hay dos pensadores que influyen en Machado: Bergson y Heidegger.

Lazaro Fermin señala esta presencia de Heidegger sobre la poesía de Machado con las siguientes palabras:

“Defendía Heidegger que antes de elaborar una ontología fundamental era necesario llevar a cabo una *analítica existencial* del único ser que problematiza su existencia; pues bien, creo que lo teorizado por el filósofo

³⁰⁷ Cobos, Pablo, *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos*, Madrid, Insula, 1972, pp.84-85.

³⁰⁸ Véase; Lucas, Ana, *Antonio Machado y la filosofía*, Madrid, Editorial Orígenes, 1989, pp.22-53

alemán en 1927 fue ejecutado prácticamente por Machado en el periodo de *Soledades*. En esta obra vemos al poeta intentando conocerse mejor a si mismo (sentía en su alma soñar de cadenas y rebullir de fieras enjauladas), quejarse de su vacuidad sentimental (está la fuente muda y marchido el huerto, vida como barco sin naufragio y sin estrella), aspirar a una existencia más autentica (evitar el perfil grotesco de nuestra imagen en el espejo), e intruir que ser es ser-con o que vivir es compartir (la monedita del alma se pierde si no se da). Negar todo esto supondría empecinarse en percibir las cosas como no son.”³⁰⁹

Por otro lado según la crítica de Baltanas ‘Las galerías’ no es un símbolo imaginario, romántico, sino una imagen real. Porque según él, se habla de las galerías del Palacio de las Dueñas, en el que el poeta nació y vivió hasta los cuatro años. Y para él, en toda la lectura de *Soledades* podemos observar un viaje a la infancia y a la primera juventud. Es una contemplación de la propia vida del poeta, que entonces tenía veintiocho años. Son muy interesantes las afirmaciones de Baltanas en este artículo. Porque Baltanas señala la famosa declaración del poeta en *Los Complementarios*: - ‘el libro *Soledades* fue el primer libro español en el cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico’-, y defiende que Antonio Machado hizo esta explicación unos años más tarde por las influencias de las vanguardias y las deshumanizaciones. Según él, aunque lo anecdótico estaba usado muy cuidadosamente, estaba allí. Es decir, según él, toda la poesía en *Soledades* es un viaje a la infancia, y además el poeta mismo era como un niño viejo durante toda su vida. Baltanas en su artículo refiriéndose a los distintos poemas de toda la obra del poeta, subraya que para Machado el paraíso es un paraíso de la infancia y en esta infancia, la existencia de las galerías y los patios del Palacio de las Dueñas es muy notable.³¹⁰ Un ejemplo

³⁰⁹ Fermin Lazaro, “En torno a las Soledades Machadianas”, 2003, www.abelmartin.com, p.24

³¹⁰ Baltanas, Enrique, “Las Galerías de Antonio Machado, sin secreto”, <http://www.abelmartin.com>, 2004, pp.1-14

importante es dado por Baltanas en uno de los poemas de 'Galerías', leamos una parte:

Galerías del alma... ¡El alma mía!

Su clara luz risueña;

Y la pequeña historia,

Y la alegría de la vida nueva...

¡Ah, volver a nacer, y andar camino,

ya recobrada la perdida senda!

Y volver a sentir en nuestra mano,

Aquel latido de la mano buena

Por amor de la mano que nos lleva.

(LXXXVII, Galerías)

Según Baltanas, es en este poema sin duda se esta hablando de 'las galerías del alma'. Y eso a primera vista parece una contradicción. Pero Baltanas, también subrayando especialmente el poema LXI: *en esas galerías / sin fondo, del recuerdo*, y el poema LXX. : *Tu sabes las secretas galerías / del alma, los caminos de los sueños*, explica que la palabra 'alma' siempre hace alusión a la infancia. Entonces, para él, 'galerías del alma' se debe traducir como 'galerías de mi alma' y, finalmente,

‘galerías de mi infancia’.³¹¹

Baltanas, insistiendo en el carácter realista de los poemas de Machado, llama la atención a su juventud y la relaciona con su familia, y dice que, hasta los veintisiete años, Antonio Machado ‘no era nadie’, estando siempre a la sombra de su hermano Manuel:

“Manuel es un hombre práctico, seguro de sí mismo, con habilidad para el éxito inmediato. En Sevilla acaba la carrera de Filosofía y Letras, cuyo título obtiene en 1897. (...) Por el contrario, Antonio, tras salir del familiar regazo de la Institución, tardará once años en culminar un bachillerato plagado de suspensos y abandonos.”³¹²

Baltanas, subrayando el tono realista de los poemas de Machado, habla de ‘un complejo de Edipo’ en don Machado por ser el hijo desvalido. Y eso, para él, explica el amor platónico, deseado, soñado, de Machado. Esa imagen de mujer en sus poemas es nada más que su madre. Otra afirmación de Baltanas nos parece muy importante. Según él, “No hay verdadera ruptura ideológica entre *Soledades* y *Campos de Castilla*’. Porque, según el, después de Leonor, del amor real, Machado empieza otra vez a mirar hacia atrás, hacia su mundo infantil, y allí se encuentra esta vez con el conocimiento del pueblo, y eso no era más que la idea de folclore de su padre, de Antonio Machado y Álvarez. Así que la misma realidad existe en el segundo libro. Baltanas acaba su importante crítica subrayando que, sin duda, Machado es un gran poeta y un gran artesano del verso, y por eso, para valorar su poesía y sus ‘Galerías’, no hace falta saber su origen. La función de la bibliografía no

³¹¹ ibídem, pp. 6-7

³¹² ibídem.

es valorarlo, sino sólo abrir una nueva pista a sus lectores.³¹³

Uno de los más importantes críticos de Machado es Daniela Cabra. En su interesante artículo sobre el universo poético de Antonio Machado, subraya uno de los elementos más importantes el ‘binomio presencia-ausencia’, entendido no como contraposición dicotómica o como complementariedad, sino como relación dialéctica’.³¹⁴ Y, según ella, para fundar esta relación, su poesía está basada principalmente en la temporalidad. Gracias a esta temporalidad Machado no crea sólo la realidad del presente, también la otra realidad del pasado. Cabra, en su importante interpretación de los poemas de Machado, subraya la relación dialéctica entre el presente y el pasado, es decir, entre presencia y ausencia, especialmente señalando el poema VII. El poema se publicó en *Helios* en 1903 con el título ‘El poeta visita el patio de la casa en que nació’, Leamos esta parte:

Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,

casi de primavera

tarde sin flores, cuando me traías

el buen perfume de la hierbabuena,

y de la buena albahaca,

que tenía mi madre en sus macetas.

Que tu me viste hundir mis manos puras

En el agua serena,

³¹³ ibídem.

³¹⁴ Cabra, Daniela, “Presencia-ausencia en ‘Soledades y galerías y otros poemas’ de Antonio Machado”, *Artifara*, núm 3, diciembre de 2003, www.artifara.com, pp.1-15

*Para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan
Si te conozco, tarde alegre y clara
Casi de primavera.*

(VII, Soledades)

En este poema, Cabra llama la atención sobre la asimilación del pasado, que se junta con el presente. Según ella, en estos dos diferentes momentos consiste la relación dialéctica presencia-ausencia. Cabra también afirma que los últimos dos versos del poema se refieren a un ‘tercer tiempo’, a la vez presente y pasado. Según ella:

“Síntesis de dos momentos lejanos entre sí pero coincidentes, en que el yo lírico se acerca y casi alcanza su ilusión. La imposibilidad material de alcanzar los limones, mero reflejo en el agua, pondrá un filtro ulterior al juego de las ilusiones y remarcará, más pesimísticamente, (...) todo es ilusión.”³¹⁵

La melancolía machadiana, según ella, brota en el recuerdo donde se cruzan los tiempos: pasado, presente – y según nuestra opinión, futuro también-. Daniela Cabra señala que es una revelación de la verdad muy heideggerenea:

“el espacio del poema es como un respiradero abierto, que permite por un momento una mágica conjunción para luego dejar que se pierda en un no tiempo y un no espacio.”³¹⁶

Así que, la crítica reciente coloca a la obra de Machado en un proceso en el que la ideología y la estética no son separables. Según estas críticas los poemas de Machado no son reducidos a un mensaje concreto y a un tiempo fijo, al revés, el poema abre un

espacio desde la experiencia personal hasta los ideales generales o ideológicos, aplicable a cualquier tiempo y espacio, hasta llegar a lo universal.



³¹⁵ ibidem, pp. 4-5

³¹⁶ ibidem.

4.5. La recepción de la poesía de Antonio Machado desde la ‘otra sentimentalidad’: Machado y Montero.

Luis García Montero está considerado como uno de los poetas más influyentes de la poesía contemporánea española. Nació en Granada en 1958. En 1985 obtuvo el Doctorado de Filosofía y Letras. Ha obtenido múltiples premios, entre ellos; el Nacional de Poesía de 1994, por su libro titulado *Habitaciones Separadas*. Abrió una gran polémica en la poesía española a partir de los años ochenta, con el grupo poético: la ‘otra sentimentalidad’.

García Montero casi en todas sus entrevistas habla de la necesidad de superar el debate entre el vanguardismo y el realismo social, y en todas las ocasiones nombra a Jaime Gil de Biedma, Blas de Otero, o a Ángel González, los que según Montero tras la muerte de Franco se reconocían como modelo de buena parte del compromiso social. La polémica que abrió García Montero en la poesía española en los primeros años ochenta surge de la contradicción entre la individualidad y la poesía social. García Montero encontró una fórmula para hacer coincidir estos dos acercamientos distintos a través del ‘carácter histórico de los sentimientos’ de Machado. Esta fórmula nos hace plantearnos una nueva lectura de Antonio Machado.

En la entrevista que hicimos a García Montero en la Revista del Instituto Cervantes, cuando le preguntamos en este contexto ¿qué significa la “otra sentimentalidad”?, el poeta respondió así:

“Junto con los poetas gradinos Álvaro Salvador y Javier Egea, abrí una polémica en la poesía española en los primeros años 80. La poesía entonces estaba muy marcada por el culturalismo o por un realismo sociológico que consideraba reaccionario cualquier acercamiento a la intimidad. Nos pareció entonces muy oportuna la reflexión de Antonio Machado sobre el carácter histórico de los sentimientos, que no son valores eternos, caídos de las nubes, sino construcciones históricas. El sujeto se elabora históricamente a través de una educación sentimental. En este sentido, la verdadera originalidad poética no reside tanto en los cambios superficiales, por llamativos que sean, sino en una indagación transformadora de los sentimientos. Hablar de amor, las relaciones de pareja, nuestra condición sexual, los pliegues del yo, es tan histórico y comprometido como hablar de una guerra o una huelga. Fue un camino oportuno para alejarnos del culturalismo hueco y de la sociología panfletaria, en busca de una poesía meditativa, entendida como ejercicio de conciencia.”³¹⁷

Así que la ‘poesía experiencia’ es un acercamiento a la realidad cotidiana. Por ello, como señala García Montero, para el poeta, en lugar de los temas, siempre fue importante el modo de tratarlos. Acercarse como un individuo, a su propio ‘yo’ como lo ‘otro’, con su propio sentimiento con una cierto distancionamiento.

Diego Jesus Jiménez lo afirma con estas palabras:

“El compromiso del poeta, en primer lugar e independientemente de los temas que aparezcan en su obra, es con la poesía. A estas alturas deberíamos tener muy claro que no existe tema alguno que añada o reste valor poético al poema que escribimos. (...) Lo que entendemos por compromiso político o social del poema nace durante la escritura, no antes. Paradójicamente, es en nuestra intimidad-lejos de nuestra soledad en ocasiones tan reccionaria donde se suceden los sentimientos más solidarios, las convicciones más firmes. <<Cuando el poeta habla de sí mismo –acertaba José Hierro- esta hablando a los demás aunque no quiera>>. Lo personal y lo colectivo se relacionan inevitablemente; pero ello sucede cuando el poeta habla de sí mismo de forma desinteresada, cuando su respiración y la de su escritor coinciden; cuando el creador no sólo respira en su época sino que respira, también, su época. Se trata el del poema y, por lo tanto, el del poeta, de un compromiso

³¹⁷ Öztunalı, Olcay, “Un Dialogo Poético con Luis García Montero”, (entrevista con Luis García Montero), *Revista del Instituto Cervantes*, Estambul, núm. 7, septiembre 2004, p.4.

involuntario. (...). El problema principal de la poesía social de los años cincuenta consistió en que dispuso, precisamente, de demasiados voluntarios.”³¹⁸

También la mayoría de los críticos consideran a este lugar poético entre lo individual y lo colectivo de los poetas desde los primeros años de ochenta hasta hoy, como la recuperación entre lo individual y colectivo.

Miguel D’Ors lo explica con las siguientes palabras:

“No sólo el voluntario encadenamiento a la tradición, tanto en los aspectos temáticos como formales, sino también la concepción humanista de la poesía, la confianza en el poder comunicativo de la lenguaje, la simultaneidad, la serenidad, la sobriedad, el equilibrio entre el contenido y la forma, entre los elementos intelectuales, emocionales y sensibles, y entre la realidad objetiva y la subjetiva’.”³¹⁹

Así que, como señala D’Ors, entre la vanguardia y la poesía social, la poética de la ‘otra sentimentalidad’ esta basada en la búsqueda de esta recuperación entre la esencialidad y la temporalidad; entre el ‘yo’ y el ‘otro’, entre la ‘intimidad ‘ y la ‘historicidad’, entre lo ‘privado’ y lo ‘colectivo’, y entre la subjetividad y la universalidad. En este sentido, la necesidad de entender las relaciones entre la literatura y la vida es lo que define la perspectiva teórica de Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, en el primer manifiesto en 1983.³²⁰ Según este manifiesto, los puntos básicos que se destacan en sus primeros poemas son: la

³¹⁸ Jiménez, Diego Jesús, “ Encuesta a poetas, críticos y editores”, *Ínsula* 671-672, noviembre-diciembre de 2002, p.23.

³¹⁹ D’Ors, Miguel, op. cit., p.120.

³²⁰ García Montero, Luis, “La Otra Sentimentalidad”, *El País*, 8 de enero, 1983a, p.12, <http://librodenotas.com/poeticas/Archivos/001838.html>

subjetividad, el papel comunicativo de la poesía, la preferencia por un lenguaje coloquial, el arte como ficción, la historicidad de los sentimientos; la memoria y la identidad colectiva, la unión de las contradicciones y el acceder a la sociedad a través del individuo.

Como señala García Montero en el mismo manifiesto, aunque los versos hablen del amor, el modo de expresarlo puede ser también una forma de rebeldía. Por que según él, al hablar del amor, las relaciones o los hechos en la vida cotidiana se adquiere un compromiso, una postura ante la realidad y ninguna tiene menos importancia que los hechos políticos³²¹.

En este sentido, Miguel Ángel García subraya el 'yo poético' del romanticismo y de las vanguardias contra la 'individualidad colectiva' de García Montero:

“[...] se imponía romper con la división privado / público. El sujeto poético moderno, del Romanticismo a las vanguardias, sacraliza el ámbito puro de lo privado así como el realismo socialista o las poéticas del compromiso en general sacralizaron el ámbito de lo público, sacrificando además la individualidad en beneficio de las consignas colectivas, políticas o de partido.”³²²

García Montero en el mismo artículo habla de un 'individuo colectivo' que es capaz de mirarse a sí mismo desde el 'otro', de poner un distancionamiento con sus propios sentimientos, sabiendo que ellos también tienen una historia, que son productos de la historia, y por eso no son debilidades, tampoco son sagrados, sino que tienen

³²¹ ibídem

³²² García, Miguel Ángel, “Literatura e Historia en La Otra Sentimentalidad”, *Ínsula*, noviembre-diciembre 2002b, p.18.

capacidad de ser transformados y transformar.³²³ Por eso cuando él habla de las contradicciones de los sentimientos en sus poemas siempre señala que estas también son de la sociedad en la que vivimos. Con las palabras de Álvaro Salvador:

“La política es un elemento en la realidad cotidiana y en ella nace una nueva moral”³²⁴.

O con las palabras de García Montero en su manifiesto:

“Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser una forma de rebeldía.”³²⁵

La estética de la ‘otra sentimentalidad’ se acerca mucha a la poética de Machado por hablar de la vida cotidiana. El protagonista de esta poesía sería el hombre de la calle quien siempre habla de su vida cotidiana.

Un sujeto que pese a su tono confesional, es la encarnación de cualquier individuo, un ‘yo’ que es el ‘otro’ en el mundo de ‘otros yos’ de Machado. En él se nota la inquietud social, y una postura contra la ideología colectiva. También se nota su preocupación por recuperar al lector:

Por ello Montero dice:

“Todo autor tiene su idea de lector, porque a la hora de trabajar piensa en un

³²³ García Montero, 1983a, p.12

³²⁴ Salvador, Álvaro-Javier Egea- Luis García Montero, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983, p.21

³²⁵ García Montero, 1983a, op. cit., p. 12

lector ideal, alguien que es en el fondo una encarnación de sí mismo. Mi lector ideal es la figura que me permite establecer un diálogo objetivo con mi propia conciencia, mirarme a mí mismo con los ojos del otro, acercarme a mis sentimientos en un diálogo con el otro. (...) pensaría en una persona culta, dispuesta a reflexionar a través de la poesía sobre los fundamentos de la vida”³²⁶

En suma, según los poetas de la ‘otra sentimentalidad’ -y según Antonio Machado-, los sentimientos son producidos por la sociedad. Por eso, esa poesía en lugar de expresar una postura política, prefiere analizar las fuentes ideológicas de la propia sentimentalidad en la realidad cotidiana. Porque, como subraya Alvaro Salvador la política es un elemento dentro de la realidad cotidiana.

Ahora leamos las palabras de García Montero, y recordemos las de Machado:

“Cualquier individualidad se define en su sociedad, el individualismo y la interioridad espiritual son hechos sociales, porque los seres humanos alcanzan su definición individual en la sociedad. Por otra parte, es imposible que exista ideología social al margen de los individuos ninguna idea colectiva es efectiva si primero no se materializa en la mirada social. Teóricamente me parece insostenible separar la intimidad y la Historia.”³²⁷

En este contexto Araceli Iravedra hace un importante y delicado resumen subrayando la presencia de Antonio Machado en la poética de la ‘otra sentimentalidad’:

“En la base de la política se encuentra la convicción-inspirada por J. C. Rodríguez- de que la literatura es un discurso ideológico y radicalmente histórico, la lengua poética un signo de ideología dominante, pero también una forma de producción de ideología, y los sentimientos construcciones históricas producto de un horizonte ideológico determinado. De la mano de Antonio Machado, que revisa el concepto mismo de sentimentalidad, comprenden estos poetas que la poesía no puede definirse como cauce

³²⁶ Olcay Öztunalı, op. cit., p.5

³²⁷ Lopez-Luaces, Marta, “Luis García Montero”, (entrevista con Luis García Montero), *Literaturas*, Madrid, Octubre 2003, www.litewraturas.com, p.3

expresivo de unos sentimientos eternos, pues los sentimientos corresponden a una manera muy determinada de entender el mundo, y, por ello, también en esa reserva de la intimidad humana están presentes las imposiciones ideológicas [...]"³²⁸

Según él, todo eso tiene implicaciones definitivas para muchas cosas:

"Si la literatura es una parcela ideológica de la realidad, sus relaciones con la historia están por producción histórica, susceptibles entonces de ser transformadas, el auténtico compromiso habrá que buscarlo en un discurso materialista capaz de cuestionarse a sí mismo, de indagar en su propia raíz ideológica a través de un análisis distanciado de los sentimientos que desvele su razón histórica y permita reflexionar sobre las posibilidades de transformación.

Afirmar la historicidad de los sentimientos lleva implícita una ruptura con el sujeto poético tradicional, concebido ahora como la encarnación de un conjunto de valores históricos. Esto hace posible reivindicar para la poesía la recuperación de la individualidad de un modo distinto, apuntando una concepción de la individualidad solidaria, situada en el espacio de la historia y con una implicación social; ésta sería la base de un escritura de yo objetivado o de nueva épica subjetiva, fundada en una proyección de lo privado sobre lo público.

Reconocer la entidad ideológica de la literatura tiene radicales consecuencias a la hora de valorar la poesía como un discurso útil; "La Otra Sentimentalidad" nos recuerda la importancia de la lucha ideológica susceptible de ser emprendida con las armas de la poesía. En definitiva, transformar el mundo significaría ante todo la posibilidad de transformar nuestro propio inconsciente ideológico."³²⁹

Como señala Miguel Ángel García lo cierto es que Antonio Machado y García Montero insisten en crear una nueva sentimentalidad, exterior a la disciplina burguesa de la vida.³³⁰ Y como subraya muchas veces García Montero para realizarlo 'el distanciamiento' es primordial:

³²⁸ Iravedra, Araceli, "Hacia una poesía útil. Versiones del compromiso para el universo milenio", *Ínsula*, núm. 671-672, noviembre-diciembre, 2002, p.2.

³²⁹ *ibídem*

³³⁰ García, Miguel Ángel, "Literatura e Historia en la Otra Sentimentalidad", *Ínsula*, 671-672, noviembre-diciembre, 2002, p. 16.

“Sin embargo, cuando se acepta el distanciamiento como método de trabajo el poema deja de ser la respuesta sensible a una motivación empírica (o al menos deja de ser sólo esto). Para darse totalmente a un discurso, para imprimirle un sentido nuevo hay que verlo primero desde lejos. Y esto es importante, casi definitivo, puesto que sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira -en el sentido más teatral del término-, puede empezar a escribirla de verdad. Mientras tanto es excesiva la servidumbre que nos impone.”³³¹

Así que, como señala García Montero, este distanciamiento como método de trabajo, nos invita a reflexionar sobre nosotros mismos y nuestro mundo y a conocer las posibilidades de cambio, nos enseña a contemplar críticamente la ideología y nos permite caer en la cuenta de que vivimos en una realidad producida por la ideología y que podemos transformarla. Y por ello, como hemos analizado, García Montero subraya en su manifiesto que el poeta no puede perderse de vista a sí mismo aunque quiera hablar sobre sus sentimientos.

Si volvemos otra vez a dicho manifiesto, en sus palabras veremos la misma afirmación del poeta:

“[...] como decía Machado, es imposible que exista una poesía nueva sin que exprese definitivamente una nueva moral, ya sin provisionalidad ninguna. Y no importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensan de forma diferente. Porque el futuro no está en los trajes espaciales ni en los milagros mágicos de la ficción científica, sino en la fórmula que acabe con nuestras propias miserias. Este cansado mundo finisecular necesita “La Otra Sentimentalidad”, una sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía.”³³²

En suma, si nuestros sentimientos son contruidos, como hemos visto, entonces su

³³¹ García Montero, Luis, 1983a, op. cit., p.12

representación también es una construcción -como afirman Machado y Montero- que es una ficción. Por ello los poetas de la ‘otra sentimentalidad’ consideran al poeta como alguien dentro la vida. Por ello la ‘otra sentimentalidad’ -como Machado- no cree en una poesía de los márgenes. Desde esa mirada más que concebir a la poesía como lenguaje extraño, se utiliza el lenguaje de todos, el poeta pretende llamar la atención de la conciencia del lector con el ‘distanciamiento’, y por ahí empieza la comunicación. Así que, Montero acepta que la literatura es una ‘actividad deformante’, como decía Carlos Bousoño “la artificialidad es la naturaleza de arte”, y en ese punto empieza su función; comunicación y transformación.

Montero en su manifiesto lo explica así:

“En principio es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro. Lo dijo Diderot: ‘Detrás de cada poesía hay un embuste’. Más recientemente lo poetizó Gil de Biedma en un texto imprescindible, *El juego de hacer versos*. No nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar. Es necesaria inventarla, volverla a conformar en la memoria. Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos (quiero decir, para empezar a conocerlos). Entonces es posible romper con los afectos, volver sobre los lugares sagrados como si fueran simples escenarios, utilizar sus símbolos hasta convertirlos en metáforas de nuestra historia.”³³³

En este contexto Juan Carlos Rodríguez afirma que “el verdadero compromiso de la poesía consiste en ser lo que es: histórica.”³³⁴

Ahora cabe recordar las palabras de Montero:

³³² ibídem

³³³ ibídem.

³³⁴ Rodríguez, Juan Carlos, *Dichos y Escritos*, Hiperión, Madrid, 1999, p.87.

“No nos preexiste ninguna verdad pura o impura que expresar. Es necesario inventarla, volverla a conformar en la memoria.”³³⁵

Entonces la poesía como invención adquiere ese ‘distanciamiento’ para crear una nueva sentimentalidad:

“Para imprimirle -dice Montero- un sentido nuevo hay que verlo primero desde lejos. Y esto es importante, casi definitivo, puesto que sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira -el sentido más teatral del termino-, puede empezar a escribirla de verdad [...] cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos (quiero decir, para empezar a conocerlos). Entonces es posible romper los afectos, volver sobre los lugares sagrados como si fueran simples escenarios, utilizar sus símbolos hasta convertirlos en metáforas de nuestra historia.”³³⁶

Así que, se trata de escribir desde un nuevo punto de vista: desde la conexión entre la intimidad sentimental y la historia. Para Rodríguez, hay que salir del círculo vicioso entre lo puro y lo impuro, la poesía y la vida:

“[...] ni puro ni impuro, -dice Carlos Rodríguez- ni trascendental ni empírico, ni íntimo ni social; la importancia que de nuevo cobran la verosimilitud y el concepto ilustrado de representación frente a la verdad; y por fin la distancia que ofrece la memoria, como si dijéramos el recuerdo tranquilo del que habla Wordsworth, desvelando así otra de las largas raíces del nuevo proyecto vital y poético, que no por casualidad acabaría confluyendo, tras una inevitable pérdida de dureza en sus planteamientos, en la corriente más general de ‘la poesía de experiencia’.”³³⁷

Desde esta perspectiva Rodríguez considera la ideología como la relación imaginaria de los individuos con las propias condiciones reales de su existencia.³³⁸ Así que la ideología es producida, y por lo tanto tiene capaz de transformar la sociedad como

³³⁵ García Montero, 1983a, p.12

³³⁶ ibídem

³³⁷ Rodríguez, Juan Carlos, 1999, op. cit., pp.42-43

³³⁸ ibídem

los sentimientos.

En este contexto, como señala Iravedra, Rodríguez en otro libro *Teoría e Historia de la Producción Ideológica* habla de ‘inconsciente ideológico’ o ‘inconsciente social’ basado en la teoría freudiana.³³⁹

Así que esta conexión nos hace preguntar: ¿Existe la memoria colectiva? Toni Gomila, señala que la identidad nacional o social de un pueblo es un producto basado en la memoria: En ese proceso, los signos públicos pasan a convertirse en signos mentales. En este contexto, la idea básica es que soy el mismo que ayer porque recuerdo lo que me pasó ayer, es la continuidad psicológica la que garantiza la identidad personal. Al igual que la historia no es el único modo de ordenar la memoria colectiva. También el espacio público urbano se convierte en un escenario del recuerdo colectivo: nombres de calles y edificios, fiestas oficiales, sirven al mismo objetivo. Y por supuesto, el papel de los medios de comunicación de masas ha pasado a ser clave para construir esa identidad colectiva.³⁴⁰ De modo que, como hemos visto, esa historia de la cultura, de la vida cotidiana, el folclore es más importante para el pueblo que su historia política. Y esa forma de percibir la historia no es más que la ‘intrahistoria’ de La Institución Libre de la Enseñanza, de los noventayochistas y modernistas como hemos visto en la primera parte de este trabajo.

En este sentido Cacho establece la dialéctica entre historia e intrahistoria así:

³³⁹ Rodríguez, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica*, Akal, Madrid, 1990, p.62, en: Araceli Iravedra, op. cit., pp.4

“Se habla más de los pueblos que de los personajes: de como se enterraba a los egipcios; de los dioses y juegos de los griegos; de la conquista y monumentos romanos etc., despertando la idea (sin decirlo) de que todo lo que hay se hace por todos, y de que el verdadero sujeto de la Historia no es un héroe, sino el pueblo entero, cuyo trabajo en conjunto produce la civilización.”³⁴¹

Así que la realidad de la intrahistoria que el arte nos transmite es una realidad viva, activa temporal, en contacto con nuestra intimidad, con nuestras iniciativas, una realidad que podemos penetrar.

La diferencia básica entre la historia e intrahistoria para Juan Manuel Rozas: “es que la primera es consciente, y la segunda es inconsciente. La historia sigue porque la intrahistoria continúa igual.”³⁴²

Así que para la “otra sentimentalidad”, hay que cambiar la percepción de la realidad para construir una sentimentalidad distinta a la de la disciplina burguesa de la vida. Ahora podemos decir que hay que cambiar la intrahistoria para cambiar la historia, es decir, tenemos que solicitar otra historia, otra poesía, otra sentimentalidad, otro ‘yo’; ello significa individualmente darse cuenta del pasado y salir fuera de él, en el sentido más poético de palabra, olvidarlo, para cambiar el futuro. Y como hemos señalado, Álvaro Salvador y García Montero, en muchas ocasiones subrayan la importancia de la historicidad de los sentimientos que su poética está basada en este pensamiento. En este sentido aquí destaca la importancia de Antonio Machado en la poesía de los años ochenta, con una nueva lectura. Para ellos, la estructura del

³⁴⁰ Gomila, Toni, “Existe la memoria colectiva”, *Lateral*, septiembre 2002, núm 93, pp.16-18

³⁴¹ Cacho Viu, V., *La institución libre de enseñanza*, Madrid, Rialp, 1962, p.50.

sentimiento no es una creación individual, como el lenguaje. Es una construcción histórica. En este sentido la poética de la 'otra sentimentalidad' valora las situaciones sentimentales e históricas. Como ha señalado Montero, siempre hay otro lado, siempre hay que buscar y sacar la otra perspectiva, sin caer en el hueco de la marginalidad. Porque según él, "el 'otro' no asume los márgenes sino dentro de nosotros. Y tenemos que buscarlo para normalizarlo, para intervenir en la historia."³⁴³

Montero explica sus pensamientos con las siguientes palabras:

"(...) si el lenguaje también es un producto histórico, entonces la poesía esta en la historia e interviene en la historia (...) escribir poesía es un modo de estar activo en la historia, de transformarla, contando desde la otra orilla en contra de la explotación y la violencia: desde una vivencia del mundo que implique una sentimentalidad y una cotidianeidad diferente."³⁴⁴

En este contexto la 'otredad' por su naturaleza mantiene una postura alternativa y rebelde (digamos rebeldía doméstica), ante la realidad. Porque define un 'yo' en el centro ante la realidad, y representa a 'otro'.

En esta línea los puntos básicos de la 'otredad' de Montero y- también de Machado- se centran en la importancia del 'yo' que se identifica con lo 'otro'. Y por ello, Machado, desde su primer libro *Soledades*, siempre tiene una soledad plural.

Este concepto es también muy importante para García Montero porque, él se define

³⁴² Rozas, Juan Manuel, *Intrahistoria y literatura*, Salamanca, Escolar, 1980, p.123.

³⁴³ García Montero, Luis, *En busca de una nueva sentimentalidad*, Madrid, Complicidades, 1983b, p.94.

³⁴⁴ ibídem

así mismo como poeta, y como lector: -‘Yo soy un lector seducido’-³⁴⁵ y como individuo siempre en diálogo con el otro, de tal manera que la poesía misma se convierte en un espacio publico. Para entender bien su ‘primera persona del singular’ primero hay que entender la relación con el otro. Como señala Montero con las siguientes palabras, todo ello servirá para romper la separación entre lo privado y lo publico:

“La experiencia histórica se concreta siempre en una primera persona del singular. Al mismo tiempo, la primera persona del singular no es un pozo inmaculado de verdades eternas, sino una construcción de carácter histórico”³⁴⁶

También en la entrevista que hicimos al poeta insistió que toda ideología nace en una mirada individual:

“No creo que –dice Montero- exista ninguna ideología que pueda vivir al “margen de una mirada individual. Para ser efectivas, las ideas se deben encarnar, hacerse carne y hueso, es decir, convertirse en la visión del mundo de un individuo. Siempre son falsas las distinciones tajantes entre lo privado y lo público, entre el individuo y la sociedad, o entre la inteligencia y la emoción. [...] La poesía que me interesa brota en el punto de cruce de los individuos con la historia [...] Más que valores establecidos y bien diferenciados, hay que hablar de tensiones, de contradicciones, y para eso es necesario valorar siempre el otro lado, tener en cuenta lo que descubre la lucidez dentro de la pasión, o lo que conmueve la pasión dentro de la lucidez. No me interesa una poesía que acepta los procesos de homologación de la sociedad, ni una poesía que se encierra en la identidad del individuo, sino el territorio de tensiones de la conciencia, en el que se enfrentan y dialogan las señas de identidad y los vínculos sociales.”³⁴⁷

Por otro lado Anthony L. Geist, en su comentario dentro de la poética de la

³⁴⁵ Olcay Öztunalı, op. cit. p. 7

³⁴⁶ García Montero, Luis, *El realismo singular*, Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993, pp.55-56.

³⁴⁷ Öztunalı, Olcay, ibíd.

experiencia sobre el poema “Suenan las bombas” de Alvaro Salvador, lo considera



uno de los textos más importantes de los años 80. Salvador explica la influencia de Antonio Machado en este poema con las siguientes palabras:

“El segundo canto se abre con un guiño a Antonio Machado y nos instala irremisiblemente en la autobiografía : “Tu infancia son perfumes / de un carmen granadino (..)”. Al mismo tiempo el río aludido en el primer canto (“la yedra que resbala pr las ingres / del río”) remite inevitablemente a Jorge Manrique, “nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar, que es el morir.” También recuerda a Bergson y su concepto del tiempo.

(..) Si “Suena una música de Alvaro Salvador empieza con la imagen de un río. Y el puente viene a ser símbolo en el poema, punto de partida precisamente de una estética que toca las dos orillas, de ida y vuelta, reversibilidad. Si bien es cierto que aquí abundan imágenes acuáticas, y son muchas (puente, río, acuario, transparencia, jugosa), son más bien accesorias al puente. De ahí la escasa preocupación por el tiempo y la historia en el poema, (...)”³⁴⁸

³⁴⁸ Geist, L. Anthony, “Otra Sentimentalidad”, 2000, <http://www.mellon-nwlc.org/willamette/G2/granada/poetas-granadinos.html>, pp. 7-8

5. Desde el viaje poético del ‘yo’ al ‘otro’ de Machado al “individuo colectivo” de Montero: La identificación del lector / poeta

5.1. La actividad poética de leer: el lector como autor

*Letra que pregunta, que contesta, que
vuelve a preguntar sin llegar nunca a la respuesta fija..*

J. L. Borges

Hemos visto la importancia de la comunicación poética en Antonio Machado. Esa comunicación, ese diálogo, ese deseo de salir del ‘yo’ para penetrar en su ‘otro’, revelando nuestra intimidad, nuestro sentimiento más propio, nos permite y nos dirige a identificar nuestro ser con otros seres.

Así la vida humana se constituye por la interacción con los otros. En este contexto, los poemas de Antonio Machado se podrían constituir y reconstituir con la vida y la percepción de cada lector y con cada lectura en los distintos tiempos. Por ello, en sus poemas, la intuición del lector tiene un papel tan importante como la intuición del poeta.

Juan María Calles, en su artículo sobre la Modernidad de Antonio Machado, titulado “Antonio Machado desde la modernidad literaria”, destaca en la poesía moderna la importancia de la percepción del lector y el papel creativo de la lectura y subraya que la naturaleza ficticia del discurso poético es un elemento característico de la poesía moderna. Desde Fernando Pessoa ‘el poeta es un fingidor’. Así que el poema es un proceso que se recrea con cada acto de lectura pero siempre con un pacto con la

realidad:

“La poesía contemporánea se configura como un mundo complejo y a veces desbocado en el que se suceden las tentativas creativas y editoriales, en el que no siempre el autor se encuentra con el lector. Parece que existía una disyuntiva insoslayable en la poesía española del siglo veinte: por un lado, aquella poesía que ha efectuado el pacto con la realidad; por otro, la poesía que se materializaba a través de un lenguaje casi místico e inmaterial. Tal vez somos inevitablemente modernos y contemporáneos, y tal vez sea imposible escapar a este debate tantas veces estéril en el que las ideas poéticas se confunden con las posiciones de poder en la institución literaria.”³⁴⁹

En este contexto, Juan Carlos Rodríguez señalando la importancia de esta definición de Borges: ‘todos somos lectores prejuiciosos’, subraya la importancia de la percepción del lector que éste tiene un juicio antes de realizar una lectura:

“Algo así como Colón encontró lo que quería encontrar (Las Indias, Cipango, etc.). O como podríamos decir, parafraseando a Pascal: ‘si me buscas, es porque ya me habéis encontrado antes’”³⁵⁰

En este contexto, con la expresión de Juan Carlos Rodríguez, ‘leemos lo que queremos de leer’:

“En la lectura, pues (en cualquier hermética, sea del tipo interpretativo que sea), el prejuicio cobra una fuerza radical.”³⁵¹

En este sentido, Carlos Rodríguez, pone un ejemplo directo:

“[...] el de Gil de Biedma ‘re-construyendose’ a si mismo a través de una ‘re-traducción de Eliot: ‘Oh noches en hoteles de una noche’; o en su relectura de

³⁴⁹ Calles, Juan María, “Antonio Machado desde la modernidad literaria”, *Lazarillo*, núm. 14, enero-junio, 1998, p. 21

³⁵⁰ Rodríguez, Juan Carlos, “El yo poético y las perplejidades del compromiso”, *Ínsula*, 671-672, noviembre-diciembre de 2002, p.53.

³⁵¹ *ibídem*.

Manuel Machado: 'En un viejo país ineficiente, / algo así como España entre dos guerras/ civiles'; e incluso -o sobre todo- en 'Vals del aniversario', donde la contradicción surge desde el principio. Se supone que el vals es un baile frívolo y feliz (y no digamos un aniversario amoroso) mientras que lo que el texto nos dice es drásticamente lo contrario: "Nada hay tan dulce como una habitación / para dos, cuando ya nos queremos demasiado[...] Quizá Gil de Biedma fue demasiado reverenciado en su tiempo y no se merezca la indiferencia / desprecio actual, pero sólo trato de señalar los 'estallidos' del discurso. Pues sin tales estallidos o contradicciones el discurso literario (moderno, posmoderno o trasmoderno) no existiría. Se trata, en el fondo, de un compromiso con la vida (con nuestros sueños subjetivos o con las lecturas de nuestra vida) y ese es, en principio, el verdadero compromiso del texto; como digo, la construcción del yo -soy- histórico bajo la forma de un 'yo poético' que no existe fuera del poema sino sólo en su interior. El resto si que sería solo (mala) literatura."³⁵²

Recordamos otra vez las palabras de Antonio Machado, en un importante texto del prólogo a la segunda edición de *Campos de Castilla* afirma:

"Somos víctimas -pensaba yo- de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero, si convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que nos desvanecemos. ¿Qué hacer entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos obrar el milagro de la generación. Un hombre atento a sí mismo y procurando auscultarse, ahoga la única voz que podría escuchar: la suya; pero le aturden ruidos extraños. ¿Seremos, pues, meros espectadores del mundo?"³⁵³

Así que penetremos nosotros mismos tras el acto de leer.

Cuando preguntamos a García Montero "si la historia de la literatura se está escribiendo una y otra vez en las nuevas lecturas", nos respondió así:

"Los clásicos están vivos, porque nos hablan directamente, hablan de nosotros y se dejan que los interpretemos con nuestros ojos. La poesía de

³⁵² Rodríguez, Juan Carlos, 2002, op. cit., p.55.

³⁵³ Machado, A., 1964, op. cit., pp.51-52.

Machado me descubre que al hablar de mí, estoy hablando de mi tiempo, porque mi tiempo me ha hecho, es mi materia. Hay que escribir sobre aquello que nos pesa, que tiene que ver con nosotros, que está en la piel viva de nuestro sentimientos, porque ese es el camino más sólido para hablar de la historia.”³⁵⁴

Así se abre un espacio de conversación con el texto. El texto dice lo que el lector percibe. Al leer me reconozco a mí mismo en el otro contexto, en el juego del papel del otro, entonces reconozco que yo soy ‘otro’.

Ese poder comunicativo de la poesía es muy importante para Montero. Por eso él define al escritor como un ‘lector seducido’. Cuando le preguntamos: “si leemos, como hemos dicho, desde lo que somos y con lo que somos, idea muy heideggeriana, ¿es posible que el poema sea un proceso que se crea con cada acto de lectura?”, nos respondió así:

“Sí, -dice Montero- y ése es el gran valor simbólico del hecho literario, que crea siempre su realidad a través del entendimiento entre dos. Yo soy un ‘lector seducido’, escribo poesía porque me gusta leer la poesía, porque admiro a muchos poetas que me han hecho como soy. No necesito más justificación que mi amor por la poesía. Pero al teorizar mis gustos, le doy un valor importante al carácter dialéctico del hecho literario. He definido mi individualidad como lector en diálogo con el otro, y aspiro a crear poemas que se conviertan en un espacio público, habitado por otros. Mis lectores crearán mis poemas al descubrir su propio rostro en mis palabras. La poesía reivindica así la conciencia individual en una época de homologaciones, pero su individualidad es, por raíz, una forma de vinculación, de diálogo con el otro. El autor fija una cita, señala un lugar, crear los efectos oportunos para que el lector acuda con sus propios ojos.”³⁵⁵

Así que, como señala Gadamer, la identidad como unidad de lo plural es una de las metáforas básicas de toda época moderna desde el simbolismo como hemos visto en

³⁵⁴ Öztunalı, Olcay, op. cit., p. 6

³⁵⁵ Öztunalı, Olcay, op. cit., p. 5.

la primera parte del trabajo.

En este sentido el texto se dirige 'a quien pueda interesar'. Todo texto es, en ese sentido, una carta -de Borges - de parte del autor. El 'yo' sólo se define con los otros, es una denominación colectiva que incluye la pluralidad de todos los estados de conciencia. Así que el poeta se identifica con todos los hombres, el 'yo' individual es también un 'yo' colectivo. Recordemos otra vez a H.G. Gadamer, que explica así esta metáfora: "El poeta es el prototipo de ser humano"³⁵⁶.

Así que la identidad como unidad de lo múltiple lleva a identificar al poeta con el lector, y ambos constituyen la unidad. El lector, como hemos dicho, al recrear una nueva lectura, es tan creador como el poeta que lo escribió.

Borges así plantea la identidad del autor con el lector, y la 'nada' como la esencialidad de ser:

"Si en las siguientes páginas hay un verso logrado, permíname el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos uno; poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tu el leyente y yo el escritor -el desconfiado y fervoroso escritor- de mis versos."³⁵⁷

Esa actitud del autor es la búsqueda de la esencialidad del ser. Pero el lector, en la lectura, es tan creador como el poeta. Las posibilidades del principio de identidad son así infinitas. Borges, lo explica así:

³⁵⁶ Gadamer, Hans Georg, op. cit., p. 112

³⁵⁷ Borges, Luis, 1925, op. cit., p.84.

“Todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas, el sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas”³⁵⁸

Así que sin lector, toda obra poética quedará incompleta. Veámosla;

En *Inquisiciones*, Borges nos dice:

“Áspero privilegio del poeta, cuyo camino de perfección es calle de todos y que debe viajar eternidad por el camino real que demasiadas músicas urgen; torpeza del poeta, cuyos versos más íntimos y decisivos de su entraña sombra, nacerán en labios ajenos.”³⁵⁹

Así que niega la singularidad del autor y afirma que:

“Toda poesía es plena confesión de un ‘yo’, de un carácter, de una aventura humana. El destino así revelado puede ser fingido, arquetípico (novelaciones del Quijote, de Martín Fierro, de los soliloquistas de Browning, de los diversos Faustos), o personal: autonovelaciones de Montaigne, de Tomas de Quincey, de Walt Whitman, de cualquier lírico verdadero (...)”³⁶⁰

Así que, como señala Borges, toda la poesía será la confesión de un ‘yo’, pero no lo debemos interpretar en un sentido autobiográfico. La poesía y la vida no son una transformación, una revelación. No se debe considerarlas de una manera separada. Así que el autor cuando dice ‘yo’ debemos contemplarlo como la revelación de un destino, un destino de un lector en su tiempo. La comunicación poética continua en el tiempo -‘palabra en el tiempo’ de Machado-.

Esta valoración universal de la identidad del autor con el lector le lleva a una ‘proyección del libro’. Borges postula que:

³⁵⁸ ibidem.

³⁵⁹ Borges, Luis, op. cit., p.74.

³⁶⁰ Borges, Luis, op. cit., p.52.

“El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico.”³⁶¹

Esta ‘intelectualización’ de Borges ya no está tan cerca de la ‘espontaneidad’ de Machado. Manuel Alvar, en un artículo sobre la comunicación poética de Antonio Machado titulado “Antonio Machado y su teoría poética”, subrayando esta espontaneidad dice:

“En sus textos doctrinales sobre el fondo y la forma, Antonio Machado defiende una poesía en la que las palabras fueran transmisores de contenidos, no interpretaciones de los contenidos. Por eso su pretensión fue comunicar la realidad sin las adulteraciones que produce la literatura. Una y otra vez se ha manifestado contra las selecciones artificiosas a las que llamamos metáfora o imagen, por cuanto pudieran tener de intelectualización [...] por eso prefiere ‘la espontaneidad de la palabra hablada’”³⁶²

Por otro lado la ‘otra sentimentalidad’, según Rodríguez considera la comunicación como un proceso entre el ser humano con sus condiciones; cada época tiene sus conceptos y prejuicios acerca de lo que debe ser el arte. Los conceptos de la época, acerca lo que debe ser la ‘buena poesía’, influye en la lectura. El momento político-histórico que se vive, la educación de las masas, etc. tienen ‘relevancia’ en la lectura. Entonces, tanto el texto como el lector mismo deben ser un signo de su tiempo.³⁶³

Pero generalmente en la historia de la literatura se olvida al lector. El lector se considera como cualquier individuo, cualquier hombre que ha aprendido a leer puede

³⁶¹ Borges, Luis, op. cit., p.81.

³⁶² Alvar, Manuel, “Antonio Machado y su Teoría Poética”, *ABC*, 22 de mayo de 1989, p. 12

³⁶³ Rodríguez, Juan Carlos, 1999, op. cit., pp.48-56.

convertirse en lector, pero una obra literaria no es para cualquier lector. Los autores lo saben -según Sartre hay un compromiso entre ellos- y escriben para un determinado tipo de lector. Este lector para Montero es 'un ser normal'. Porque, García Montero, desde los años ochenta, siempre defiende que la poesía es 'algo útil' en la vida cotidiana, y en muchas ocasiones subraya que escribe para la gente 'normal'.

García Montero expresa sus pensamientos con las siguientes palabras:

"Todo autor tiene su idea de lector -dice Montero- , a la hora de escribir piensa en un lector ideal, alguien que es en el fondo una encarnación de sí mismo. Mi lector ideal es la figura que me permite establecer un diálogo objetivo con mi propia conciencia, mirarme a mí mismo con los ojos del otro, acercarme a mis sentimientos en un diálogo con el otro. Del mismo modo que un autor importante nos ayuda con sus libros a descubrirnos a nosotros mismos, el lector ideal sirve para ordenar nuestras palabras, para acentuar nuestro proceso de conocimiento. Si tuviera que buscarle cuerpo y carácter a mi lector ideal, pensaría en una persona culta, dispuesta a reflexionar a través de la poesía sobre los fundamentos de la vida. No creo que el poeta deba escribir para poetas, porque eso convierte al género en una labor de secta. La poesía no puede oler a cerrado." ³⁶⁴

³⁶⁴ Öztunalı, Olcay, op. cit., p. 6

Así que la poesía no es una secta, es un género abierto. Recordemos el famoso ensayo de Jean-Paul Sartre: *¿Qué es la literatura?*³⁶⁵. Sartre expone sus ideas en dicho ensayo:

“La burguesía se ha convertido -objetivamente- en el hombre enfermo y ha entrado -subjektivamente- en la frase de conciencia desgraciada [...]. Los mejores de entre sus miembros intentan defender aún, si no sus bienes -a menudo convertidos en humo-, al menos las auténticas conquistas burguesas: la universalidad de las leyes, la libertad de expresión, el ‘habeas corpus’. Ellos son los que constituyen nuestro publico. Nuestro único publico. Han comprendido, leyendo los viejos libros, que la literatura estaba, por esencia, del lado de las libertades democráticas. Y vuelven sus ojos hacia ella, suplicándole que les dé razones para vivir y mantener la esperanza; tal vez nunca, desde el siglo XVIII, se ha esperado tanto del escritor.

Nosotros no tenemos nada que decirles. Ellos pertenecen, a pesar suyo, a una clase opresora. Víctimas sin duda, e inocentes, pero -con todo- tiranos todavía y culpables. Todo lo que podemos hacer es reflejar en nuestros espejos su conciencia desgraciada; es decir, acelerar un poco la descomposición de sus principios. Nos corresponde la ingrata tarea de echarles en cara sus faltas, cuando éstas se han convertido en maldiciones.

También nosotros somos burgueses y hemos conocido la angustia burguesa, hemos sentido el alma desgarrada. Pero ya que es propio de la conciencia desgraciada querer salir de ese estado infeliz, no podemos permanecer tranquilamente en el seno de nuestro clase. Y como no nos es posible salir de ella alzando el vuelo y dándonos aires de una aristocracia parásita, es preciso que seamos sus enterradores, aun sí corremos el riesgo de sepultarnos con ella.

Volvemos nuestros ojos hacia la clase obrera, que podría ser hoy, para el escritor -como lo fue la burguesía en 1780- un publico revolucionario. Un publico virtual aún, pero especialmente presente.”³⁶⁶

Según Rodríguez, como punto de partida, Sartre fue contra el ‘escritor puro’, al que

³⁶⁵ Sartre, Jean-Paul, “Situación del escritor”, *¿Que es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 1948, p.78

³⁶⁶ Sartre, Jean Paul, op. cit., p.79

llama 'irresponsable'. Para Sartre, por ser hombre, el escritor es responsable de todo: de las guerras perdidas o ganadas, de las revoluciones y de las represiones. Y el escritor debe 'abrazarse' a su época. Pero si el escritor debe 'tomar partido', ello no significará que se adhiera a un partido político. Como subraya Rodríguez, Sartre niega un arte populista, porque según él, en la literatura comprometida, el compromiso no debe, en ningún caso, hacernos olvidar la literatura³⁶⁷.

Así que la visión sartriana del 'compromiso' no debe considerarse como sólo un compromiso 'político'. En su acercamiento siempre existe el humanismo. Así que se trata de un compromiso con el arte, y con la vida.

Como señala Luís García Montero, sería una equivocación pensar que el autor escribe para sí mismo. Y si seguimos pensando en esta línea podemos considerar la poesía de la 'otra sentimentalidad', y por supuesto la de Machado, como una relectura de la literatura comprometida.

Rodríguez en el mismo artículo, "El yo poético y las perplejidades del compromiso", subraya que, el lector al escoger el texto, tiene que darse cuenta de su compromiso con el autor. Hasta ahora se habla de un compromiso con conciencia. Según él, la 'otra sentimentalidad' también destaca la parte inconsciencia -personal o social- de las elecciones que hemos explicado en la parte anterior del trabajo, y todo para señalar que no hay sólo un tipo de compromiso. Juan Carlos Rodríguez explica sus

³⁶⁷ Rodríguez, Juan Carlos, 2002, "El yo poético y las perplejidades del compromiso", op. cit., pp.54

pensamientos con las siguientes palabras:

“Si el compromiso realista (o surrealista o simbolista) ha sido siempre ‘la sílaba del no’ ante las condiciones reales de la existencia, convendría preguntarse de nuevo si el discurso poético (o filosófico o literario en general) no debiera empezar, como digo, a plantearse la cuestión de producir efectos, para concebir hoy el compromiso y/o la configuración del discurso poético o literario en nuestros días. Unos nuevos sueños subjetivos o unas lecturas de nuestra vida.”³⁶⁸

Miguel Ángel García³⁶⁹, en el mismo artículo, “Literatura e Historia en la Otra Sentimentalidad”, subraya algunos puntos comunes en el pensamiento de Sartre, Machado y de la ‘otra sentimentalidad’. Citando las propias palabras de Sartre, coincide con Rodríguez acerca del nuevo compromiso, compromiso con la vida. Según Ángel García, aunque Sartre niega el papel comprometido de la poesía, la pintura, o la música, en la revista *Les Temps Modernes*, llegó a hablar ‘paradójicamente’ de la historicidad de los sentimientos, del amor-pasión como algo histórico. Y ello, como defiende Ángel García, no es un acercamiento distinto de Machado y Montero:

“De un modo más general, estimamos que un sentimiento es siempre la expresión de cierto modo de la vida y de una cierta concepción del mundo que son comunes a toda una época y que su evolución no es el efecto de lo que sabemos que mecanismo interior, sino de esos factores históricos y sociales.”³⁷⁰

Literatura comprometida, como hemos dicho, se refiere a una literatura que no sólo quiere presentar, sino quiere transformar la sociedad. El escritor ‘comprometido’

³⁶⁸ Rodríguez, Juan Carlos, 2002, op. cit., p. 55.

³⁶⁹ García, Miguel Ángel, “Literatura e Historia en la Otra Sentimentalidad”, *Insula*, 671-672, noviembre-diciembre, 2002b, p.16

³⁷⁰ Sartre, Jean-Paul, “Presentación de ‘les temps modernes’”, *Escritos Sobre la Literatura*, Madrid, Alianza, 1985, p.139, en: García, Miguel Ángel, 2002b, op. cit., p. 12

piensa que su obra puede ser ‘útil’. En este contexto otra figura que destaca por su influencia en la poética de la ‘otra sentimentalidad’ es Bertold Brecht.

Para Montero la poesía es una ficción, por eso define la poesía como ‘mentira’, en el sentido más poético de la palabra. En la entrevista, cuando preguntamos la razón de este distanciamiento tan fuerte y tan irónico, nos explicó así:

“Creo que la poesía es un género de ficción, una experiencia artística. La idea social sobre la poesía suele repetir unos tópicos que tienen que ver con la cursilería sentimental, el desborde apasionado de las emociones, la improvisación, el arrebató de las musas. Pero la poesía es oficio, conocimiento de los recursos, elaboración meditada de unos sentimientos y de un personaje capaz de encarnarlos. Para llamar la atención sobre esta parte del hacer poético, y para alejarme de los tópicos de la verdad romántica, defendí de forma provocadora que la poesía es mentira. Pero creo que debo matizar, defender que la poesía es ‘ficción’, o sea, un trabajo que no considera la verdad como punto de partida de una esencia, sino como punto de llegada, como la creación de un sentido a través del trabajo. Los simulacros del poder sirven para ocultar la realidad mediante datos falsos y manipulaciones, convierten la realidad en una forma de superstición. Por el contrario, la ficción sirve para interpretar la realidad, para iluminarla. El poeta que escribe lo primero que se le ocurre casi siempre repite tópicos sociales interiorizados. El poeta que se distancia de las primeras opiniones, que se distancia de sí mismo, que indaga en el fondo de su educación sentimental, puede alcanzar un proceso de conocimiento muy iluminador.”³⁷¹

Miguel Ángel García, en su Introducción,³⁷² subraya la relación ‘trascendental’ entre sujeto y objeto, es decir ‘entre lo puro poético y lo impuro social e histórico’ y señala el paralelismo entre Brecht y la ‘otra sentimentalidad’ citando estas palabras de Brecht :

“Si se califica a la lírica de expresión, conviene saber que tal calificativo es unilateral. Se expresan individuos, se expresan clases, épocas y expresiones

³⁷¹ Öztunalı, Olcay, op. cit., p. 6

³⁷² García, Miguel Ángel, 2002a, op. cit., p. 16

han encontrado su expresión (...) Pero de los líricos se cree que solo se dan a la pura expresión, de suerte que su actuación consiste solamente en la expresión y su propósito únicamente puede ser el de expresarse. Cuando uno se encuentra con documentos que demuestran que tal lírico ha combatido con otras personas, aún a su manera, entonces uno dice que lo que se expresa en esta lírica es precisamente lucha.”³⁷³

Como señala García, desde el punto de vista del contenido, los protagonistas de la obra de Brecht generalmente son como los reflejos de las contradicciones humanas y sociales. ³⁷⁴Brecht rompiendo con el teatro realista, dramático, tradicional, propone un teatro épico. Es decir: Brecht se propone distanciar al espectador de lo que sucede en el escenario, procura mantener siempre su capacidad de crítica frente a lo que está viendo. Es la misma distanciación de García Montero, que es muy necesaria para una poesía de la conciencia, y que también es necesaria para la nueva sensibilidad de Machado. Ángel García subraya así la historicidad de los sentimientos de Machado :

“Si bien algunos sentimientos perduran a lo largo del tiempo, no por eso son eternos. Salvador recordaba una vez más al Machado para quien los poetas deberían aprender que no les basta sentir para ser eternos y apostaba por profundizar en el sentido histórico de los sentimientos y de la literatura, de la mano de Brecht, Gramsci, Pasolini, Alberti o Gil de Biedma. Nuevamente la presencia palpable del ‘compañero del viaje’”³⁷⁵

Por otro lado, en los últimos años de la poesía española, los representantes del nuevo compromiso, como señala Leopoldo Sánchez Torre en un revelante artículo, prefieren un lenguaje coloquial, tienen máximo interés por la cotidianidad con una actitud antiretórica. Algunos, como Enrique Falcón o Jorge Riechmann, señalan al lector las rutas de la lectura con citas, notas a pie, notas al margen o con los

³⁷³ Brecht, B., *El Compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Peninsular, 1984, pp.53-54, en: García Miguel Ángel, op. cit., p. 16

³⁷⁴ García, Miguel, 2002b, op. cit., p.17

³⁷⁵ *ibidem*

prólogos. Sánchez Torre expresa sus pensamientos con las siguientes palabras:

“Experimentos como el de Enrique Falcon llevan al límite esta poética circunstanciada: en su obra en continuo crecimiento y transformación, los poemas van apuntalados por numerosas notas al margen que vinculan los versos con acontecimientos históricos datables y verificables, estableciendo una correspondencia entre el plano de la ficción y el plano extratextual [...]”³⁷⁶

Según Torre, esta actitud tal vez le provoca, le molesta al lector.³⁷⁷ Es una actitud antirretórica que puede buscar su raíz en la poesía de Nicolás Parra, quien, como señala Sánchez Torre en el mismo artículo, también estaba vinculado a las poéticas sociales de la posguerra. La desmitificación del poeta es un rasgo fundamental en esta poesía (al contrario de la simbolista). El poeta ahora es un mortal con carne y hueso, y presenta su condición ordinaria y corriente. Y el poeta comprometido de hoy (como Antonio Rigo, Antonio Orihuela), igual que Parra, agita al lector, éste será el máximo distanciamiento. El lector se siente incómodo, a veces amenazado. Todo parece servir para despertarle. Despertar para darse cuenta de la realidad. Según Torre, Parra, levanta su poesía sobre las contradicciones y la ironía. Los contrastes humanos se multiplican en niveles siempre más hondos, hasta confundirse. El dolor y la risa están juntos en esa poesía. Y la ironía es imprescindible para poner un cierto distanciamiento al sentimiento. Gracias a esta ironía en su poesía, quedará siempre una ambigüedad, siempre una duda. Esa ironía es una manera de criticar a la realidad.³⁷⁸

³⁷⁶ Sánchez Torre, Leopoldo, “De lo real y sus retóricas. Realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso”, *Ínsula*, 671-672, noviembre-diciembre de 2002, p.49.

³⁷⁷ *ibidem*

³⁷⁸ *ibidem*.

René de Costa explica la ironía de la poesía de Nicador Parra con las siguientes palabras:

“En otros textos tendrá la voz de un niño, de un profeta, de un troglodita...En todos, la voz dominante, el ‘yo’ narrativo, será una y múltiple a la vez, fragmentándose en varios tipos de discurso: un monólogo exterior traspasado por lo interior, un histrión en plena actuación musitando consigo mismo –y con graciosos o amenazantes apartes al público. El resultado son textos, antipoemas, que –leídos– tienen el dinamismo de un espectáculo de un *performance* en que todos estamos involucrados, el descabellado “autor” y el curioso lector-espectador.”³⁷⁹

En este sentido, para García Montero, la ironía y la inseguridad es importante para una provocación constructiva. Recordemos sus palabras:

“Ningún buen poema acepta que el lector lo acaricie como a un perro faldero. Y no es que los versos deban enseñar siempre los colmillos, con los ojos iluminados por la rabia. Se trata de una incertidumbre más arriesgada, más traidora, por que las manos suelen cortarse al acariciar la piel suave que esconde una cuchilla, un cristal partido, un silencio con aristas. Resulta imprescindible pisar la alfombra de la poesía con los pies descalzos [...] La poesía provoca una indagación extrema de la conciencia humana sobre las quebraduras de su propia realidad.”³⁸⁰

Pero no es la misma ‘ironía’ de los años de la dictadura. Casi todos los conceptos cambian con el tiempo. Por eso, en una entrevista, ante la pregunta: “¿Necesitas la distancia y el humor para decir las cosas más serias?”, García Montero respondió así:

³⁷⁹ René de Costa, “Prologo” en Nicador Parra, *Poemas y antipoemas*(1954), Madrid, Catedra, 1998, p.35

³⁸⁰ García Montero, Luis, “Poética, Política, Ideología”, *Insula*, núm. 671-672, noviembre-diciembre, 2002, p. 19

“La ironía fue una estrategia necesaria en los tiempos de la censura para que el lector ‘oyese’ lo que estaba prohibido decir. Pero la ironía acabo siendo en mis poemas, y en los de casi todos mis compañeros de promoción, mucho más que un recurso coyuntural. La ironía ha llegado a ser para mí una manifestación de pudor, que me permite tratar determinados asuntos dolorosos sin dramatizarlos, distanciarme de ellos. En ese aspecto, es una manera respetuosa y civilizada de relacionarse con el lector, a quien no conviene abrumar con gestos excesivos. [...] Desde otro punto de vista, la ironía estimula la imaginación del lector, lo obliga a mantenerse alerta, pues es él quien tiene que descubrir la información no enunciada que los textos irónicos proponen. Y ese descubrimiento produce sorpresa, desfamilariza lo cotidiano, que es una de las grandes virtudes de la poesía.”³⁸¹

Así que se habla de una nueva relación entre sujeto y objeto, entre observador y observado, es decir entre autor y lector-espectador.

³⁸¹ García Montero, Luis, 1998, *Litoral*, op. cit., p. 14

5.2. Una nueva lectura de tres poemas de Antonio Machado: “El mundo de otros yos”

Esta parte del trabajo consta de un estudio de tres poemas (I, VI, XIII) de Antonio Machado. Realizaremos un análisis comparativo entre estos poemas, con respecto a la doble profundización en el protagonista, en el tiempo y en el espacio, subrayando las líneas predominantes en esos poemas: la meditación sobre la vida, la reflexión sobre la existencia en relación con la temporalidad y la muerte, la fugacidad, la caducidad y la monotonía de la vida, que son esenciales en muchos poemas de Antonio Machado. De allí nos acercaremos a su peculiar religiosidad, que nace de un diálogo cordial con todo el universo. Y nosotros como lectores hemos participado en esta comunicación universal. En este contexto, el objeto de este trabajo ha sido revelar los pasos de esta participación en el diálogo universal, en toda la infinita serie de tiempo, de un lector dirigido por la intuición del poeta. Se trata, sin duda, de la poesía como una forma de comunicación universal con el lector.

El primer poema, *Viajero*, tiene una importancia particular, por su papel introductor en *Soledades, galerías y otros poemas*.³⁸² Machado, en su primer poema del libro, nos presenta a su ‘hermano interior’, y el poema nos transporta al milagro de una

³⁸² Poema publicado por primera vez en *Renacimiento*, 1, marzo de 1907

comunicación más allá de nuestro ser con un 'otro interior'.³⁸³ Leámoslo:

El viajero

*Está en la sala familiar, sombría,
y entre nosotros, el querido hermano
que en el sueño infantil de un claro día
vimos partir hacia un país lejano.*

*Hoy tiene ya las sienes plateadas,
un gris mechón sobre la angosta frente,
y la fría inquietud de sus miradas
revela un alma casi toda ausente.*

*Deshójanse las copas otoñales
del parque mustio y viejo.
La tarde, tras los húmedos cristales,
se pinta, y en el fondo del espejo.*

El rostro del hermano se ilumina

³⁸³ “ Se diría que -dice Domingo Ynduráin- Machado se reconoce en el otro y se interesa en el porque al mismo tiempo es y no es igual al yo. Se trataría, entonces, de otra paradoja (...) .En efecto, si recordamos los versos de “El viajero”, advertimos que don Antonio está suponiendo, proyectando en el hermano los mismos problemas que le afectan a él”. (Domingo Ynduráin, “Las voces apócrifas de Antonio Machado”, en *Antonio Machado Hoy*, Alfar, Sevilla, 1990, p.128). Por otra parte, según Aguirre, ‘hermano’, en la poesía simbolista y modernista, implica casi siempre al poeta para ayudar a la objetividad del poema. (José María Aguirre, 1973, op. cit p.248). Domingo Ynduráin confirma esta objetivación. (Domingo Ynduráin, *Ideas recurrentes en Antonio Machado*, Turner, Madrid, 1975, p.40)

*suavemente. ¿Floridos desengaños
dorados por la tarde que declina?
¿Ansias de vida nueva en nuevos años?*

*¿Lamentará la juventud perdida?
Lejos quedó —la pobre loba— muerta.*

*¿La blanca juventud nunca vivida
teme, que ha de cantar ante su puerta?*

*¿Sonríe el sol de oro
de la tierra de un sueño no encontrada;
y ve su nave hender el mar sonoro,
de viento y luz la blanca vela hinchada?*

*Él ha visto las hojas otoñales,
amarillas, rodar, las olorosas
ramas del eucalipto, los rosales
que enseñan otra vez sus blancas rosas*

*Y este dolor que añora o desconfía
el temblor de una lágrima reprime,
y un resto de viril hipocresía
en el semblante pálido se imprime.*

Serio retrato en la pared clarea

todavía. Nosotros divagamos.

En la tristeza del hogar golpea

el tictac del reloj. Todos callamos.

(Soledades. Galerías. Otros Poemas, I)

Sabemos que un hombre regresa de un largo viaje. Un hombre vuelve de un viaje, pero ha vuelto transfigurado. Partió con ‘el sueño infantil’ y retorna con ‘las sienes plateadas’. Pero nada se nos cuenta de ese viaje; el viajero recién llegado no habla de él. Tampoco recibe preguntas de la familia reunida, tampoco él las hace, no hay ninguna muestra de afecto por ‘el querido hermano’. Y el único sentimiento que parece desprenderse del poema es el de una inmensa tristeza, no sólo por el viajero que regresa, sino por toda la familia, una nostalgia, una tristeza y un llanto contenido que parecen invadir toda la sala. Y, sin embargo, a partir de este cuadro comienza la magia del poema. Pues lo que va a contra Machado contiene al menos dos viajes que se conjugan, se entreveran, se confunden.

Como si el viaje principal quedara en un segundo plano; más bien como si el viaje ‘del sueño infantil’ en el momento del regreso, a una multitud de viajes comunicados, como si entráramos en un sueño instantáneo y revelador de toda nuestra vida. Sigamos investigando la doble profundización en el espacio, en el protagonista y en el tiempo (como en los poemas VI y XII): el poema comienza presentando el lugar, la ‘sala familiar’, y enseguida surge otro espacio, un ‘país lejano’. Desde el principio del poema, la luz tiene una importancia capital a la hora

de expresar o matizar las emociones (como muchos poemas del libro): por eso se habla de ‘sombria’, de ‘claro día’, tanto en sentido físico como figurado. Con ‘el sueño infantil’ surge otra dimensión de la realidad objetiva; nos hace dudar del espacio (‘sala familiar’), e incluso de la presencia real del hermano allí. Entonces podría pensarse que el ‘país lejano’ es en verdad una visión irreal. Y ante esta doble profundización en el espacio y en el protagonista, empezamos a preguntarnos: ¿Dónde esta la realidad? ¿Quién es este hermano?

“El rostro del hermano se ilumina suavemente”. Esta imagen llena de sentimiento, de fraternidad y hermandad, esta imagen ella misma suave y cariñosa, con la armonía de la luz, concentrada en la potencia poética de las palabras ‘el rostro del hermano’, se ha convertido en un signo. En un signo del tiempo.

Ante el hermano del viajero y en la ‘sombria’ (en el doble sentido de oscuridad -alta de luz- y de tristeza) sala familiar se ha revelado una imagen iluminada que sin palabras es capaz de manifestar todo lo que ha sido su vida pasada desde que dejó la casa paterna. El viajero no tiene que hablar y no hablará, pues su rostro se ha convertido en el signo del tiempo que ha permanecido ausente. El contenido de ese tiempo de ausencia se ha grabado en su rostro y todo un mundo vivido y sentido aparece ante la familia. La luz iluminadora ofrece su nuevo retrato. Ha ocurrido que entre el y su hermano, que entre ellos se ha producido una comunicación casi milagrosa, entre ellos ha surgido una iluminación que no sólo ilumina al viajero, sino que ella misma ilumina también al hermano que ahora va a leer ese rostro cubierto de signos, marcado y recorrido por el tiempo y la vida. Entonces podría

considerarse que estamos en la habitación interior del poeta, pero también de nosotros mismos, desde los primeros versos del libro, Machado nos hace participar así en su 'tercer mundo', el 'mundo de otros yos', con una maravillosa comunicación poética: desde el inicio del poema sentimos 'el fracaso del viajero', que se repite a lo largo del libro pero que es evidente desde el principio, a partir de las sugerencias de cada palabra, por estar contemplando el pasado ('claro día') desde ahora ('sombría'), y esto también será un motivo clave del silencio universal, al final del poema. Al acabar la primera estrofa con el adjetivo 'lejano', la segunda empieza situándose en la dimensión tiempo-espacio: 'hoy'. Pero desde ahora ya no podemos hablar de las dimensiones de espacio-tiempo o de la presencia del viajero como si fueran cosas distintas, separadas e independientes.

Así señala Ricardo Gullón³⁸⁴: "Persona, tiempo y espacio se identifican". Con el adverbio 'hoy', parece, a primera vista, restringir ante un espacio inmenso, representado por el 'país lejano'. El tiempo parece detenido, pero mediante el uso de otro adverbio, 'ya', enseguida sentimos que este tiempo presente está cargado con toda la nostalgia del pasado y toda la incertidumbre del futuro. 'Hoy' nos hace volver otra vez a la 'sala familiar' pero ahora con todo el peso de la historia del viajero, vivida afuera de la sala, lo cual equivale a decir fuera de ámbito familiar, tradicional. Así, el hermano comienza a comprender: los desganos, las ansias de otras vidas, la juventud perdida, la libertad ahogada, la búsqueda no hallada de la fortuna, su dolor, el resto de un viejo orgullo en forma de hipocresía. El viajero lleva escrito en su rostro todo su dolor que aparece delante del hermano, de toda la familia. Más allá de

³⁸⁴ Gullón, Ricardo, *Espacios poéticos de Antonio Machado*, Madrid, Cátedra, 1987, p.24.

todo diálogo se ha producido una comunicación simultánea, sin obstáculos.

Hasta ahora habíamos pensado que el hermano que ha permanecido en pueblo y en la casa familiar leía en el rostro iluminado de viajero todas las suertes de su viaje. Pero ¿no será al contrario? Y ¿Si fuese el viajero el que se encuentra ese desolador fracaso y tristeza al entrar en la casa familiar? Entonces el viajero comenzaría a preguntarse por la juventud perdida y no vivida de su hermano y de toda su familia, por sus ansias, los sueños no encontrados, el dolor y sus fracasos, la viril hipocresía, la lágrima reprimida. En realidad, se puede pensar que el hermano es el hermano de cada uno. El hermano es nuestro “otro” en nuestro interior más profundo, en nuestra intimidad que para Machado es “el hombre que siempre va conmigo.”

La vuelta del viajero provoca todo ese raudal de sentimientos que invaden la sala familiar haciendo que todas las vidas allí reunidas con motivo de la vuelta del viajero aparezcan y se comuniquen, con el único sonido en la sala del tic-tac del reloj como respuesta a todos los interrogantes del poema, como la lágrima reprimida del hermano. Es decir, por único realmente real y absoluta, es el tiempo. Todas las imágenes del poema contienen ese fluir irremediable del tiempo y la monotonía de la vida: el deshojarse y el rodar de las hojas, (la caída de las hojas es sin duda el fluir del tiempo) el viento, la nave y el mar sonoro.

De hecho, no hay porque elegir ninguna de las dos acciones: del viajero al hermano, del hermano (y la familia) al viajero. La iluminación es una comunicación en los dos sentidos. Y es que el rostro iluminado es realmente un espejo en el que aquello que

cada uno puede leer y ver es su propia vida y, al mismo tiempo, la de sus seres queridos. Cada individuo es poseído por una intuición, por una visión fantasmagórica que revela lo esencial de la vida. Ésta es la causa de tan enorme tristeza: no sufre sólo por lo propio sino por tanta vida fracasada. La llegada del viajero ha provocado esa luz iluminadora de la vida de toda la familia.

El rostro del viajero es un rostro temporalizado, en el cual todo viaje se convierte en un signo, pero no en un signo cualquiera, sino en un signo del tiempo. Es decir, el tiempo se encarna en la cara de un ser humano, porque estamos enfrente de una figura que, sin palabras, es capaz de manifestar todo lo que ha sido su vida pasada, hasta la actualidad del poema. La aparición del retrato es como la aparición del tiempo: 'sienes plateadas', 'gris mechón'. En la inmovilidad del rostro 'la fría inquietud de sus miradas' -sin duda también hay una evidente alusión a la muerte- revela una imagen infinita, 'un alma casi ausente'. El contenido de ese tiempo de ausencia se ha grabado en un rostro, y todo un mundo sentido y vivido aparece ante la familia. Ahora bien, estamos enfrente de 'la fría inquietud de sus miradas', y en la estrofa siguiente miramos al exterior a través de la ventana, con la misma fría inquietud, porque el paisaje se identifica con el propio rostro del viajero, y también revela un alma casi ausente: 'copas otoñales', 'parque mustio y viejo', 'tarde'.

La utilización de la imagen de la tarde toma un gran valor, pues la tarde que 'se pinta' lo hace con la vida de cada uno. Y el rostro iluminado del viajero se convierte en ese espejo en el que se grava la vida de cada uno de los que miran, incluida la del propio viajero, que, como la de los demás, sólo es tiempo devorado y devorador.

También todas las sugerencias del paisaje son como un reflejo del rostro. Entonces, la visión exterior (parque), la visión interior (sala familiar) y la visión del alma o de la memoria ahora están en la misma duración, cargándose de la misma tristeza, del mismo dolor, de la misma angustia.

Ahora estamos en la estrofa IV, y empezamos a callar ante la iluminación del rostro. Esa luz, que surge del espejo (podría pensarse en el ‘sol de oro’ del país lejano de la estrofa VI), y de la ventana (‘la tarde que declina’) produce una comunicación sin palabras, casi milagrosa, entre el poeta, el lector, y nuestro ‘otro interior’, aunque quedaran sin respuesta las preguntas que el poeta se ha formulado a sí mismo. Todo ello funciona como preparación para el final del poema. Es decir, a pesar de la presencia de la luz, los signos que empezamos a leer en el rostro aparecen desde el principio con una valoración claramente negativa, ya que muestran a un ser insatisfecho, lleno de ansias, nostalgias y desesperanzas. Se habla, así, de ¡floridos desengaños, ‘tarde declina’, ‘ansias de vida nueva’, y todo ello permite acentuar la ‘juventud perdida’ que se menciona en la estrofa siguiente. Esa ‘blanca juventud nunca vivida’, quedo como dentro de un sueño, implica la pureza de ese sueño.

“Ese sueño le salvaba -dice Ramón de Zubiria- Machado buscaba en el sueño una forma provisional de conocimiento, y se refugiaba en él como en un paraíso intemporal”.³⁸⁵

Toda la estrofa está llena de luz, la misma luz que le ilumina el rostro, la luz que es la fuerza de la vida. Quizá la misma fuerza vital del “lobo”. En el mar interior del viajero, un mar ‘sonoro’ que contiene todo: el amor, la muerte, la vida y la nada. Y

³⁸⁵ Zubiria Ramón de, *La Poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1969, p.203.

su nave es la propia fortuna del viajero. Esta tensión, esa emoción, esa fuerza vital se consume de repente en la estrofa siguiente: “El ha visto las hojas otoñales”. “Los Rosales / que enseñan otra vez sus blancas rosas”. Estos versos implican el paseo entre las estaciones ‘otra vez’ con la misma desesperanza, con la misma monotonía, pero esta vez también con una fuerte carga de cansancio vital con la conciencia de la muerte. Y a pesar de ocultar todo, ‘una lágrima reprimida’, ‘resto de viril hipocresía’, el tiempo: ‘tic-tac’, revela toda esa angustia de todos los tiempos. Es decir, ese tiempo mecánico, contable que nos lleva a la muerte, ahora encarna todo el tiempo interior, el tiempo pasado, vivido, revivido, con una monotonía insoportable. Así pues, tenemos, por un lado, un viaje y un viajero del que no sabemos nada por otro lado, un viaje- visión leído y visto por el hermano en el rostro del viajero, con todos sus dolores y sus fracasos, con toda su decepción, su vejez ahora recibida de nuevo. Pero, además, el poema muestra la vida de toda la familia en el mismo tiempo que ha durado el viaje. Es decir, distintos tiempos, diferentes vidas, contenidas en una única duración igual para todos.

Y esta intuición, esta visión del tiempo es la misma que nosotros alcanzamos en la lectura, la intuición inmediata del tiempo puro en el que se encuentra inmersa cualquier vida. Entonces, observamos como el hermano iluminado juega para nosotros el mismo papel que para toda la familia: es un espejo que conecta cualquier vida. No es el viaje del viajero, ni el viaje que lee el hermano, tampoco es la vida y el viaje particular de los que han permanecido en el pueblo, es el viaje que hace cualquier ser vivo y que cuenta el poema entero. El mismo poema es un viaje. El sentimiento más íntimo, pero también más universal, que se desprende del poema,

revela en su lectura un viaje del alma. Al leer el poema aparece ante nosotros un viaje que contiene a todos los demás. Imaginemos el Viejo del viajero, imaginemos también la vida de la familia en un pueblo castellano, imaginemos al pensamiento del viajero al contemplar la vuelta al hogar, en fin, imaginemos nuestra vida entera ante el rostro aparecido. Una multitud de vidas pasan delante nuestros ojos y “todos callamos” ante tal potencia de vida y tristeza.

Los últimos versos constituyen todo un ejemplo de elegancia y sencillez que no dejan fuera al lector del desarrollo interno del poema. Estos versos pertenecen y se refieren tanto a la familia como al lector. Después de la revelación a la que hemos asistido, y en la que se nos ha manifestado el transcurso del tiempo y de la vida, el retrato del viajero, el espejo aparecido, el rostro escrito de signos todavía clarea. Es decir, ya no ilumina, tan sólo clarea. La revelación ha terminado, la aparición se oscurece, ese viaje portentoso por las almas comunicadas ha llegado a su fin, esa intuición de la que cada uno ha participado, ese instante del encuentro entre seres separados en el que les ha sido dado la gracia de una visión, la gracia de ver todo, lo suyo y lo de los otros, ha concluido. Entonces se comienza a divagar, el tic-tac golpea, y se hace el silencio. Como si la divagación, y el callar perteneciesen a un modo de comunicación más débil del que ofrece la intuición de aquel instante milagroso. Pero ¿quién divaga, ellos o nosotros? Ahora se oye la canción del tiempo; tan universal, tan particular, tan divina, tan vital, tan poética, que nos obliga, ahora sí, a callarnos ante la vida y ante la muerte.

“Todos callamos -dice Carlos Bousoño- porque nos sabemos sujetos al cambio, a la vejez, a la muerte”. Para él, toda la composición “está rafagueada por signos de sugestión que evocan la amenazante temporalidad de la

existencia humana y la pesadumbre que esa temporalidad despierta en el hablante del poema.³⁸⁶

En el poema VI, Machado parece preguntarse por las condiciones de la vida, las condiciones que la harían soportable: la vida, la muerte, el tiempo. De hecho, lo que aquí se cuenta es un instantáneo viaje al pasado. ¿Es necesaria una conciencia permanente de todo lo que ha sido nuestra vida o es el olvido imprescindible para la vida? Ésta es la pregunta que se despliega en el poema. Leámoslo:

*Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta...*

La fuente sonaba.

*Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta.*

*En el solitario parque, la sonora
copia borbollante del agua cantora
me guió a la fuente. La fuente vertía
sobre el blanco mármol su monotonía.*

³⁸⁶ Bousoño, Carlos, 1970, op. cit., p.138.

*La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,
un sueño lejano mi canto presente?
Fue una tarde lenta del lento verano.*

Respondí a la fuente:

*No recuerdo, hermana,
mas sé que tu copla presente es lejana.*

*Fue esta misma tarde: mi cristal vertía
como hoy sobre el mármol su monotonía.*

*¿Recuerdas, hermano?... Los mirtos talares,
que ves, sombreaban los claros cantares
que escuchas. Del rubio color de la llama,
el fruto maduro pendía en la rama,
lo mismo que ahora. ¿Recuerdas, hermano?...
Fue esta misma lenta tarde de verano.*

*—No sé qué me dice tu copla riente
de ensueños lejanos, hermana la fuente.*

Yo sé que tu claro cristal de alegría

*ya supo del árbol la fruta bermeja;
yo sé que es lejana la amargura mía
que sueña en la tarde de verano vieja.*

*Yo sé que tus bellos espejos cantores
copiaron antiguos delirios de amores:
mas cuéntame, fuente de lengua encantada,
cuéntame mi alegre leyenda olvidada.*

*—Yo no sé leyendas de antigua alegría,
sino historias viejas de melancolía.*

*Fue una clara tarde del lento verano...
Tú venías solo con tu pena, hermano;
tus labios besaron mi linfa serena,
y en la clara tarde dijeron tu pena.*

*Dijeron tu pena tus labios que ardían;
la sed que ahora tienen, entonces tenían.*

*—Adiós para siempre la fuente sonora,
del parque dormido eterna cantora.
Adiós para siempre; tu monotonía,
fuente, es más amarga que la pena mía.*

*Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
sonó en el silencio de la tarde muerta.*

(Soledades. Galerías. Otros poemas, VI)

El poema comienza presentando el lugar, el paisaje donde se va a desarrollar la historia. En una tarde de verano, triste, soñolienta, envuelta y abrazada por una hiedra negra y polvorienta, en un solitario parque una fuente hace sonar su agua. Al principio, todo el paisaje aparece como una escena exterior, pero en la segunda estrofa entramos en esta escena, es decir, en el parque interior del poeta, sin embargo, el paso no se realiza fácilmente: ‘vieja cancela’, ‘tierra mohosa’, ‘agrio ruido’, ‘golpeo’. Todas estas expresiones contienen valoraciones claramente negativas, por lo que el poeta nos transmite su emoción a través de todos los sentidos: tocamos, vemos, escuchamos (también se nota la misión de la vocal cerrada y vibratoria rápida). En un momento determinado, un ruido agrio de una puerta advierte que alguien sale de una casa y se interna en “el silencio de la tarde muerta”. Alguien cualquiera, cualquier hombre, una vida más entre todas parece haber traspasado el umbral de la vida y de la muerte, el umbral del tiempo. Pasamos este umbral y soportamos este paso doloroso. Pero la repetición de esta estrofa en el final del poema nos confirma que a ambos lados de la puerta hay ‘muerte’, no cambia nada, siempre la misma monotonía insoportable de la vida (como en “El viajero”, el

tiempo y el espacio interior / exterior aparece cargado de la misma muerte, la misma monotonía imposible de salvar. Éste es un concepto clave en el poema XII). La puerta es umbral y llave para entrar en los dominios poco accesibles. En el posterior recorrido por los dominios del tiempo nuestro hombre se cruza con una vieja y aburrida amiga -la fuente- que puede ser, sin más, su propia conciencia y que actúa como un espejo. La fuente y el hombre se tratan como hermanos. Es decir, el diálogo con el tiempo, al igual que en el poema “El viajero”, se hace desde una conversación con un hermano metafórico.

“En este poema la fuente actúa como si fuera el depósito de la memoria; en ella se contiene escrito todo nuestro pasado, con toda su monotonía, con todo un tiempo que ya no puede volver y recuperarse. “La fuente vertía / sobre el mármol blanco su monotonía”.³⁸⁷ “Blanco mármol sugiere aquí directamente la muerte, además de círculo eterno, como las estaciones de “El viajero”, como “la noria” y el “río- mar” del poema XII. En Machado hay un tema muy presente también en Proust sobre el tiempo y la memoria. En efecto, como él, Machado ha hecho de la búsqueda del “tiempo perdido” y del pasado un motivo esencial de su creación. En nuestro caso, el hombre sabe que la fuente contiene su vida sobre “el blanco mármol”. La fuente expresa el pasado que guarda como si fuera un texto escrito en espejos : <<La fuente cantaba: Te recuerda, hermano, / un sueño lejano mi canto presente>>. <<Fue esta misma tarde: mi cristal vertía / como hoy sobre el mármol su monotonía>>. << Yo se que tus bellos espejos cantos copiaron antiguos delirios de amores>>. Ahora bien, el hombre no quiere sólo que la fuente le transporta a su pasado; más bien quiere algo

³⁸⁷ Recordemos el poema LV: “ Dice la monotonía / del agua clara al caer: / un día es como otro día; hoy es lo mismo que ayer “; y “Bajo las ramas oscuras / caer el agua se oía” (poema XIII).

que le recupere y le cure de su ‘amargura’ y de su pena presente: un mirto, un canto, una tarde de verano contra esa tarde muerta del parque, una copla sonriente, un cristal de alegría, un ensueño, un amor, una alegría olvidada, una fruta bermeja..., un sueño pintado como un cuadro impresionista.

En este contexto, Bernard Sesé explica sus pensamientos con estas palabras:

“Evocación melodiosa -dice Bernard Sese- en la que la música de las sonoridades suaves o líquidas sugiere acertadamente, utilizando la armonía imitativa , el murmullo del agua que se va amplificando. Pero también evocación muy visual, muy plástica, en la que las palabras, más que el dibujo de una forma precisa, sugieren un color que la contiene y la desborda, como un cuadro impresionista.”³⁸⁸

Ante este cuadro, y el fruto ofrecido por la fuente, el poeta, aunque sepa que este ‘fruto maduro’ es el mismo ‘fruto bermejo’ que representa a su ‘amargura vieja’, desea algo de su pasado, un algo que le recupere y le cure su ‘amargura’ y su ‘pena’: una copla riente, un cristal de alegría, un ensueño, un recuerdo de amor, una alegría olvidada, una tarde de verano contrapuesta a esta tarde muerta del parque, una gota de agua para su sed. El poeta está en un momento muy crítico y necesita curación, recuperación, esperanza (la misma esperanza de la “hermosa tarde” en el poema XII.

Y por eso dice:

más cuéntame, fuente de lengua encantada

cuéntame mi alegre leyenda olvidada.

Lo que realmente desea es algo de su pasado con el que soportar la vida actual. Un

algo que es ciertamente un sueño y una ‘leyenda’ y no la verdad del pasado, la ‘historia’ que la fuente se empeña en revelar. Pues ningún hombre puede a pesar de su deseo alejarse ni huir de lo que es y de lo que ha sido. En efecto, la fuente no accede a esta petición y como respuesta a su ruego, comienza a recordarle, con toda la carga de su monotonía , “historias viejas de melancolía”, no aquella “alegre leyenda olvidada”, sino más bien, la pena y la verdad de los hechos pasados. Como si pareciera imposible liberarse de la pesada carga del sufrimiento vital.

El parque en el que se encuentra la fuente muestra una desoladora soledad, un recinto de muerte, sólo roto por el sonido del agua que se derrama sobre “el blanco mármol”. En este lugar (como en otros poemas los caminos, las plazas, las tardes, la sala familiar) la vieja amiga “fuente de lengua encantada” y nuestro hombre comienzan a entablar ese diálogo que tiene su punto culminante precisamente cuando éste le pide a la fuente que le relate viejas alegrías pasadas y ya olvidadas que calmen su honda y profunda pena.

Sin embargo, la fuente se muestra impasible al requerimiento y dice burlona : “ Yo no sé leyendas de antigua alegría, sino historias viejas de melancolía”. La fuente prefiere recordarle aquel día y aquel momento pasado en el que al igual que en el instante presente el hombre cargado con el fardo de su pena y de su amargura fue a pedirle ayuda. El momento actual parece una copia del pasado, es un espejo. Ayer como hoy “fue una clara tarde del lento verano.../ Tú venías sólo con tu pena, hermano; / tus labios besaron mi linfa serena, y en la clara tarde , dijeron tu pena.” Y

³⁸⁸ Sesé, Bernard, *Antonio Machado. El poeta. El hombre. El pensador*, Madrid, Gredos, 1980, p.143.

prosigue la fuente: “Dijeron tu pena tus labios que ardían; la sed que ahora tienen, entonces tenían”. El instante se ha repetido con los mismos detalles . La petición de un recuerdo que abstraiga del pesar diario y la respuesta sin esperanza de la fuente.

Ante esto el protagonista comprende que su pena es profunda, su conciencia es monotonía y aburrimiento y el peso del pasado una amargura, y el, el diálogo con la fuente, su hermana, no le depara ninguna alegría. Pues ella, que guarda contiene y expresa su pasado lo hace demasiado celosamente, negándole los episodios más alegres, por eso le dice a su hermana: “Adiós para siempre, tu monotonía, fuente, es más amarga que la pena mía”. El hombre regresa a su hogar dejando atrás su visita al pasado, al tiempo y a la muerte y da un portazo contra su monótono cantar. Es un portazo al pasado, un portazo que es golpe contra “la tarde muerta”, es olvido y probablemente renacimiento, un portazo que parece indicar quizá que para continuar la vida en ocasiones parece necesario despedirse de nuestro hermano interior o de nuestra conciencia.

“Adiós para siempre”. Machado parece separarse, casi burlarse aquí de esa vieja lección según la cual el auto análisis, el viaje interior, la voz de la conciencia constituyen la clave y la guía de nuestro futuro y de nuestro ser. Más bien lo que muestra el poema es que en el diálogo interior (aunque aquí el yo se desdoble en la fuente, en otros poemas en el agua , en el hermano, la tarde, el viento...) la persona encuentra un poso de dolor insoportable, y, en último término, la muerte. De hecho, si la vida es tiempo devorado por el tiempo sin posibilidad de detención, lo que nuestra conciencia acumula no son lecciones, sino una huella de hastío, de

monotonía y amargura. Y cuando bajamos a nuestras profundidades lo que encontramos no siempre resuelve problema alguno, sino que repite su propia finitud, su triste soledad, su muerte constante bajo la ley del tiempo. De nada, pues, vale ir a ella en busca de alegrías consoladoras es cuando la ley de la vida no es más que esa caducidad y esa muerte. De nada sirve, pues, la insistencia de nuestro protagonista en recurrir a la fuente, pues su música canta siempre el mismo estribillo de angustia.

¿Soluciones? En este poema Machado no parece ofrecer ninguna. Es muy posible que si en nuestro interior no encontramos más que esa dura y pesada ley que constituye el tiempo, quizá en el exterior encontremos alguna otra cosa. Sin embargo, el exterior también se encuentra dentro de esa ley del tiempo de la que hablamos. Entonces, se puede pensar que a ambos lados de la puerta hay monotonía. En efecto, ya vimos más arriba como el hombre no puede vivir permanentemente sin el 'tu' esencial que es la sed metafísica de Machado.

En el poema XIII, cuenta el paseo de un hombre solitario, de un caminante cansado, de un viajero por los campos. "Yo iba haciendo mi camino / absorto en el solitario crepúsculo campesino". En realidad, constituye un viaje a un 'otro' más allá de nosotros mismos, casi un viaje paradisíaco, quizá un sueño en el que se le revela al caminante lo que su vida es. El viaje por lo 'otro' ejerce un contraste sobre el que le revela su existencia. En este sentido, el poema dibuja los contornos de este viaje y contiene tres momentos culminantes: la entrada en esa región (en un verso de tonos modernistas e impresionistas), la salida de esa región, también en tonos modernistas e impresionistas) y, por último, un momento del viaje en el que el

caminante envuelto por la experiencia que vive medita sobre sí mismo, y sobre los efectos de esa experiencia reveladora. Leámoslo:

*Hacia un ocaso radiante
caminaba el sol de estío,
y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante,
tras los álamos verdes de las márgenes del río.*

*Dentro de un olmo sonaba la sempiterna tijera
de la cigarra cantora, el monorritmo jovial,
entre metal y madera,
que es la canción estival.*

*En una huerta sombría,
giraban los cangilones de la noria soñolienta.
Bajo las ramas oscuras el son del agua se oía.
Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta.*

*Yo iba haciendo mi camino
absorto en el solitario crepúsculo campesino.*

*Y pensaba: «¡Hermosa tarde, nota de la lira inmensa,
toda desdén y armonía;*

*hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía
de este rincón vanidoso, obscuro rincón que piensa!»*

Pasaba el agua rizada bajo los ojos del puente.

*Lejos la ciudad dormía,
como cubierta de un mago fanal de oro transparente.
Bajo los arcos de piedra el agua clara corría.*

*Los últimos arreboles coronaban las colinas
manchadas de olivos grises y de negruzcas encinas.*

*Yo caminaba cansado,
sintiendo la vieja angustia que hace el corazón pesado.*

*El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,
bajo los arcos del puente,
como si al pasar dijera:*

*«Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera.»*

*Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.
(Yo pensaba: ¡el alma mía!)*

*Y me detuve un momento,
en la tarde, a meditar...
¿Qué es esta gota en el viento
que grita al mar: soy el mar?*

*Vibraba el aire asordado
por los élitros cantores que hacen el campo sonoro,
cual si estuviera sembrado
de campanitas de oro.*

*En el azul fulguraba
un lucero diamantino.
Calido viento soplaba
alborotando el camino.*

*Yo, en la tarde polvorienta,
hacia la ciudad volvía.
Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.
Bajo las ramas oscuras caer el agua se oía.*

(Soledades. Galerías. Otros poemas)

Los primeros versos muestran el recibimiento al caminante cuando entra en ese otro

reino diferente al de la ciudad de donde proviene. Se trata de un espectáculo realmente grandioso: un sol de estío, las nubes de fuego, la trompetas gigantes,(¿trompetas en la naturaleza? Es muy posible que sean las trompetas del cielo, las trompetas del paraíso, de los ángeles), los álamos verdes, la jovialidad de la cigarra que suena a metal y madera, en fin, toda la canción estival. Toda la naturaleza parece un festival impresionista.

“Es un paisaje temporalizado -dice Gregorio Salvador- en su comentario sobre este poema- Es un paisaje narrativo y también lírico”.³⁸⁹

Un paisaje o un espacio temporalizado, parece el real protagonista de estos tres poemas de Machado. Así, el espacio encarna su angustia vital; es decir, su “angustia temporal”³⁹⁰ Así, el ‘yo’ del poeta se integra con el de nosotros. La voz del reloj de “El viajero”, la canción del tiempo y la canción dolorosa de la fuente en este poema se identifican con la canción del río, del viento, de todo espacio. En ella, nos enfrentamos con nuestras inquietudes más profundas; el transcurso temporal, la fugacidad de la vida, la imposibilidad de volver al pasado, la monotonía, la condición mortal de hombre, ser o no ser. Al fin, la nada³⁹¹. Veámosla.

³⁸⁹ Salvador, Gregorio, *Homenaje a Machado*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1975, pp.241-258.

³⁹⁰ Zardoya, Concha, citando estas propias palabras del poeta: “sin el tiempo [...] el mundo perdería la angustia y el consuelo de la esperanza. Y el Diablo ya no tendría nada que hacer. Y los poetas tampoco “(Juan de Mairena), subraya que la angustia temporal parece alivianarse al establecer el poeta su hondo diálogo con las formas del tiempo: con la tarde, el agua y la fuente”. (Zardoya, Concha, *Poesía Española del Siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974, p.280). También Gregorio Salvador, en su comentario, subraya que ‘la vieja angustia’ es una angustia universal, la angustia del hombre. En el mismo contexto, en el verso “se canta: no somos nada”, el hombre se “oculta en la fórmula impersonal”. Además, escuchamos a nuestra propia voz.(Gregorio Salvador, 1975, op. cit., p. 280).

³⁹¹ En este contexto, recordemos el poema “Vida” de José Hierro: *después de todo, todo ha sido nada, a pesar de que un día lo fue todo./ Después de nada, o después de todo / supe que todo era más que nada./ Grito “¡Todo!, y el eco dice “¡Nada!./ Grito “¡Nada!, el eco dice”¡Todo!./ Ahora sé que la nada lo que ra todo,/ y todo era ceniza de la nada.* (Cuaderno de Nueva York , 1998)

Los primeros versos dibujan otro reino diferente al de la ciudad de donde viene el caminante: ‘sol de estío’, ‘nubes de fuego’, ‘sempiterna tierra’, ‘cigarra cantora’, ‘monorritmo jovial’, aunque parece sólo una descripción del paisaje exterior, como hemos dicho, debe considerarse en dos sentidos; toda esta ‘canción estival’ con la asimilación de la ‘vieja angustia’ se convertirá en una canción universal de monotonía, de tristeza. Eso se ve especialmente en la estrofa XII, como en un cuadro impresionista: ‘aire asordado’, “élitros cantores que hacen el campo sonoro”. Es por lo tanto una canción interior, llena, además, de monotonía. Y “noria” también deviene en un símbolo de monotonía. Con “este Rincón vanidoso, “oscuro rincón que piensa”, el poeta se señala a sí mismo.

Una ‘huerta sombría’, ‘las ramas oscuras’ podrían relacionarse con el ‘agua en sombra’ y el ‘agua sombría’ (también se nota la gran fidelidad del transcurso del tiempo exterior, como en “El viajero”) Y toda esa ‘oscuridad’ se relaciona simbólicamente con el último verso: “Bajo las ramas oscuras caer el agua se oía”, con toda su carga de monotonía, de melancolía de cansancio y de angustia del hombre.

El hombre ya está inmerso en plena naturaleza, y, enseguida, comienza una meditación sugerida por la “hermosa”.

En efecto, la “hermosa tarde” que canta su inmensidad adquiere para el caminante un rasgo casi terapéutico que revelan la tristeza y la melancolía en las que se encuentra envuelto. La naturaleza es capaz de curar la vanidad de ese ‘oscuro rincón que

piensa'. Parece como si a la naturaleza se le reservase la función de anular esa vanidad. Como si hubiera una extraña relación entre el pensamiento, es decir, la actividad propiamente intelectual, y la vanidad, relación que, además provocaría una gran inquietud en el caminante. Se ha producido entonces un conflicto entre dos sentimientos enfrentados; de un lado, el desdén, la inactividad y armonía de la naturaleza, su no -vanidad, y, de otro lado, la mencionada vanidad del pensador. De esta forma, la naturaleza aparece desubjetivada y como modelo al que tiende el hombre para aminorar su inquietud, su vanidad, su tristeza, su angustia y su cansancio. Se trata de la naturaleza contra la ciudad. Durante todo el tiempo del poema la naturaleza aparece llena de colorido, de luz, de canto y sonido; es jovial, es armonía es ritmo, carece de acción , en definitiva, no piensa. Su cualidad es precisamente, la de la aceptación pasiva de su ser en el tiempo. Cuando el paseante vuelve a la ciudad que duerme, la tarde deja de cantar con su 'lira inmensa' y se hace polvorienta, las ramas anuncian la oscuridad de la ciudad. Por su parte, la ciudad representa todo lo humano, lo demasiado humano: la vanidad. De tal forma que hay en el poema una nostalgia, un deseo de esa nada, de esa inactividad, ('no somos nada' le dice la barca al caminante), un deseo de cambiar de vida, un deseo de paz, de alcanzar esa armonía, luminosa y monótona en la que vive la naturaleza. Y, en consecuencia, ya no podríamos hablar de humanización de la naturaleza sino de una vida que intenta naturalizarse, acceder a su sencillez, a su falta de efectismo, todo lo cual iría muy unido a la sencillez poética del propio Machado. Además, todo el poema esta recorrido por una repetición de la adjetivación que parece un espejo de la armonía natural y del círculo eterno del retorno del agua, de la noria, del viento.

De este modo, es la naturaleza, el "no somos nada" la que se convierte en el sujeto

del poema, en el verdadero protagonista del poema. El viajero acude a la naturaleza para desprenderse y liberarse de esa inquietud que le provoca la conciencia de su temporalidad, peor lo que encuentra en ella es un doble de el mismo (el diálogo con el agua es un espejo que permite ver en el exterior lo que el guarda en su interior). Si se desea una comunicación con la naturaleza, (no pensar, abandonarse al tiempo, sin vanidad, sin acción), si se trata de copiar la vida natural, convertirse en noria, es decir, dejar que la vida sea empujada por el agua que se abandona hasta desembocar en la muerte, en el mar, se debe a que para la naturaleza ese ser en el tiempo se vive sin problema, sin tragedia, sin inquietud.

Éste sería el deseo imposible: abandonarse a la esencia de la vida, a la vuelta eterna del tiempo, sin fin, sin principio, infinitamente retornando sobre sí mismo, como el agua que se dirige al mar. Por todo ello, no es sólo que el río se convierta en símbolo de la vida, sino que si el río, el agua y el mar pueden sufrir un giro que los convierte en signos en los que ver y leer nuestra vida, nuestro tiempo y nuestra muerte se debe a que se quiere y se desea vivir como el agua y en el agua. Se trata de que el agua y el hombre son tiempo, pertenecen al tiempo, pero además el hombre tiene la suficiente conciencia de ello como para que la tragedia le persiga: es la conciencia de la muerte cercana e inevitable. Por ello en el prólogo a la segunda edición de *Campos de Castilla* escribe Machado: “Somos víctimas de un doble espejismo”.³⁹²

Aquí se encuentra una de las claves de la obra de Machado. Se ha producido un movimiento que consiste en un desplazamiento que haría pasar todo lo exterior al

³⁹² Machado, Antonio, 1964, op.cit.,p.51-52

interior y todo lo interior al exterior hasta que desapareciera la frontera entre lo que se encuentra dentro y lo que se sitúa fuera de nosotros. Se trata de que tanto adentro como fuera lo que hay es la nada.

En el diálogo que entablan el caminante y el surco del agua ésta le dice: “no somos Nada”: se trata de nuevo de la armonía y el desdén del círculo repetitivo, monorrítmico y eterno de la naturaleza frente a la actividad del mundo de la ciudad. El exterior al que se tiende acaba siendo ‘nada’. El caminante se ha encontrado con lo mismo que guarda en su interior, el paso irremediable y arrasador del tiempo, su eterna circularidad. De aquí el aire de tristeza y de fracaso que rodea todo el poema, pues el caminante vuelve a la ciudad sin nada que calme su amargura y su angustia. Al igual que en los poemas anteriormente comentados (poemas I y VI) el viajero que se interna en el tiempo se encuentra con la verdad de la existencia, del fracaso y de la muerte inevitable, de la nada que somos, de la juventud perdida. “¿Qué es esa gota en el viento / que grita al mar: soy el mar? En estos versos se notan perfectamente los dos polos mencionados de la misma realidad: por un lado, el temor, su individualidad, su ser en la muerte, en la nada; por otro, el deseo de salvar su vanidad, su conciencia de ser, participando en la duración de la naturaleza En la segunda “la nada” podría considerarse como un ‘todo’, en este sentido panteísta, llegar al mar parece una reunión en el paraíso perdido, volver al seno de la madre como ‘hijo de mar’ (en el “Retrato”).

“Aparece el mar -dice Domingo Yndurain- no como fin absoluto, sino como última realidad: la fusión con el todo. Así, pues, encontramos un enriquecimiento del símbolo manriqueño; el río acaba al formar parte del

mar, el perder las aguas su individualidad comienza al mar.”³⁹³

El paseante descubre lo esencial de la vida en el pobre río, en la mar que a todos espera, en la gota , en el viento. La nada. Para hacer frente a este nihilismo sin limite sólo queda la creación, sólo crear nos salva del tiempo que devora, crear lo eterno.

Machado expresa sus pensamientos con estas palabras:

“y pensé, escribe en el mencionado prólogo, que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por si mismas.”³⁹⁴

Al final de ese viaje que parece como un sueño, la naturaleza se despide de él tal y como le recibió al comienzo, de nuevo aparece un espectáculo impresionista y grandioso de luz, color y sonido, las campanitas de oro, el azul fulgurante, el lucero diamantino, la calidez del viento, es decir, lo deslumbrante, la música, la brillantez. Ya el caminante sale de este reino de la naturaleza, se despide de él como le recibió al comienzo, pero esta vez sentimos fuertemente el aire de tristeza, de monotonía, de angustia. Todo lo exterior va hacia el interior, y todo lo interior va al exterior, hasta que desaparece la frontera entre lo que se encuentra dentro y lo que se sitúa fuera de nosotros. El ruido del viento que despide al viajero anuncia que se dirige de nuevo a la ciudad, escuchando esta canción dolorosa, sintiendo la misma ‘sed metafísica’ vuelve a la ciudad, pero ahora ‘la tarde hermosa y luminosa’, deja lugar a la “tarde polvorienta”, “el agua clara corría” se convierte en un agua caída. Esa es, sin duda, nuestra caída.

³⁹³ Ynduráin, Domingo, *Ideas recurrentes de Antonio Machado*, 1975, Madrid, Turner, p.166.

³⁹⁴ Machado, A, 1989a, op. cit., p.52.

Entonces ¿no será este paseo quizá como un sueño en el cual el caminante comprende la realidad de la vida? Un sueño en el que en ningún momento se ha perdido la conciencia de la finitud, del sin sentido, del cansancio y de la angustia, de la fugacidad de la vida. Es como si se viviese atrapado en un doble movimiento que de la luz (lo natural) y del polvo (la ciudad) a la nada de ambas.

Finalmente, para terminar estos comentarios sobre Antonio Machado, vamos a tratar de identificar y clarificar la importancia que tienen en el la meditación y la reflexión interior, el análisis del tiempo y de la muerte, los paseos y los caminos, la presencia de la naturaleza y su diálogo con ella. Todo además en relación con la actividad y creación poética.

Lo que predomina en esos tres poemas, y en muchos otros de Machado, es, sin duda, la meditación sobre la propia vida, y, por tanto, la reflexión sobre la existencia en relación con la temporalidad y la muerte. De aquí nace también su particular religiosidad. La fugacidad, caducidad y monotonía de la vida constituyen, pues, lo esencial de muchos de los poemas de la poesía de Machado.

En toda su obra trata de realizar una operación mediante la cual la vida individual es transportada a un lugar en el que aparece su esencia más pura. En ese lugar el hombre, el hombre sólo, el hombre aislado, el hombre llevado por caminos y paseos, se enfrenta a lo que constituye el mundo vital de cualquier persona. El poema, pues, transporta la vida humana personal a una zona, a un lugar en el que se comunica con

cualquier otra vida humana y con lo esencial de toda vida. ¿Cuál es ese misterioso lugar? Como en el poema “El viajero”, puede ser un lugar familiar, una estancia o sala familiar que, sin embargo, perdiendo todo su contorno y forma diaria y cotidiana surge transformada por una aparición, la del rostro del hermano que vuelve a casa tras un largo viaje, y que permite leer y ver, toda la vida de los demás y la de uno mismo. Puede ser también, como en el poema “Tarde”, un solitario parque completamente vacío de vida, sin persona alguna en él, y en el que la única figura con la que dialogar es una fuente que actúa como espejo y autoconciencia del pasado y de la muerte cercana que rodea toda vida. Y, por último, puede ser, como sugiere el poema “Hacia un ocaso radiante”, un simple paseo por una naturaleza descrita y dibujada, pintada de forma quizá impresionista y modernista. Una naturaleza que recibe al paseante como si éste se introdujera en un lugar fantasmático y en el que también la comunicación viene facilitada por el río, el agua, la noria, y su retorno y movimiento permanente hacia el mar.

En definitiva, si finalmente tuviéramos que identificar, designar y señalar el lugar de ese lugar en un mapa desplegado, el lugar de todos los seres que pueblan el universo, y el lugar en el cual todos esos lugares se reúnen, no diríamos que se trata de Soria o de cualquier otra provincia castellana, tampoco nos dirigiáramos a un parque determinado, a un paisaje, a una estancia familiar, a un valle concreto; no pensaríamos en los lugares de nuestra infancia o en las playas de nuestro yo, de nuestra intimidad, de nuestra conciencia o de nuestra alma. Y mediante el cual la vida individual es transportada y transformada con su *otro* y con el de los otros, es producido por la creación poética, entonces ese lugar sólo puede ser el espacio del

poema, el espacio literario. Ese espacio, esta comunicación, ese deseo de salir del 'yo' para penetrar en su 'otro', revelando nuestra intimidad, nos dirige a identificar nuestro ser con todos los seres humanos e inorgánicos. Así la vida humana (no sólo la del viajero sino la de nosotros) se constituye por la comunidad con los otros. En este contexto, esos tres poemas comentados podrían construir y reconstruir con la vida de cada lector. Por ello en esos poemas, la intuición del lector no tiene un papel menos importante que el de la intuición del poeta. En este espacio de poema se trata de un diálogo con el tiempo. El tiempo en el que participan todos los seres por el mero hecho de existir.³⁹⁵

El espacio del poema es el espacio de nadie, de cualquiera y de todos, es el espacio de la obra de arte. El espacio en el que entra cualquier lector cuando se produce esa comunicación mágica que llamamos escribir, pensar, crear, y leer. El espacio que revela y manifiesta el tiempo que somos.

³⁹⁵ Öztunalı, Olcay, "Un Diálogo cordial en espacios temporalizados", trabajo monográfico presentado para el curso "Hacia el 98. Modernismo y 98", en el programa de Doctorado de la UAM, 1997-1998

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo hemos visto que en diferentes momentos históricos los criterios utilizados para juzgar la poesía de Antonio Machado depende de las expectativas literarias, culturales y sociales de cada época. Por eso el significado de las obras literarias de Machado no es fijo, siempre cambia dependiendo de dichas expectativas. Especialmente en la primera mitad del siglo, el análisis literario se definió por una política nacionalista y por la percepción de la ‘generación del 98’ y del ‘modernismo’ como dos tendencias literarias opuestas. Esto influyó en el estudio de la poesía de Antonio Machado, la cual que por ser dividido en diferentes épocas, no fue entendida como una unidad poética hasta los años setenta.

En este trabajo investigamos el modo de valorar la poesía de Machado a lo largo del siglo veinte y también intentamos buscar las raíces de su pensamiento poético. Por otra parte, al investigar la recepción de su poesía en cada época intentamos buscar las razones literarias, sociales e históricas que explican tal recepción. Nos gustaría subrayar que inevitablemente las preguntas que nos hacemos sobre este autor están y condicionadas por nuestro tiempo. No hay que olvidar que nos consideramos a nosotros mismos como un lector, como un sujeto histórico que vive en los albores del siglo XXI. Así que las percepciones de este momento histórico son nuestras percepciones.

En este sentido subrayamos que la mayoría de los últimos críticos que ya no hablan de la diferencia entre el 98 y el modernismo, más bien hablan de una literatura de fin de siglo. Sus características mas destacadas son el rechazo al positivismo, al realismo y al naturalismo. Por ello a partir de los últimos años ochenta se nota una nueva línea en los críticos. Desde hace poco tiempo se habla de la imposibilidad de hacer una división en etapas de la obra de Antonio Machado. El acercamiento al libro de *Campos de Castilla*, considerado como un libro que trataba de una geografía y de un paisaje real, un paisaje que reflejaba el estado de ánimo de España, su angustia, su nostalgia, ha cambiado por lo tanto a raíz de estas nuevas criticas literarias dejando atrás los tópicos de la generación del 98. Por otro lado, sabemos que *Soledades* ha sido considerado habitualmente como un libro intimista, sin embargo las últimas criticas literarias resaltan el intento del poeta de establecer una relación cordial con los otros, y un interés por el colectivo humano. Los últimos críticos consideran a Machado como un poeta que en ninguna etapa sólo se preocupó por sí mismo. En este sentido, a nivel existencial, el poeta debe considerarse en plan colectivo. Así que según los últimos críticos, su poética se debe investigar en conjunto basándose en el simbolismo, formando un paralelismo con los pensadores europeos, y para realizarlo es imposible la separación de la poesía y la prosa en la obra de Antonio Machado.

Si comenzamos un estudio cronológico de la recepción de la poesía de Antonio Machado en el siglo XX, nos detenemos en primer lugar a examinar cómo fue recibida su obra en el momento en que se publicó por primera vez.

Soledades es el primer libro que Machado publicó a principios de 1903, un año después de su regreso de París. Antonio Machado eliminó de su segunda edición trece de los cuarenta y dos poemas que se publicaron en la primera, y añadió nuevos poemas. *Soledades. Galerías. Otros poemas* salió en la segunda mitad de 1907. A partir de la edición de 1919, el título se convirtió en *Soledades, galerías y otros poemas*. La mayoría de los críticos hasta los años setenta consideran *Soledades galerías y otros poemas* como un libro intimista, con un tono muy personal, que no tiene ninguna inquietud por lo colectivo. Analizaron esos poemas anecdóticos subrayando la melancolía, la pena y la tristeza del poeta.

El primer libro, *Soledades*, en su época se considera un libro ‘modernista’ influenciado por Ruben Darío al que Machado conoció en París. También sabemos que el mismo Darío consideró este libro de Machado como: “¡admirable!”. Machado tampoco negó su admiración a Darío en su época. En 1917, en el prólogo del libro *Soledades, galerías y otros poemas*, acerca de las *Soledades* hace este comentario: “Las composiciones de este primer libro, publicado en enero de 1903, fueron escritas entre 1898 y 1902. Por aquellos años, Ruben Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría.”

Por otro lado su segundo libro, *Campos de Castilla* –publicado 1911- según la mayoría de los críticos es considerado como un libro realista lleno de preocupaciones sociales. Sabemos que la publicación del segundo libro de Machado recibió los comentarios positivos de importantes autores de la época, como Unamuno, Ortega y Azorín.

La década de los 20 está marcada en España por el movimiento vanguardista. Su característica valorar lo intelectual, evitar lo sentimental. Todo conduce hacia la ‘deshumanización’ del arte de Ortega. Según Ortega este nuevo arte es minoritario, puro, intelectual. Para Ortega “estilizar es deformar lo real, desrealizar; estilización implica deshumanización”. En este contexto la vanguardias también deforman la realidad. En este momento cabe recordar el concepto de la nueva sensibilidad del ‘Novecentismo’. Frente al españolismo de la generación del 98, los novecentistas en los que se incluye Ortega tienden a lo europeo. Huyen del sentimentalismo y lo anecdótico.

En este sentido Octavio Paz señalando esta frase de Rimbaud: “Yo soy otro” subraya la impersonalidad del sujeto en la poesía moderna que va desde los simbolistas, hasta los surrealistas pasando por los vanguardistas. Según Paz, este es un proceso que trata de ‘objetivar el sujeto’ y lo denomina como la “destrucción sistemática del yo”.

Desde este punto de vista, la concepción del arte de Machado y de Ortega parecen distintos. Machado siempre tiene la inquietud de unir la vida y la poesía, la

literatura y la experiencia personal, pero siempre con un cierto distanciamiento. Cabe recordar que, desde el prólogo de *Soledades* en 1917, el propio Machado señala su modo de valorar la poesía como una ‘honda palpitación del espíritu’ que es una consideración del carácter universal de los sentimientos, y por eso bien lejos de la ‘selecta minoría’ de aquellos años. Y también, como hemos visto, para Machado, la poesía es una creación temporal : ‘La poesía es la palabra esencial en el tiempo’. Con esta afirmación el poeta valora su tiempo vital. Porque el ‘tiempo’ de Machado no es abstracto y conceptual sino vivo y personal. Así que si pensamos en la eliminación de la experiencia cotidiana, de los sentimientos del individuo, planteados por la vanguardia, se entiende perfectamente la posición de Machado contra las nuevas tendencias que alejan el arte de la vida.

Esta situación se marcará más en 1924, con su libro *Nuevas Canciones*. Machado en ciertas ocasiones habla de sus propios poemas en esta época definiendo que lo que hace es ‘autofolclore’ y que en su alma canta un pueblo. Para el autor cada individuo es un producto social y histórico y siempre necesita una colaboración del ‘otro.’

Sin duda en un ambiente poético tan diferente, seguir un camino opuesto para un poeta es muy difícil. Pero como hemos visto esta postura de Machado contraria a la impersonalización de las vanguardias estará marcada por la Institución Libre de Enseñanza, y se mantendrá constante el tiempo. Sin duda en esta época, gracias a los críticos sabemos que ya no es un ‘referente’ para los jóvenes poetas.

Pero en los años treinta se valorará muchísimo.

También hemos acentuado una afirmación del poeta incluida en el prólogo de *Soledades* en 1917, en esta época no valorada suficientemente : “el libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico”. En esta declaración, no valorando lo anecdótico, el ‘yo’ poético de Machado se convierte en un prototipo de lo humano es decir ‘objetiva al sujeto’ lo cual ya hemos visto desde los simbolistas en toda la poesía moderna a lo largo del siglo veinte.

Hemos apuntado que más recientes críticas sobre aquella época resaltarán la importancia merecida de esta declaración del poeta en los años veinte y afirman que ese deseo de proscribir lo anecdótico de Machado tiene una preocupación social. Hemos notado que hasta los años setenta la mayoría de los críticos consideran *Soledades* como un libro intimista, con un tono muy personal, que no tiene ninguna inquietud por lo colectivo, mientras que *Campos de Castilla* sería realista. Pero los últimos críticos, y la última poesía española, especialmente desde los últimos años de la década de los setenta, subrayan la importancia de esta declaración del poeta en 1917 y en este contexto también subrayan la importancia de los primeros artículos de Machado para entender su inquietud social. Desde los primeros escritos de Machado existe el interés por lo social. En este sentido, la mayoría de los críticos, especialmente a partir de los sesenta, consideran el ‘yo’ lírico en *Soledades* como un ‘yo’ social y ya desde hace poco tiempo se habla de

la imposibilidad de hacer una división en etapas de la obra de Antonio Machado y de que su poética se debe investigar en conjunto.

Por otro lado hemos señalado que los poetas de la Generación del 27 consideran a Antonio Machado como un maestro especialmente en la última época de la generación. En los poetas del 27 los críticos a partir de los años setenta hablan de cierta síntesis entre varios polos opuestos que hemos encontrado comunes en Machado : entre lo intelectual y lo sentimental, entre la poesía pura y impura, entre lo culto y lo popular, entre el 'yo' y el 'nosotros', entre lo tradicional y lo universal, lo cual abrirá el camino de la 'rehumanización' de la obra literaria. Se ven los temas como el amor, los fracasos, las inquietudes existenciales, las preocupaciones sociales etc. Algunos poetas, por esas preocupaciones, se interesan en política. Esta etapa dura hasta la Guerra Civil.

Hacia 1930, aparece una literatura comprometida. En este sentido, hemos visto que la década de los 30 es distinta de los años 20. En 1934 ya se habla de una poesía 'impura', que va a reflejar los problemas humanos. Mientras tanto, en España, se estrechan vínculos entre la cultura y el pueblo. En el campo de poesía, lo individual se convierte en lo social. Pero un poco tiempo después, la Guerra Civil obligará a muchos escritores de la Generación del 14 como Díez-Canedo, León Felipe, Moreno Villa y Juan Ramón Jiménez, a tomar partido: la muerte, la cárcel o el exilio. El mismo Machado, murió a los pocos días de abandonar España. Del 'grupo del 27', Lorca ha muerto, de los demás la mayoría se exilió, pero siguió escribiendo una poesía cada vez más humana.

Antonio Machado, los poetas del 27 y Miguel Hernández se posicionarán apoyando el bando republicano. Además hemos observado que Machado en esta época apoya el vínculo entre la cultura y el pueblo, levanta su voz por un lado contra el concepto de ‘masa’ (según él, ‘El hombre masa, no existe, las masas humanas son una invención de la burguesía), y por otro lado contra un arte de <<ismos>> (porque según él, “La poesía jamás podrá tener un fin político, y en general, el arte. No puede haber un arte proletario ni un arte fascista”) Por lo tanto, como señalan los últimos críticos , en esta época Machado siempre llama la atención como un ‘maestro indiscutible’ contra la *deshumanización del arte* de Ortega.

El año 1936 también es un año muy importante en su carrera, porque los textos que había publicado en el periódico *El Sol* se publicarán como un libro: *Juan de Mairena* y durante la guerra, siguió publicando nuevos artículos en la revista *Hora de España*.

Hemos visto que estos textos de Machado en *Juan de Mainera* tendrán un papel muy importante en la poesía comprometida de los años 30.

Domingo Ynduráin, resalta la importancia de la percepción de Machado en esos años:

“La eclosión de la poesía comprometida de este periodo es impensable sin el papel que han desempeñado durante los mismos años ciertos textos de Antonio Machado y sobre todo su concepto de que la poesía es palabra en

el tiempo, concepto traducido en muchos artículos sobre poesía comprometida por el termino “historicidad”. Machado influyó sobre todo con sus ideas acerca de la solidaridad humana, del poco valor de los sentimientos, con la primacía del contenido sobre la forma y con la vinculación al tiempo de la palabra poética. Aunque más de un poeta de la inmediata posguerra parecía tomar por modelo a Machado -pero de un Machado bastante incompleto-, por sus ideas sobre la poesía y sociedad, y sobre la poesía y tiempo (...)”¹

En este contexto, hemos visto que, tras la posguerra Machado será un modelo para los poetas jóvenes. Según los últimos críticos también se habla de la guerra civil y de la revolución comunista de 1917 como los eventos catalizadores que influyeron el pensamiento de Antonio Machado. Así que Machado se acerca más al pueblo haciendo una síntesis con los recursos folclóricos.

Como se sabe, en abril de 1939, con el franquismo, se abre un periodo de aislamiento. El poder franquista transmite una concepción del mundo a través de los medios de comunicación y las revistas como el *Escorial*. Valorando las críticas acerca de esta época, hemos observado que en los años cuarenta existe una diversidad en la recepción de la poesía de Antonio Machado. Por un lado en esta época el nombre de Antonio Machado molestaba al poder franquista con toda razón, por la preocupación social del poeta pero el mismo poder franquista utilizaba su segundo libro *Campos de Castilla*, para favorecer lo nacional, lo español. Según los últimos críticos después de la Guerra Civil, el poder franquista intenta recuperar a Machado por causas ideológicas. En esta época *Campos de Castilla* se sigue valorando como un libro realista, considerando que su paisaje

¹ Ynduráin, Domingo- Domingo, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española. Época Contemporánea: (1939-1980)*, Editorial Crítica, Barcelona, 1981, p.228.

es real y al mismo tiempo un reflejo del estado de España, su angustia, etc. Según la última crítica todos estos son tópicos de la generación del 98.

Por otro lado en la misma época, los últimos críticos hablan de la huella de Machado en los nuevos poetas. Hablan de las distintas rutas en la poesía: una parte de la Generación del 36 -nacidos en torno a 1910- continúa escribiendo en el exilio. Y los que quedan en España siguen por dos rutas distintas: en 1942, un grupo llamado 'juventud creadora' o 'garcilasistas' empiezan a escribir en tono optimista sobre temas tradicionales y religiosos. El otro grupo estará lejos de la armonía y serenidad, y tendrá un tono existencialista, trágico, desesperado, con mucha inquietud. Su estilo será muy distinto al de los garcilasistas, muy sencillo y directo. En el segundo grupo empieza una inquietud por la recuperación de Machado. En este sentido, los críticos a partir de los años setenta señalan el libro de Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*, y aceptan que con la aparición de este libro (aunque prohibido en ciertas revistas como *Espadaña*) se marca la tendencia de la poesía española hacia lo humano con la influencia de los viejos maestros; Unamuno y Antonio Machado.

Hemos observado que a partir de los años cincuenta la poesía se preocupa por los problemas humanos, sociales, y el tema de España será muy importante. Por la misma preocupación, se tratan temas como la injusticia social y el deseo de libertad. Así que los poetas como Blas de Otero y Gabriel Celaya sitúan los problemas del 'yo' en el campo social. Podemos decir que los poetas se dirigen,

contra el vanguardismo, ‘a la mayoría’. Para ellos el poeta ante todo es un hombre. Por eso valoran mucho a Antonio Machado especialmente por la afirmación de que ‘la poesía es la palabra esencial en el tiempo’. Es decir el poeta vive su propio tiempo, su propia vida.

También hemos mencionado que según las últimas críticas este concepto de “historicidad” de Machado influyó en los poetas de los años cincuenta - como Gabriel Celaya-. De hecho, los críticos señalan que la mayor parte de la poesía comprometida favorece una poesía que ‘es palabra en el tiempo’, es decir el poeta vive su propio tiempo, su propia vida. Tiene un diálogo con su tiempo. También hemos observado que esta misma afirmación se valorará mucho especialmente a partir de los años setenta pero esta vez por su valor filosófico especialmente por la influencia de dos filósofos: Bergson y Heidegger. En los años cincuenta y sesenta aunque se habla de la influencia de estos dos filósofos en la poesía de Antonio Machado no existía una investigación profunda en España sobre la influencia de éstos en el pensamiento del poeta. Entre las razones que explican esa falta de investigación podemos decir que hasta entonces la obra considerada más importante de Machado era *Campos de Castilla* por su españolismo. El libro *Soledades* se calificaba como un libro modernista, y no se le daba la importancia suficiente. En este libro aunque se habían señalado algunas reflexiones de Heidegger se habían limitado a apuntar a una ‘angustia existencial’ sin profundizar. Tampoco se le daba importancia a su prosa y especialmente al libro *Juan de Mairena*. En los últimos críticos, a partir de los años setenta ya se empieza a

hablar de la imposibilidad de valorar la poesía de Antonio Machado sin hacer caso de su prosa, y de la necesidad de valorar juntas sus obras sin considerarlas divididas en etapas como la modernista de *Soledades* y la noventaiochista de *Campos de Castilla*. Por un lado, acerca de la falta de la investigación mencionada hasta los años setenta algunos críticos subrayan que no se entiende bien el libro *Juan de Mairena* y su recepción queda limitada en su época por falta de conocimiento de Heidegger y del pensamiento contemporáneo y de la literatura europea. Por otro los últimos críticos que se basan en esta afirmación de Machado: ‘el poeta piensa su propia vida, que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada.’ subrayan que esta idea no tiene sólo que ver con la filosofía de Heidegger sino también con el ‘existencialismo comprometido’ de Jean Paul Sartre. Y afirman que en los años cincuenta la temporalidad de Machado no se considera sólo como la temporalidad íntima también se trata de una temporalidad social e histórica.

Esta consideración nos parece muy importante porque detrás de esta afirmación existe una aceptación, que permitirá nuevas recepciones de la poesía de Machado especialmente en los años ochenta. Es la aceptación de que los sentimientos y el lenguaje son productos históricos y sociales. Entonces el ‘yo’ de Machado empieza a ser considerado como una identidad colectiva y en este sentido, como hemos observado, se valorará muchísimo en la última poesía española a partir de los años ochenta. En este sentido, el compromiso de Sartre y la historicidad de los sentimientos del ‘yo’ de Machado serán las causas de una

recuperación de la individualidad machadiana por parte del grupo de la 'otra sentimentalidad'.

Por otro lado también hemos observado que según los críticos, en los años sesenta los izquierdistas valoran muchísimo el libro *Campos de Castilla* como un libro realista. Pensamos que este tipo de valoraciones dificultan entender el valor poético del libro además de crear una contradicción con el concepto poético de Antonio Machado. Cabe recordar otra vez estas palabras del poeta : “ No puede haber un arte ni un arte proletario ni un arte fascista”.

Hacia finales de la década de los años 50, vemos la superación de la poesía social por poetas como Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, los que en los años ochenta se valorarán mucho, porque para la 'otra sentimentalidad', se hallan lejos de la polémica entre lo puro y lo impuro: ellos también escriben una “poesía de la experiencia”, porque en ellos hay una preocupación por el hombre a través del humanismo existencial. Ellos se interesan más por una poesía de la experiencia personal: el fluir del tiempo, la nostalgia de la infancia, lo familiar, el amor, el marco cotidiano con una conciencia de soledad, y por todo ello, hemos observado que se acercaban más a la poesía de Machado y a la última poesía en España. En este sentido, Ángel González en 1998, explica la influencia de Machado, sobre su poesía, declarando la tardía valoración de Machado y lo considera como uno de los poetas españoles más penetrantes de su tiempo por la superación de los límites del simbolismo y de la generación del 98.

En los años setenta y ochenta se habla de una nueva vanguardia que tiene mucho contacto con la cultura europea, en la poesía se observa el interés por los temas exóticos, los países orientales, los mitos clásicos y medievales con un tono modernista, un gusto por el irracionalismo y la metapoesía. Así que se alejan del prosaísmo de la poesía social y de las formas tradicionales y del lenguaje coloquial. Aspiran a la búsqueda de un nuevo lenguaje, y la estética de la poesía se acerca otra vez al surrealismo, alejándose de Machado como en los primeros años de las vanguardias. Hemos observado que, por lo tanto, Machado deja de ser ‘referente’ otra vez para los poetas de al principio de los años setenta.

Pero en los últimos años setenta y primeros ochenta, en algunos jóvenes poetas se nota la influencia de los poetas de los cincuenta por el prosaísmo, la narratividad y el humor. Ya se observa otra vez una ‘poesía de la experiencia’. En esta poesía el ‘yo poético’ es como un hombre normal y corriente, siempre nos habla de su tiempo, de su vida cotidiana lo cual está siempre cerca de nosotros. Así que el poeta se convierte en un prototipo de su lector, lo humano, su realidad ya no es sólo suya, sino que es la realidad de cualquiera, la de nadie, la de todos. Es decir, la vida o la realidad personal es transformada, comunicada con su otro y con los otros. Porque según estos dos poetas, Machado y Montero (el fundador del grupo de la ‘otra sentimentalidad’), la poesía no es un mero acto intelectual, sino una manera de explicar la vida. Y sin duda en esta ‘poesía de la experiencia’ el tiempo vital es un recurso fundamental y este sentido es lo que le otorga una postura muy cercana a la Antonio Machado.

Así que, a partir de los últimos años de la década de los setenta Machado otra vez se considera como un maestro por los poetas jóvenes que escriben dentro de la 'poesía de la experiencia' especialmente por su primer libro *Soledades*. En estas poetas, como hemos mencionado, se nota una desacralización de la figura del poeta, y una integración en el mundo real.

También a partir de los años setenta se nota una nueva línea de pensamiento entre los críticos literarios que contiene las siguientes ideas.

Ya desde hace poco tiempo se habla de la imposibilidad de hacer una división en etapas de la obra de Antonio Machado. Su poética se debe investigar en conjunto basándose en el simbolismo y las raíces románticas. (En este sentido el libro de *Campos de Castilla* no se debe considerar como un libro realista porque está abierto a nuevas lecturas) y también se considera que es imposible la separación de la poesía y la prosa en la obra de Antonio Machado, porque en toda su obra se establece la relación entre la individualidad y la colectividad, entre la realidad y el sueño, lo cotidiano y lo universal, entre la esencialidad y la temporalidad, entre un presente y un pasado.

A partir de los años ochenta, hemos observado la precuperación de situar a Machado no dentro de una visión españolista sino dentro del contexto de una visión europea, formando un paralelismo con pensadores como Bergson, Heidegger, y la poesía moderna europea desde los poetas simbolistas franceses

como Baudelare.

Luis García Montero está considerado como uno de los poetas más influyentes de la poesía contemporánea española. Abrió una gran polémica en la poesía española a partir de los años ochenta, con el grupo poético: la 'otra sentimentalidad', cuya poética estaba marcada por el carácter histórico de los sentimientos. García Montero casi en todas sus entrevistas habla de la necesidad de superar el debate entre el vanguardismo que deshumaniza y, el realismo social que humaniza el arte pero margina al individuo. La polémica que abrió García Montero en la poesía española en los primeros años ochenta, surge de esta contradicción, entre la individualidad y la poesía social. García Montero encontró una fórmula para hacer coincidir estos dos acercamientos distintos a través del 'carácter histórico de los sentimientos' de Machado. Según él, en los primeros años de los ochenta la poesía estaba dividida entre el culturalismo y el realismo social que no aceptaba ningún acercamiento a la intimidad. En este ámbito él considera la poesía de Machado como una buena receta para un nuevo tipo de compromiso, por su plantamiento del carácter histórico de los sentimientos. Como hemos visto, para Machado, los sentimientos son construcciones sociales e históricas. Montero subraya entonces la importancia de la educación sentimental, es decir los sentimientos se construyen por la educación. Así que hablar de amor, es tan importante y tan histórico como hablar de una guerra. Por ello, para el poeta, en lugar de los temas, lo importante es el modo de tratarlos. De ahí se comenzó a hablar de la 'poesía de la experiencia', es decir de un acercamiento a la

realidad cotidiana con un lenguaje cotidiano porque para la ‘otra sentimentalidad’ la ideología esta en cada detalle de la realidad cotidiana.

En este sentido, la mayoría de los últimos críticos subrayan que la característica fundamental de la poesía española desde los primeros años ochenta hasta hoy, es la recuperación del vínculo entre lo individual y lo colectivo.

El ‘yo poético’ de García Montero, es un ‘individuo colectivo’ que es capaz de mirarse a sí mismo desde el ‘otro’, de poner un distancionamiento con sus propios sentimientos, sabiendo que ellos también son productos históricos. En esta poesía hay un sujeto que pese a su tono confesional, es la encarnación de cualquier individuo, un ‘yo’ que es el ‘otro’ en el mundo de ‘otros yos’ de Machado. De ahí, su preocupación por recuperar a los lectores, por buscar un diálogo de la poesía también en el plano de la recepción.

En suma, según los poetas de la ‘otra sentimentalidad’ -y según Antonio Machado-, los sentimientos son producidos por la sociedad y tienen ideología, y cada ideología tiene una relación con la realidad. En este sentido si aceptamos la estructura del sentimiento como una construcción histórica, entonces ‘el otro sentimiento’ tiene una potencia transformadora. Por eso, para la nueva poesía, el sentido de compromiso no depende de los temas sino del modo de tratarlos. Y en lugar de expresar una postura política, se prefiere analizar las fuentes ideológicas de la propia sentimentalidad en la realidad cotidiana. Porque, como subraya

Alvaro Salvador, un poeta del grupo, la política es un elemento dentro de la realidad cotidiana.

En este contexto los últimos críticos hablan de la presencia de Antonio Machado en la poética de la 'otra sentimentalidad', subrayando que la lengua es un producto social e histórico. La literatura misma también es un producto histórico, así que los sentimientos y la poesía se pueden convertir en un signo de la ideología dominante pero también tienen en un instrumento capaz de transformarla.

En consecuencia, hemos observado que los poetas de la 'otra sentimentalidad' aprenden de Machado que la poesía no puede ser una poesía de <<ismos>> y que tampoco puede existir ninguna intimidad sin ideología.

Hemos visto la importancia de la comunicación poética en Antonio Machado. Esa comunicación, ese diálogo, ese deseo de salir del 'yo' para penetrar en su 'otro', revelando nuestra intimidad, nuestro sentimiento más propio, nos permite identificar nuestro ser con otros seres.

Así pues, la vida humana se constituye por la interacción con los otros. En este contexto, los poemas de Antonio Machado se podrían constituir y reconstituir con la vida y la percepción de cada lector y con cada lectura en distintos tiempos. Por ello, en sus poemas, la intuición del lector tiene un papel tan importante como la intuición del poeta.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD, CUESTA, (1999), *Poema y enigma*, Madrid, Huerga y Fierro

ABELLÁN, JOSÉ LUIS, (1995), *El filósofo 'Antonio Machado'*, Valencia, Pretextos

AZORIN, (1961), *La generación del 98*, Salamanca, Anaya

AGUIRRE, J.M., (1973), *Antonio Machado como poeta simbolista*, Madrid, Taurus

ALBORNOZ, AURORA DE, (1961), *La Prehistoria de Antonio Machado*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico

----- (1961), "Miguel de Unamuno y Antonio Machado",
La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico, febrero-marzo, núm. 9,
p.157-188

ALONSO, DAMASO, (1965), *Poetas Españoles Contemporáneos*, Madrid, Gredos.

----- (1976), "Muerte y trasmuerte en la poesía de Antonio
Machado", *Revista de Occidente*, núm. 5-6, julio-octubre, pp.11-24

ALVAR, MANUEL, (1989), "Antonio Machado y su Teoría Poética", *ABC*, 22 de
mayo, núm. 28006

BALLESTA, CANO, (1972), *La Poesía Española entre pureza y revolución*,
Madrid, Gredos

BALTANAS, ENRIQUE, (2004), "Las Galerías de Antonio Machado, sin secreto",
<http://www.abelmartin.com>, pp. 1-14

BARBUDO, SANCHEZ, ANTONIO, (1967), *Los poemas de Antonio Machado*,
Barcelona, Lumen

BARILI, AMELIA, (1999), *La Cuestión de la Identidad del Escritor
Latinoamericano*, México, Lengua y Estudios Literarios

BATUR, ENIS, (1997), *Modernizmin Serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları

BECERIO, CARLOS, (1989), "Los Cantos de los Niños: de *Soledades a Soledades*,
Galerías y Otros Poemas", *Insula*, núm. 506-507, febrero-marzo, pp.12-15

BLOCK DE BEHAR, LISA, (1994), *Una Retórica del Silencio*, Argentina, Siglo
XXI

BORGES, JORGE LUIS, (1925), *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa.

BOUSOÑO, CARLOS, (1970), *Teoría de la expresión literaria*, Madrid, Gredos.

------(1998-1999), apuntes del curso “Un nuevo modo de enfrentar el estudio de la literatura. La Generación del 27”, impartido en la Real Academia dentro del programa de Doctorado de la UAM.

BRAVO, LUIS, (1999), “Tras la pista de Antonio Machado”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, Revista Digital, núm. 11, febrero, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/machado.html>, pp.1-16

CABRA, DANIELA, (2003), “Presencia-ausencia en *Soledades y Galerías y Otros Poemas de Antonio Machado*”, *Artifara*, núm.3, diciembre. www.artifara.com, pp.1-15

CACHO, VIU, (1962), *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Rialp.

CALDERA, ALEJANDRO SERRANO, (2003), “Rubén Darío. Renovador de la palabra y la cultura”, *La Prensa*, 2 de enero, núm. 22959, <http://www-ni.laprensa.com.ni/archivo/2003/enero/02/opinion>, p.1-3

CALLES, JUAN MARIA, (1998) “Antonio Machado desde la modernidad literaria”, *Lazarillo*, núm.14, enero-junio, pp. 21-30

------(2001), “Cantando en la luz”, Machado”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, Revista Digital, núm. 21, febrero, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/machado.html>, pp.1-7

CAMPBELL, FREDERICO, (1971), *Infame Turba*, Barcelona, Lumen.

CANO, JOSE LUIS, (1955), *De Machado a Bousoño*, Insula, Madrid

CARDWELL, RICHARD A., (1995) “Modernismo Frente a Noventay ocho: Relectura de Una Historia Literaria”, *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, Amsterdam, núm. 6, febrero, pp.1-8
<http://www.nottingham.ac.uk/hispanic/research/richamod.html>

COBOS, PABLO, (1972) *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos*, Madrid, Insula.

CHAVARRI, E.L., (1975), *El Modernismo*, Madrid, Taurus.

DALÍ, SALVADOR, (1981), *Vida secreta de Salvador Dalí*, Dasa, Figueras.

DEBICKI, ANDREW, (1981), *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos

DEPESTE, RENE, (1969), "Problemas de la Identidad del Hombre Negro en las Literaturas Antillanas", *Casa de las Américas*, núm. 53, marzo-abril, pp. 19-23

D'ORS, MIGUEL, (1997), "Última poesía española", *Nueva Revista*, núm.50, abril-mayo, pp.120-128

DUPREY, JENNIFER, (2001), "La biografía imaginada en las personas del verbo" en *Especulo, revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid., Revista Digital, núm. 19, noviembre, www.especulo.com, pp. 1-11

EAGLETON TERY, (2004), *Kuramdan Sonra*, İstanbul, Literatür Yayınları.

ECO, UMBERTO, (1992), *Açık Yapıt*, İstanbul, Kabalcı

ESPARZA TORRES, JAVIER, (1993), "De la España del 78 a la del 98", *Razón Española*, núm. 61, septiembre, pp.1-9

FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO, (1971), *Calibán*, La Habana, Letras Cubanas.

----- (1987), "Calibán Revisado", *Casa de las Américas*, núm. 157, julio-agosto, pp. 22-28

----- (1981), *Para el Perfil Definitivo del Hombre*, La Habana, Letras Cubanas.

FERNANDO LOBO, LUIS CARLOS, (1997), *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Akal.

FERRERES, RAFAEL, (1967), "Prólogo" en Antonio Machado, *Soledades*, Madrid, Taurus.

GADAMER, HANS GEORG, (1999), *Poema y Diálogo*, Barcelona, Gedisa.

GARCIA, MIGUEL ÁNGEL, (2002a), "Prólogo" en *Antología Poética*, Madrid, Castelia.

----- (2002b), "Literatura e Historia en la Otra Sentimentalidad", *Ínsula*, 671-672, noviembre – diciembre, pp.16-18

GARCIA MONTERO, LUIS, (1983a), "Otra Sentimentalidad", *El País*, 8 de enero, <http://librodenotas.com/poeticas/Archivos/001838.html>

----- (1983b), *En Busca de una Nueva Sentimentalidad*, Madrid, Complicidades.

----- (1993), *El Realismo Singular*, Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras.

- (1998), “Conversación con Ángel González”, *Litoral*,
núm. 233–234, diciembre
- (2002), “Poética, Política, Ideología”, *Ínsula*, núm.
671–672, noviembre-diciembre, pp.19-20,
- GEIST, L. ANTHONY, “Otra Sentimentalidad”, 2000, <http://www.mellon-nwlc.org/willamette/G2/granada/poetas-granadinos.html>, pp. 1-9
- GIBSON, IAN, (1999), *Lorca - Dalí. El amor que pudo ser*, Madrid, Así Fue.
- GICOVATE, BERNARDO, (1967), *Ensayos sobre la poesía hispánica*, México, Andrea
- GOMILLA, TONI, (2002), “Existe la memoria colectiva”, *Lateral*, núm 93,
septiembre, pp.16-18
- GONZÁLEZ, ÁNGEL, (1999), “Aparición y transformación de las galerías del alma en el proceso creativo de Antonio Machado”, *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara, 1999
- GONZÁLEZ ROMANO, ANTONIO, (2000), El Modernismo”,
<http://www.geocities.com/Hollywood/Hills/7985/modernismo.htm>), pp. 1-9
- GULLON, RICARDO, (1949), “Unidad en la Obra de Antonio Machado”, *Ínsula*,
núm. 40, abril
- (1960), “Las Soledades de Antonio Machado”, *Ínsula*,
núm. 158, enero
- (1958), *Las Secretas Galerías de Antonio Machado*,
Madrid, Taurus.
- (1970), *Una poética para Antonio Machado*, Madrid,
Gredos.
- (1987), *Espacios poéticos de Antonio Machado*, Madrid,
Cátedra.
- (1967), *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Gredos,
- HERNÁNDEZ, CARLOS MORENO, (1998), “Senderos imaginados”, *Celtiberia*,
núm.92, <http://soria-going.com/senderos/autores/machado3.htm>, pp.1-15
- (2001), “Castilla, lugar Común del 98”, *En torno a
Castilla. Ensayos de historia literaria*. Las Palmas de Gran Canaria,
Gobierno de Canarias

IRBY, JAMES, (1968), *Encuentro con Borges*, Buenos Aires, Galerna.

IRAVEDRA, ARACELI, (2002), "Hacia una poesía útil. Versiones del compromiso para el universo milenio", *Ínsula*, núm.671-672, noviembre-diciembre, pp.2-8

JIMÉNEZ, DIEGO JESUS, (2002), "Encuesta a poetas, críticos y editores", *Insula*, 671-672, noviembre-diciembre

JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO, (1979), *El simbolismo*, Madrid, Taurus

----- (1998), *Vicente Aleixandre. Una aventura hacia el conocimiento*, Madrid, Renacimiento

JIMÉNEZ, JUAN RAMON, (1999), *El Modernismo, Apuntes del Curso (1953)*, Madrid, Visor.

KURAN, NEDRED, (1996), "Alımlama Estetiği ve Hans Robert Jauss", *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*, İstanbul, Düzlem, pp.29-43

LARA, FERNANDO CHARRY, (1990), "El Simbolismo y Silva" www.banrep.gov.co/blavirtual/boletin, pp.1-16

LÁZARO, FERMIN, (2003), "En torno a las Soledades Machadianas", www.abelmartin.com, pp.1-30

LÓPEZ ALVAREZ, JUAN, (1990), "Federico de Castro y Fernández (1834-1903). Filósofo e Historiador de Filosofía", Cádiz, Universidad de Cádiz.

----- (1996), *El Krausismo en los Escritos de A. Machado y Alvarez*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

LOPEZ-LUACES, MARTA (2003), "Luis García Montero", (entrevista con Luis García Montero, www.literaturas.com, p.1-6

LUCAS, ANA, (1989), *Antonio Machado y la Filosofía*, Madrid, Editorial Orígenes

MACHADO, ANTONIO, (1934), *Sol*, Madrid, 3 de noviembre

----- (1941), *Poesías Completas*, Madrid, Espasa - Calpe.

----- (1957), *Los complementarios y otras prosas*, Buenos Aires, Losada.

----- (1964), *Obras, Poesía y Prosa*, Buenos Aires, Losada.

----- (1971), *Juan de Mairena*, Madrid, Castelia.

----- (1968), *Soledades*, Madrid, Taurus

- (1985), *Poesías Completas*, Madrid, Espasa -Calpe.
- (1989a), *Obras Completas*, Madrid, Espasa - Calpe.
- (1989b), *Poesía y Prosa*, Madrid, Espasa - Calpe.
- (1995), *Soledades, Galerías. Otros Poemas*, Madrid, Cátedra.
- (2001), *Prosas dispersas (1893-1936)*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (1988) *Antonio Machado, Poesía y Prosa*, Madrid, Espasa Calpe.
- MACRI, ORESTE, (1988), *Antonio Machado, Poesía y Prosa*, Madrid, Espasa-Calpe
- MARIAS, JULIÁN, (1967), *Al Margen de los Clásicos*, Madrid, Clásicos y Maestros.
- (1996), “Antonio Machado y el Pensamiento”, *ABC* , 14 de julio.
- MEDINA, CELSO, (1999), “La poesía en el desierto postmoderno”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Revista Digital, núm. 11. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero> , p. 1-14
- NIETO, RAMÓN, (2001), *Desde el 98 a nuestro días*, Madrid, Acento.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, (1957), *Caracteres y Circunstancias*, Madrid, Clásicos y Maestros.
- (1983), “La deshumanización del arte”, en *Obras Completas*, III, Madrid, Revista de Occidente.
- ORTEGA, ESPERANZA, (1981), *Antología de la generación del 27*, Madrid, Anaya, 1981.
- ÖZTUNALI, OLCAY, (2004), “Un diálogo poético con Luis García Montero”, (entrevista con Luis García Montero), *Revista del Instituto Cervantes*, Estambul, núm. 7, septiembre, pp. 4-8
- [internet.cervantes.es/internetcentros/ pdf/Revista52/ReEstambul7/Montero1.pdf](http://internet.cervantes.es/internetcentros/pdf/Revista52/ReEstambul7/Montero1.pdf)
- (1997-1998), “Un Diálogo cordial en espacios temporalizados”, trabajo monográfico presentado para el curso “Hacia el 98.

Modernismo y 98", en el programa de Doctorado de la Universidad Autónoma de Madrid

----- (1998-1999), "Caliban", trabajo monográfico presentado para el curso "La literatura hispanoamericana", en el programa de Doctorado de la Universidad Autónoma de Madrid

PAZ, OCTAVIO, (1974), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

----- (1991), *Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores.

----- (2004), "Gerçeküstüçülük", *Varlık*, diciembre, núm.1167, pp.12-19

----- (1989), "Poesia y Modernidad", *ABC*, 25 de junio

PÉREZ, OSCAR BARREO, (2002) "El modernismo literario español", *Liceus*, núm. 2, mayo-julio, www.liceus.com, pp.1-20

PUGLIESE, MARIA, (2003), "Antonio Machado y la ardua tarea de realizar lo desrealizado", <http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh9machado.htm>, pp.1-3

REDONDO, FERNANDO GÓMEZ, (1996), *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, Edaf.

RENE DE COSTA, (1998), "Prólogo" en Nicador Parra, *Poemas y antipoemas*(1954), Madrid, Cátedra

RIBBANS, GEOFFREY, (1970), *Niebla y soledad. aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid, Gredos.

----- (1993), "Prólogo" en Antonio Machado, *Soledades. Galerías. Otros Poemas*, Madrid, Cátedra.

RİFAT, SEMA, (1996), "Yapıt-Okur İlişkisi ve Umberto Eco", *Eleştiri Ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*, İstanbul, Düzlem.

RODRIGUEZ, JUAN CARLOS, (2002), "El yo poético y las perplejidades del compromiso", *Ínsula*, 671-672, noviembre-diciembre, pp.53-56

----- (1999), *Dichos y Escritos*, Hiperión, Madrid.

ROSADO, PÉREZ MIGUEL, (1999), *Último tercio del siglo*, Madrid, Anaya.

SALINAS, PEDRO, (1972), *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza.

ROZAS, JUAN MANUEL, (1980), *Intrahistoria y Literatura*, Salamanca, Escolar.

RUFINELLI, J., (1995), *Crítico Literario*, Alicante, Generalitat Valenciana.

- RUSSALL, BERTRAND, (1972), *Batı Felsefesi Tarihi*, Ankara, Bilgi Yayınevi
- SALINAS PEDRO, (1958), *Ensayos literatura hispánica*, Madrid, Aguilar.
- SALVADOR, ALVARO- EGEA, JAVIER – MONTERO, LUIS GARCIA, (1983), *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote.
- SALVADOR, GREGORIO, (1975), *Homenaje a Machado*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- SÁNCHEZ TORRE, LEOPOLDO, (2002), “De lo real y sus retóricas. Realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso”, *Ínsula*, 671-672, noviembre-diciembre, pp. 49-51.
- SÁNCHEZ VIDAL, (1990), *Las vanguardias. Renovación de los lenguas poéticos*, Jucar, Madrid.
- SARTRE, JEAN-PAUL, (1948), *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada.
- SELDEN, RAMAN, (1998), *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel.
- SERRANO, ANTONIO, (2000), “La obra de Antonio Machado”, www.abelmartin.com, pp.1-27.
- SESÉ, BERNARD, (1980), *Antonio Machado. El hombre. El poeta. El pensador*, Gredos, Madrid.
- SIERRA, RAFAEL ALARCON, (2000) “La generación del 98 y El hombre que fue jueves”, <http://fyl.unizar.es/gcorona/articu40.htm>, p. 1-4
- SCHULMAN, A. IVAN, (1987), *Nuevos Asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus
- TAJONAR, HECTOR, (1998), , “Palabras Como Semillas”, (entrevista con Octavio Paz), *La Jornada II*, 22 de abril. <file:///A:\poesia.htm>, p.1-6.
- TORRE, GUILLERMO, (1943), *La Aventura y el Orden*, Buenos Aires, Losada.
- (1974), *Historia de la Literatura de Vanguardia*, Guadarrama, Madrid.
- TUÑÓN DE LARA, MANUEL, (1967), *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Barcelona, Nova Terra.
- (1997), *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Madrid, Taurus.

TUSÓN, VICENTE – LAZARO FERNANDO, (1981), *Literatura Espa*, Madrid, Anaya.

URRUTIA, JORGE, (1999), “prólogo” en J. R. Jiménez, *El Modernismo. Apuntes el curso (1953)*, Madrid, Visor.

USLAR PIETRI, ARTURO, (1956), *Obras Selectas*, Cáscaras, Edime.

VIDALA, GLORIA, (1963), *El Ultraísmo*, Madrid, Gredos.

YNDURÁIN, DOMINGO - RICO, FRANCISCO, (1981), *Historia y critica de la literatura española. Época Contemporánea (1939-1980)*, Barcelona, Editorial Crítica.

----- (1975), *Ideas Recurrentes en Antonio Machado (1898-1907)*, Madrid, Turner.

----- (1990), “Las voces apócrifas de Antonio Machado”, *Antonio Machado Hoy*, Sevilla, Alfar.

ZAMBRANO, MARIA, (1938), “Antonio Machado y Miguel de Unamuno, precursores de Heidegger”, *Revista Sur*, núm 23.

ZARDOYA, CONCHA, (1974), *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos.

ZUBIRIA, RAMON de, (1969), *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos.

Resumen

En el primer capítulo del trabajo nos hemos acercado a la vida y la obra de Antonio Machado. También hemos puesto de manifiesto las principales ideas filosóficas y estéticas de Machado, su concepción del lenguaje y del tiempo, y su “mundo de otros yos” valiéndonos de sus artículos. Para mostrar cómo se refleja todo ello en su poesía, en la última parte hemos analizado y comentado tres poemas suyos. Hemos considerado conveniente comenzar por la importancia que el poeta da al sentimiento en relación con la creación poética.

Para Machado, no hay un yo soberano con poder suficiente para controlar racionalmente los sentimientos. Es decir, nuestros sentimientos no son nuestros, sino que constituyen un producto social que gracias al lenguaje podemos expresar. Pero por otro lado, subraya que el lenguaje es un instrumento en manos del hombre, ya que pertenece al “mundo de los otros yos.”

Si la vida humana se centra en la comunicación con los otros, podemos afirmar que siempre vivimos en ese “mundo de los otros yos” en el que nace el lenguaje. Es un mundo que se crea por todos los individuos en el que también se configuran los sentimientos. La creación poética, por lo tanto, debe dirigirse a ese mundo o dicho de otro modo, el hombre puede ascender a ese mundo gracias a la creación poética en la que también se produce el sentimiento. En este sentido, toda poesía y toda creación supone y exige una transformación.

En otra ocasión dice Machado: “Esto es lo importante. Sólo el sentimiento es creador”.

No debemos ver aquí ninguna contradicción entre el sentimiento como creador y el sentimiento considerado como producto del mundo de los otros. En efecto, el sentimiento no es creado por el *yo*, pero se encuentra en su interior como su otro, como una pasión que hace de tránsito entre lo uno y lo otro. El sentimiento entonces queda fuera del círculo cerrado que se forma entre el sujeto y objeto, al ser producido en ese otro mundo comunica al individuo con él. De aquí la conexión mágica en Machado entre lo íntimo y lo universal. Por ello, la intimidad en Machado nunca debe confundirse con lo privado.

El poeta debe siempre superar el *yo* y aspirar a lo universal. Para Machado, el poeta se identifica con todos los hombres, el *yo* individual es también un '*yo*' colectivo. La identidad y pluralidad de la personalidad, es decir 'la identidad como unidad de lo plural' según H. G. Gadamer es una de las metáforas básicas de toda época moderna.

El poema, pues, transporta la vida humana personal a una zona, a un lugar en el que comunica con cualquier otra vida humana y con lo esencial de toda la vida. Ese espacio de comunicación, ese espacio de diálogo, proporciona una visión de nuestro ser que revela nuestra intimidad y nuestro sentimiento más propio.

En el segundo capítulo del trabajo nos hemos acercado a las tendencias poéticas en España desde fines de siglo XIX hasta fines del XX, investigando diferentes plantamientos sobre ellos.

En el tercer capítulo, hemos abordado el concepto del distanciamiento del sujeto poético en el simbolismo francés, considerándolo como el primer paso de la

conciencia moderna que se desarrolla durante todo el siglo veinte, e investigamos las diferentes acercamientos a la poesía de Antonio Machado, como poeta simbolista valorando la relación del parnasianismo con el modernismo español.

Para entender la renovación en la lírica, tanto en España como en Hispanoamérica al final del siglo XIX es necesario investigar la influencia francesa, especialmente la de dos modelos fundamentales: el parnasianismo y el simbolismo.

Jiménez también afirma que, el modernismo hispánico es una síntesis del Parnasianismo y del simbolismo. De los parnasianos se toma la perfección formal, los temas exóticos. Y de los simbolistas, el arte de sugerir y la musicalidad. Según él, podemos buscar el origen de la palabra modernismo a mediados del siglo XIX entre los teólogos alemanes. El objeto era unir el cristianismo con lo científico, ese movimiento pasa a Francia, y de ahí a los Estados Unidos. El término modernismo aparece en la literatura en Hispanoamérica, en España, en Rusia, en Alemania, pero no en Francia.

Por otro lado, Jiménez agrega que en España existen muchos poetas simbolistas como Machado y él mismo, porque lo que entra en España es el simbolismo.

Según los críticos, el simbolismo francés se asimila tarde por el modernismo español. Por un lado están los seguidores de Verlaine (quien está más cercano al espíritu decadente, más directo y sencillo), y por el otro, los seguidores de Mallarmé, que defienden un arte más intelectual. En general se acepta que en el modernismo hispánico no se ve el hermetismo de Mallarmé y de Rimbaud. De hecho, los críticos hablan de la influencia verlainiana en muchos poemas de *Soledades*.

En el primer apartado de dicho capítulo; “El símbolo y epistemología mística: el ‘yo poético’ y la aspiración a la conciencia integral en la poesía de Antonio Machado”, subrayamos el tono místico del simbolismo.

La gran intención del simbolismo es subrayar las relaciones del hombre con la naturaleza. Como hemos señalado, el simbolismo representa una reacción contra el realismo y el naturalismo con algún tono panteísta y místico. Los simbolistas miran hacia adentro usando las expresiones indirectas: el ‘símbolo’. Porque, según los poetas simbolistas, las palabras son reflejos de las cosas visibles.

Por eso Aguirre, en los años setenta, afirmará la posibilidad de diferentes lecturas de *Campos de Castilla* de Antonio Machado el cual hasta entonces se había considerado como un libro realista. En esta línea los críticos explican algunos símbolos místicos en la poesía de Antonio Machado, acerca de su concepción del ‘tiempo’.

Como señala Bertrand Russell, la concepción mística del neoplatonismo une el pensamiento de Platón y las ideas de Pitágoras. El platonismo, como el simbolismo, es una manera de captar la realidad invisible. Como en las creencias arcaicas, los místicos creen que el mundo ha sido creado primero en el cielo; en forma espiritual. La tierra es su reflejo, su sombra. Así que cada objeto visible en este mundo es como un reflejo de lo sagrado, del mundo celestial, de un mundo espiritual. Y, mediante la meditación, el hombre puede concentrarse en sí mismo y en el universo.

Esta aspiración a la conciencia integral en Machado se convierte en ‘el problema de la

expresión lírica”, Por ello el ‘yo lírico’ en la poesía moderna no es un sujeto aislado y singular. Siempre asimila a su ‘otro’. Es como una puerta hacia este ‘tercer mundo’ de Machado, y en este ‘tercer mundo’ cada ‘yo’ busca su esencialidad.

En este ‘tercer mundo’, como veremos detalladamente en la última parte, en la poesía de Antonio Machado, muchas veces la ‘naturaleza’ se convierte en el sujeto del poema. El poeta acude a la naturaleza para liberarse de la conciencia de su temporalidad, intenta naturalizarse, acceder a su sencillez, pero por otro lado existe una percepción de la humanización de la vida; el río se convierte en símbolo de la vida por su círculo eterno y por la representación del mar como la muerte.

En el segundo apartado; “El pensamiento poético, contra el pensamiento lógico,: el desdoblamiento del ‘yo poético’ en Antonio Machado”, hemos recurrido a los pensamientos de los filósofos Bergson y Heidegger. Machado ha sido uno de los poetas españoles con mayores inquietudes filosóficas y estéticas. En la parte de su obra dedicada al ensayo se encuentran muchas claves de su anterior y posterior obra poética. Su formación autodidacta no le incapacitó para recorrer gran parte de la historia de la filosofía. Su gran interés por Bergson, a cuyos cursos de principios de siglo acudió en París, y por Heidegger, así lo demuestran.

En este marco, como señala Machado se plantean en la poesía moderna dos fenómenos contradictorios en los que se establece una relación dialéctica entre poesía y filosofía: ‘esencialidad’ y ‘temporalidad’, y el pensamiento lógico, para Machado, capta lo esencial, por lo tanto es una actividad destemporalizada.

El 'tiempo' de Bergson es un elemento básico en la poesía de Antonio Machado. Según Machado, la poesía era un arte temporal. En muchas ocasiones expresa su sentido de la poesía como 'palabra en el tiempo', para mostrar que la palabra nombra lo momentáneo, cambia su sentido en el tiempo y con el tiempo, pero como función de todo arte, congela ese momento para eternizarlo. Esta transformación es la concepción básica de su poesía. Porque para él, toda la poesía es una transformación. Y esa no es una transformación lógica, matemática, sino intuitiva. Si no, sería conceptual, o, como dice Machado, 'estará más cerca de la lógica'.

En este sentido, según los críticos, especialmente a partir de los años sesenta, la 'palabra esencial en el tiempo' de Machado también es una aceptación del cambio de la realidad con el tiempo, es decir, de la relatividad de la realidad. Su multiplicidad, su riqueza, tanto en sus aspectos externos (sociales, culturales, históricas etc.) como en los internos, es una aceptación de la historicidad de los sentimientos y de la valoración de la experiencia humana.

En el tercer apartado; "La influencia del Instituto Libre de Enseñanza en la poesía de Antonio Machado", hemos investigado la influencia del Instituto Libre de Enseñanza sobre el pensamiento de Antonio Machado, y su papel fundamental en la recepción de Machado 'como poeta del pueblo'.

En este contexto por su aproximación al pueblo, Machado, en las críticas de los años sesenta y setenta, se convierte en 'poeta del pueblo'. Porque para él el 'folclore' es la auténtica cultura, y siempre estará viva porque su creador es el pueblo. Para Machado no hay ninguna clase que sea superior al pueblo. Durante toda su vida rechaza la

identificación de ‘masa’, para él no hay masas. Éstas son una invención de la burguesía, solamente hay pueblos, y éstos están formados por individuos. Ahí encontramos las raíces del pensamiento de Antonio Machado sobre la individualidad colectiva, socializada, un pensamiento que se extiende desde las *Soledades* hasta sus últimos versos. En los últimos diez años de su vida, identificará la noción de pueblo con la de cultura. Y, como veremos, en ningún modo considera la cultura como fuente de división social. Para él no existe una cultura superior o inferior, y simplemente quiere escribir para el pueblo.

En el cuarto apartado “Antonio Machado entre la Generación del 98 y el Modernismo” hemos determinado el horizonte de expectativas desde el principio del siglo en torno a la ‘Generación del 98’ y el ‘Modernismo’.

A partir de 1898 los escritores se dividen en dos grupos: La Generación del 98 y el Modernismo. Se pueden reducir las diferentes interpretaciones acerca de estos dos grupos a las siguientes ideas: una primera que percibe al ‘modernismo’ como opuesto a la ‘generación 98’, y los considera como conceptos contradictorios, y una segunda que considera al modernismo, como una época en la que la Generación del 98 quedaría inserta.

La Generación del 98 tiene una misión ante el ‘desastre’ de la pérdida de Cuba. Por eso, la identidad de España ocupa un gran lugar en sus pensamientos como problema nacional. Se intenta crear un espíritu nacional que haga frente a dicho desastre. En este sentido, la Generación del 98 es una generación nacional e idealista.

La Generación del 98 tiene un espíritu nacional. En este sentido la mayoría de los críticos coinciden en afirmar que para la Generación del 98, el paisaje de Castilla tiene un sentido muy valioso como símbolo de lo español. Y es por ello que hasta los años setenta, Antonio Machado siempre se valorará como un poeta noventaiochista con su segundo libro *Campos de Castilla*.

En la parte catorce, investigamos la recepción de la poesía de Antonio Machado en el siglo XX.

La década de los 20 en España aparece el movimiento vanguardista. Su característica valorar lo intelectual, y evitar lo sentimental. Todo conduce hacia la 'deshumanización' del arte de Ortega. Desde este punto de vista, los conceptos poéticos, de Machado y de Ortega son distintos. Machado siempre tiene la inquietud de unir la vida y la poesía, la literatura y la experiencia personal, pero siempre con un cierto distanciamiento, con una cierta serenidad, y no valorando lo anecdótico; el 'yo' poético de Machado es un prototipo de lo humano como condición básica de la poesía moderna. Y su escepticismo en el lenguaje, su ironía, y su afán de unir lo conceptual con lo emocional son las principales razones que nos hacen considerar la postura del poeta, no como modernista o decadentista, sino como una postura totalmente nueva. Ese escepticismo de Machado no encaja con ninguna concepción poética sino con todos los 'ismos'.en general.

En este sentido, desde el prólogo de *Soledades* en 1917, el propio Machado señala su modo de valorar la poesía como una 'honda palpitación del espíritu', que es una consideración del carácter universal de los sentimientos.

Por otro lado, según las últimas lecturas críticas, el deseo de proscribir lo anecdótico de Machado, en los años veinte, tiene una inquietud social. Es decir, Machado se acerca en un cierto modo a la 'estética novísima'.

Al principio todos esos movimientos vanguardistas coinciden con la 'deshumanización del arte' pero luego con lo humano, e incluso con lo social. Basta recordar a Lorca, a Alberti, a Neruda y en general a la Generación del 27.

Hacia 1930 aparece una literatura comprometida. En algunos poetas de la Generación del 27 como Alberti, Lorca, y Aleixandre se nota esa nueva orientación. En esta línea los poetas de la Generación del 27 consideran a Antonio Machado como un maestro especialmente en la última época de la generación.

El año 1936 también es un año muy importante en su carrera, porque los textos que había publicado en el periódico *El Sol* aparecieron como un libro: *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Y durante la guerra, siguió publicando nuevos artículos en la revista *Hora de España* que venía editándose en Madrid desde enero de 1937 y era la más importante publicación literaria de aquellos años. En *Juan de Mairena* especialmente los críticos de los años 70 valoran muchísimo esta obra. Así que los textos de Machado en *Juan de Mainera* tendrán un papel muy importante en la poesía comprometida de los años 30, y su influencia llegará hasta la poesía de la 'otra sentimentalidad' en la década de los ochenta, sobre todo por su concepto de que 'la poesía es palabra en el tiempo'. Según los críticos, en la postguerra, los poetas (con Blas de Otero a la cabeza) vuelven a Machado y lo convierten en el más alto ejemplo de poesía y de humanidad.

Por otro lado, según los críticos, en los años cuarenta, el nombre de Antonio Machado era molesto para la oficialidad franquista.

Ya en los años cincuenta, con Blas de Otero y con Gabriel Celaya, empiezan a situarse más los problemas del hombre en el campo social. Según las últimas críticas el concepto de “historicidad” de Machado influyó en los poetas en los años cincuenta, - Domingo Ynduráin señala especialmente a Gabriel Celaya-.

En este sentido el poeta, Ángel González, señala la tardía valoración de Machado y lo considera como uno de los poetas españoles más penetrantes de su tiempo por la superación de los límites del simbolismo y de la generación del 98, por su ironía, y por su postura ética y política.

En los años setenta los críticos hablan de una nueva vanguardia que tiene mucho surrealismo. Según las observaciones de Miguel D’Ors en los últimos años setenta y primeros de los ochenta, en las obras de algunos poetas de los ‘novísimos’ empieza a verse la influencia de los poetas de los cincuenta. D’Ors habla del grupo la “otra sentimentalidad” y sus maestros: Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Antonio y Manuel Machado, Ángel González, Gil de Biedma, pasando por Borges y Cernuda, Eliot, Auden, Larkin o Pessoa.

Por otro lado, Pérez Rosado, afirma que la razón de este cambio en el campo de la poesía está en la situación política de España, y Antonio Machado será el maestro de esta ‘poesía de la experiencia’ especialmente después de Franco.

En el apartado ; “El giro de los críticos de los años setenta”, agrupamos a los críticos que se cuestionarán la subjetividad del ‘yo poético’ en *Soledades*, y el carácter social y político de *Campos de Castilla*.

Como sabemos, *Soledades*, el primer libro que Machado publicó a principios de 1903, es una la obra en que se eliminaron algunos poemas por su tono demasiado intimista. En efecto, Antonio Machado eliminó de su segunda edición trece de los cuarenta y dos poemas que se publicaron en la primera, y añadió nuevos poemas. *Soledades. Galerías. Otros poemas* salió en la segunda mitad de 1907. Este cambio se considera como una evolución de la poesía de Antonio Machado. Según la mayoría de las críticas existe una evolución en la poesía de Machado y su poesía se divide en etapas. Pero a partir de los últimos años de los sesenta, se percibe un cambio en la ruta de las críticas. Hasta entonces la mayoría de los críticos consideraban *Soledades galerías y otros poemas* como un libro con un tono muy personal sin ninguna inquietud por lo colectivo, y *Campos de Castilla*, como un libro realista.

A partir de los años setenta se nota una nueva línea en los críticos. Ya se habla de la imposibilidad de hacer una división en etapas de la obra de Antonio Machado. Su poética se debe investigar en conjunto basándose en el simbolismo y en las raíces románticas. Y también, según los últimos críticos, es imposible la separación de la poesía y de la prosa en la obra de Antonio Machado.

En el apartado; “La recepción de la poesía de Antonio Machado desde la otra sentimentalidad: Machado y Montero” investigamos ‘el cambio de horizonte de expectativas’ con el grupo poética de la “otra sentimentalidad” e investigamos la

recepción de la poesía de Antonio Machado por este grupo buscando los rasgos comunes entre la “poesía de experiencia” en los años ochenta y la poética de Antonio Machado.

Luis García Montero está considerado como uno de los poetas más influyentes de la poesía contemporánea española. Nació en Granada en 1958. En 1985 obtuvo el Doctorado de Filosofía. Luis García Montero abrió una gran polémica en la poesía española a partir de los años ochenta, con el grupo poético: la ‘otra sentimentalidad’, cuya poética estaba marcada por el carácter histórico de los sentimientos.

La polémica que abrió García Montero en la poesía española en los primeros años ochenta, surge la contradicción, entre la individualidad y la poesía social. García Montero encontró una fórmula para hacer coincidir estos dos acercamientos distintos a través del ‘carácter histórico de los sentimientos’ de Machado. Esta fórmula nos hace plantearnos una nueva lectura de Antonio Machado.

También la mayoría de los últimos críticos desde los primeros años ochenta hasta hoy consideran a este lugar poético de los poetas donde coinciden lo individual y lo colectivo como la recuperación entre lo individual y colectivo.

García Montero en el mismo artículo habla de un ‘individuo colectivo’ que es capaz de mirarse a sí mismo desde el ‘otro’, de poner un distanciamiento con sus propios sentimientos, sabiendo que ellos también tienen una historia, que son productos de la historia, y que son capaces de transformarla.

Por ello Montero dice:

“Todo autor tiene su idea de lector, porque a la hora de trabajar piensa en un lector ideal, alguien que es en el fondo una encarnación de si mismo. Mi lector ideal es la figura que me permite establecer un diálogo objetivo con mi propia conciencia, mirarme a mí mismo con los ojos del otro, acercarme a mis sentimientos en un diálogo con el otro. (...) pensaría en una persona culta, dispuesta a reflexionar a través de la poesía sobre los fundamentos de la vida”

En suma, según los poetas de la ‘otra sentimentalidad’ –y según Antonio Machado-, los sentimientos son producidos por la sociedad. Por eso la nueva poesía en lugar de expresar una postura política, prefiere analizar las fuentes de la propia sentimentalidad en la realidad cotidiana. Porque, como subraya Alvaro Salvador la política es un elemento dentro de la realidad cotidiana. En este contexto Araceli Iravedra hace un importante y delicado resumen subrayando la presencia de Antonio Machado en la poética de la ‘otra sentimentalidad’.

García Montero subraya en su manifiesto que el poeta no puede perderse de vista a sí mismo aunque quiera hablar sobre sus sentimientos. Si nuestros sentimientos son contruidos, como hemos visto, entonces su representación también es una construcción -como afirman Machado y Montero- que es una ficción. Por ello los poetas de la ‘otra sentimentalidad’ consideran al poeta como alguien dentro la vida.

En la última parte del trabajo, “Del ‘yo’ al ‘otro’”, consideramos la actividad de leer como un proceso de conocimiento. A lo largo del trabajo, hemos visto la importancia de la comunicación poética en Antonio Machado. En este contexto establecemos un diálogo entre la poética de Machado, García Montero, Borges, Sartre y Brecht considerando las últimas críticas acerca de la importancia del papel de lector en la poesía a partir de los años ochenta.

Hemos visto la importancia de la comunicación poética en Antonio Machado. Esa comunicación, ese diálogo, ese deseo de salir del 'yo' para penetrar en su 'otro', revelando nuestra intimidad, nuestro sentimiento más propio, nos permite y nos dirige a identificar nuestro ser con otros seres.

Así la vida humana se constituye por la interacción con los otros. En este contexto, los poemas de Antonio Machado se podrían constituir y reconstituir con la vida y la percepción de cada lector y con cada lectura en los distintos tiempos. Por ello, en sus poemas, la intuición del lector tiene un papel tan importante como la intuición del poeta.

En este contexto, con la expresión de Juan Carlos Rodríguez, 'leemos lo que queremos leer', se entiende más claramente la posición que estamos planteado.

Así se abre un espacio de diálogo y de conversación con el texto. Es el acto de leer lo que completa la obra. Ese poder comunicativo de la poesía es muy importante para Montero. Por eso él define al escritor como un 'lector seducido'.

Así que, como señala Gadamer, "la identidad como unidad de lo plural es una de las metáforas básicas de toda época moderna", y lo hemos visto desde el simbolismo en la tercera parte del trabajo. Por ello, la obra se dirige 'a quien pueda interesar'. Todo texto es, en ese sentido, una carta -de Borges - de parte del autor.

Por ello para Gadamer: "El poeta es el prototipo del ser humano".

Por otro lado, en los últimos años de la poesía española, los representantes del nuevo compromiso, como señala Leopoldo Sánchez Torre en un revelante artículo, prefieren un lenguaje coloquial, tienen un máximo interés por la cotidianidad con una actitud antirretórica. Según Torre, esta actitud tal vez provoca, o molesta al lector. Es una actitud antirretórica que cuya raíz se debe buscar en la poesía de Nicolás Parra, quien, como señala Sánchez Torre en el mismo artículo, también estaba vinculado a las poéticas sociales de la posguerra.

En el apartado; “Una nueva lecturas de tres poemas de Machado: ‘el mundo de otros yos’ ”, nos hemos centrado en el análisis de tres poemas (I, VI, XIII) que se encuentran en *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Hemos realizado un análisis comparativo entre estos poemas, con respecto a la doble profundización en el protagonista, en el tiempo y en el espacio, subrayando las líneas predominantes en esos poemas: la meditación sobre la vida, la reflexión sobre la existencia en relación con la temporalidad y la muerte, la fugacidad, la caducidad y la monotonía de la vida, que son esenciales en muchos poemas de Antonio Machado. De allí nos acercaremos a su peculiar religiosidad, que nace de un diálogo cordial con todo el universo. Y nosotros como lectores hemos participado en esa comunicación universal. En este contexto, se puede decir que el objeto de este trabajo ha sido revelar los pasos de esta participación en el diálogo universal, de un lector dirigido por la intuición del poeta. Se trata, sin duda, de la poesía como una forma de comunicación universal con el lector.

Özet

“Antonio Machado’nun şiirlerinde ‘şiirsel ben’ ve zamansallık kavramlarının XX. Yüzyıl boyunca alımlanması”

Antonio Machado XX. yüzyıl boyunca güncelliğini korumuş, şiir anlayışıyla son dönem İspanyol şiirini büyük ölçüde etkilemiş bir şairdir. Machado’nun şiir anlayışını belirleyen en önemli nokta öznel olanla evrensel olanı buluşturan ‘şiirsel ben’ ve ‘zamansallık’ kavramlarını ele alış biçimidir. XX. yüzyıl boyunca İspanyol şiirini, ‘sanatın insansızlaştırılması’ ve ‘sanatın yeniden insallaştırılması’ gibi birbirine karşıt görünen iki yaklaşımın yönlendirdiğini görmekteyiz. Antonio Machado ‘şiirsel ben’ ve ‘zamansallık’ kavramlarıyla birbirine karşıtmış gibi görünen bu iki yaklaşımı buluşturmuş ve ‘poetika’sını bu düşünce üzerine inşa etmiştir.

Bu bağlamda ‘şiirsel ben’ ve ‘zamansallık’ üzerinde yoğunlaşarak, XX. yüzyıl boyunca Antonio Machado’nun şiirinin alımlama sürecini araştırdık. Araştırmamızı şu şekilde yapılandırdık: İlk olarak Antonio Machado’nun yapıtlarında belirli şiirsel eğilimlerin etkilerini dikkate aldık. İkinci sırada ise XX. yy. boyunca İspanya’da yapıtlarının nasıl algılandığı ve yorumlandığını ifade ettik. Böylece tezimizi beş bölüme ayırdık.

Birinci bölümde Antonio Machado’nun yaşamını ve yapıtlarını ele aldık. Aynı zamanda makalelerinden yararlanarak Machado’nun temel felsefi ve estetik fikirlerini, dil ve zaman anlayışını “diğer ‘ben’lerin dünyası”nı inceledik. Tüm

bunların şiirlerinde nasıl ifade bulunduğunu göstermek için son bölümde üç şiirini inceledik ve yorumladık.

İkinci bölümde, farklı yaklaşımları araştırarak XIX. yüzyılın sonlarından XX. yüzyılın sonlarına kadar İspanya'daki değişik şiirsel eğilimleri ele aldık.

Üçüncü bölümde ise, bunu tüm yirminci yüzyıl boyunca gelişen modern bilincin ilk adımı olarak kabul ederek Fransız sembolizmindeki şiirsel öznenin yabancılaştırılması kavramını ele aldık. İspanyol modernizmi ve parnasyanizm ve sembolizm ilişkisini değerlendirerek sembolist bir şair olarak Antonio Machado'nun şiirine çeşitli yaklaşımları inceledik.

İspanyol şair Antonio Machado'nun (1875-1936) ilk kitabı *Soledades* (Yalnızlıklar) modernist olarak, ikinci kitabı *Campos de Castilla* (Castilla Toprakları) “98 kuşağı” şiir anlayışı çerçesinde değerlendirilmiştir. Bu yargı 70’li yıllara kadar değişmemiştir. *Soledades*’lerdeki “şiirsel ben” ve zamansallık kavramı evrensellik kaygısından uzak, öznel, bireysel, dekadent bir hüznü yansıttığı düşünülürken *Campos de Castilla*’nın sosyal kaygıları dile getirdiği üzerinde durulmuştur. Ancak 70’li yıllardan sonra yapılan eleştirilerde giderek Machado’nun yapıtlarının dönemsel olarak değil de bütün olarak incelenmesi gerektiği yolunda görüşler ortaya çıkmaya başlamıştır. Machado’nun yapıtlarına böyle bütünsel bir anlayışla yaklaşma eğilimi beraberinde modernizmin artık sembolist, parnasyan, dekadant ve öncü şiirden ayrı olarak düşünülemeyeceği konusunu gündeme getirmiştir. Machado’nun

“şiiirsel ben”i ve zamansallık kavramı da bu anlayış çerçevesinde değeriendirilmeye başlanmıştır.

Bu bölümün “Sembol ve mistik epistemoloji: Antonio Machado’nun şiirlerine ‘şiiirsel ben’ ve bütünlük bilincine ulaşma isteğı” başlıklı kısmında sembolizmin mistik eğilimini vurguluyoruz: Sembolistler “şiiirsel ben” ve fizik dünyayı semboller aracılığıyla birleştirirler. Böylece gerçeğın yansıması olan şeylerin gerisinde bulunan özü anlamaya çalışmaktadırlar. Tek ve kesin gerçekliğı olan güvensizlik ve gizli olana yaklaşım yüzyılın başlarından itibaren modern şiirin diğeri bir temelini oluşturmıştır. Her ‘şey’ bir ‘diğeri’nin yansımasıdır ve herkes kendi “öteki”sini içinde taşır. Bu epistemoloji Machado’nun ‘diğeri benler dünyası’nın kapılarını açar.

“Mantıklı Düşünce Karşısında Şiiirsel Düşünce: Antonio Machado’nun çoğul öznesi başlıklı ikinci kısımda Machado’nu şiir anlayışında Bergson ve Heidegger gibi felsefecilerin etkilerini inceledik: varlığın zamansallığı/geçiciliğı, insanın varoluş sorunu, “kolektif ben”, “öteki”, zamanın döngüselliğı ve nedensel soyutlamalarının üstünde bilginin başlangıcı ve bilgi metodu olarak sezgi. Machado’ya ona göre iki düşünce biçimi vardır: mantıksal düşünce ve şiiirsel yani sezgisel düşünce. Ona göre mantıksal düşünce zamanın dışında gerçekleşen bir işlemdir. Ama şiir zamansal bir sanattır.

Machado her zaman derin felsefi kaygıları olan bir İspanyol şairi oldu. Paris’te, Bergson’un derslerine katıldı, Heidegger’in başyapıtı *Ser y Tiempo*’yu (Varlık ve Zaman) okudu ve Julian Marias sayesinde biliyoruz ki bu yapıttan çok etkilendi. Bu

düzlemde, Machado, düşüncenin -akıl yürütmenin- iki yöntemini geliştirdi; biri mantıksal, diğeri şiirsel. Ona göre mantıksal akıl yürütme, fikirleri, kavramları belirlerken, bu kavramların zamansallığıyla ilgilenmiyordu. Mantıkla akıl yürütmek, zamanı ortadan kaldırmaktı. Oysa şiir zamana yazılırdı: “palabra esencial en el tiempo”.

Bu yüzden Machado’nun şiirinde her zaman ‘insan’ söz konusudur. Şairin zamanı, herhangi bir insanın zamanı gibi yaşamsaldır. Bu yüzden şiir onun için konuşulan sözdür. Şiir zamansallıktan uzaklaştıkça, kavramsallığa yaklaşır, insan’dan, insanın zamansallığından uzaklaşır. Bu anlamda Machado’ya göre zamandan arınmış şiir, insandan arınmış şiirdir.

Machado’ya göre varlık bir kez ne olmadığını düşünürse, ne olduğunu kaçınılmaz olarak düşünür, ve zengin, heterojen yapısını farkederek. Bu anlamda varlığın heterojen yapısı, herşeyin bir bütün olarak alımlanmasını gerektirir, çünkü herşey evrensel olanın bir yansımasıdır. Bu anlamda evrensel bilinçle, öznel bilinç aynı süreçte buluşur, bilenle bilinenin özneye nesnenin ortadan kalktığı şiirsel bir “bilış” halidir bu ve ancak şiirsel mantıkla, yani sezgiyle bulunur.

Evrensel bilinçle örtüşen şiirsel özne artık açık bir öznedir. Özne- nesne ilişkisi arasında sıkışıp kalmaz, kendi ‘ötekisi’yle sürekli iletişim halindedir. Öyle ki ‘ben’ sürekli ‘sen’le tanımlanır. Diğerk varlıklarla ve nesnelerle sürekli iletişim halindedir.

“Açık Öğretim Enstitüsü’nün Antonio Machado Şiirindeki Etkisi” adlı üçüncü bölümde Antonio Machado’nun bir “halk şairi” olarak alımlanmasının nedenini anlamak için José Luís Martínez y Luis Abellan gibi eleştirmenlerin fikirlerini gözden geçirerek İspanyol modernizmi ile bu Enstitünün ilişkisini inceledik.

Instituto Libre de Enseñanza’nın (Açık Öğretim Enstitüsü) misyonu, XX. yüzyılın başlarında İspanyol düşünce tarihini derinden etkilemiş, “98 kuşağı” ve İspanyol modernizmine kılavuzluk yapmıştır. Machado’nun “şiirsel özne” sinin yapılanmasında, duyguları tarihsel yapılanmalar olarak değerlendirmesinde, tarihi, bireyin tarihi ‘intrahistoria’ olarak algılamasında bu Enstitü’nün ve bu Enstitü’de öğretmenlik yapan folklor uzmanı babası Alvarez’in rolü büyüktür. Bu anlamda Machado her zaman halkçı ve vatansever bir şair olarak kimliğini ortaya koymuştur. Ama bu kimlik farklı ideolojilerin etkisi altındaki tarihsel dönemlerde ‘izm’lerin etkisi altında değerlendirilmiştir.

“98 kuşağı ve modernizm arasında Antonio Machado” başlıklı dördüncü kısımda ise 98 kuşağı ve modernizm çerçevesinde yüzyılın başlarından itibaren biçimlenen “beklentiler ufkunu” belirledik. 1898 tarihinden itibaren, eleştirmenler tarafından, İspanyol yazarlarını iki grupta toplama eğilimi göze çarpar. “98 kuşağı”na, o dönemde tarihi bir çöküş yaşayan İspanyol ruhunun yeniden yapılanması için önemli bir misyon yüklenirken, bu şairlerin modern, evrensel yapılanmalarından çok milli sınırlar içinde değerlendirilirler. Bu anlamda modernizm İspanya’da Avrupa kültüründen geldiği için, “98 kuşağı”na karşıt taraf olarak, kuşkuyla değerlendirilir.

Öte yandan, “98 kuşağı”nın İspanyol ruhu, 40’lı, 60’lı yılların İspanya’sında iktidar kültürün dayanaklarından birine dönüşecektir.

Dördüncü bölümde öncü akımların çok kültürlü özelliğini vurgulayarak, Machado şiirinin XX.yüzyıldaki alımlanma biçimini araştırdık. İspanya’ya öncü akımlar 20’li yıllara damgasını vurur.

Octavio Paz her fırsatta modernizmin çok uluslu karakterini vurgular: “Modernite hiçbir zaman kendisi değildir: her zaman *ötekidir*”. Kuşkusuz Latin Amerika kültürü, İspanyol öncü akımlarının önemli bir kaynağıdır.

Vicente Huidobro, Paris’ten sonra, 1916’da İspanya’ya gelir ve Mallarmé’nin şiirinin tanınmasına olanak tanır ve Gerardo Diego’yla beraber ‘ultraizm’ adı altında bir grup kurar.

Öte yandan kreasyonizm, kübizm kaynaklıdır ve metni açık bir biçimde okuyucuya sunmaz, okurdan onu yeniden yapılandırmasını bekler. Ve bunu gerçekleştirmede Machado’nun özellikle üzerinde durduğu ‘distancionamiento’ (yabancılaşma) ve ‘ironi’ kavramlarının, “dil”i toplumsal, tarihi bir yapı olarak algılayışının rolü büyüktür. İspanya’da öncü akımlar, başlarda duygulanımlardan kendilerini tamamen arındırmışlar, “saf şiir”e, zihinsel şiire yönelmişlerdir. Kuşkusuz burada söz konusu olan şiirin ‘insansızlaştırılması’dır.

Ancak zaman içinde öncü akımların, sosyal gerçeklikle, onu dönüştürmek, yeniden üretmek adına bir ilişki içinde olduğunu; ironi, dile güvensizlik, kavramsal olanla duygusal olanı buluşturma çabası gibi kaygılarla Machado'nun şiirine yaklaşıldığını göreceğiz. Özellikle Lorca, Alberti ve genel olarak “27 kuşağı”, ‘sanatın insansızlaşması’ fikriyle başta örtüşmüş, ama sonra insansal ve sosyal olanla buluşmuştur. Özellikle son zamanlarında, 30’lu yıllarda, öncü akımların ve Ortega y Gasset’ in ‘sanatın insansızlaştırılması’ operasyonundan sonra, bu gurup Antonio Machado’yu kendine bir usta olarak kabul etmiştir.

“27 kuşağı”nın ‘şiirsel ben’i çoğunluğun, yerleşik kabullerin, kavramsal akıl yürütmeye karşısında, bireyin, insanın, duyguların karşı duruşudur. Özellikle Lorca’nın ve Cernuda’nın bu biyografik ve romantik olmayan; bir taraf, bir duruş olarak duygulanımlarını ortaya koyan ‘şiirsel ben’i Machado’nun poetikasına çok yakındır.

Bu dönemde, İspanya’da Primo de Rivera Diktatörlüğünün çöküşü, ve İkinci Cumhuriyetin ilanı ile birlikte *comprometida* (güdümlü) edebiyat ortaya çıkar. Bu sosyal kaygıları olan bir duruştur ve 20’li yıllardan tamamıyla farklıdır. 1931 yılından itibaren genç şairler yenilikçi akımlarla güdümlü edebiyat arasında kalmışlardır, ancak bu dönem özellikle 1934 yılında Pablo Neruda’nın Madrid’e gelişiyle ‘saf şiir’den, yeni bir kopuş tarihi olarak değerlendirilebilir.

İç Savaş boyunca şairlerde ikiye bölünmüştür, Machado o dönem “27 kuşağı” ve Miguel Hernandez’le birlikte Cumhuriyetçi bir entelektüel olarak değerlendirilirken,

kardeři Manuel Machado Milliyetçi tarafta değerdendirilmiřtir. Her iki tarafın řiirlerinde ‘řiirsel ben’ sosyal alana tařınmıřtır. Her iki taraf da nostalji, keder, tutku gibi bireysel duygulanımları řiire yansıtmıřlardır. Ama Milliyetçi kesimde daha çok ‘vatan hasreti’, ‘geçmiře özlem’ gibi propaganda niteliğinde konular söz konusudur. Ama kesin olan her iki tarafta da ‘halkın’ ve ‘kültürün’ yakınlařtıdır. Artık ‘saf řiir’den söz edilemez. Machado’nun bu düzlemde çok kendine özgü bir duruřu vardır. Bir yandan řiirin hiçbir “izm”in etkisinde olmadıđını savunur, Ortega y Gasset’in, ‘insan yıđını’ kavramına, řiddetle karřı çıkar, ona göre ‘insan yıđını’ yoktur, ‘insan’ vardır, bu kavram burjuvazinin bir uydurmasıdır ve çok tehlikelidir. Buradaki tehlike, insanın kavramsallařtırılması, nesneye dönüřtürölmesidir.

1939 Nisan’ında, Franco yönetimi tamamen karanlık bir dönem bařlatır. Bu dönemde řairler yeniden “çođunluđa” yönelirler. Özellikle Blas de Otero ve Gabriel Celaya, řiirsel öznenin sorunlarını sosyal alana taşırlar. Çünkü onlar için řiirin toplumsal bir tavrı, dünyayı deđiřtirme misyonu olmalıdır. řair yařadıđı zamandan sorumludur. Kuřkusuz bu řairler Machado’ya büyük değerdemişlerdir. Çünkü Machado için řair kendi, yařamsal zamanı olan sıradan bir ölümlüdür. Ne romantiklerin kahramanı ne de öncülerin mesihidir. Bu yaklařımın bir ucunu mistiklere, sembolistlere, Heidegger ve Bergson’a, diđer ucunu ise Jean Paul Sartre’a, Brecht’e götürüyoruz.. O dönemde genç řairler Machado’nun zamansallıđının sadece öznel deđil, aynı zamanda sosyal ve tarihsel olduđunu anlamıřlardır. Bu anlamda onun ‘řiirsel ben’inin, -Sartre’da olduđu gibi- öznel olanla tarihsel ve toplumsal olanı buluřturduđunu kavramaya bařlamıřlardır.

Öte yandan, Franco İspanya'sı Machado'yu, *Campos de Castilla*'nın yayınlanmasından bu yana realist bir şair olarak görmüş ve İspanyol ruhunu, İspanyol yaşantısını, gerçekçi bir şekilde anlattığı için ona milliyetçi bir şair olarak sahip çıkmıştır. (İlerde göreceğimiz gibi 60'lı yıllardan sonra ilginç olan marksistlerin de onu gerçekçi bir şair olarak görmeye başlamaları ve kendi saflarında bir usta olarak kabul etmeleridir.)

Ellili yılların sonuna doğru Angel Gonzalez, Jaime Jil de Biedma, Cladio Roriguez gibi şairler öznel ya da sosyal şiir kaygısından uzakta, deneyim şiiri (poesia de experiencia) yazdılar ve Machado'dan çok etkilendiler. Ondaki 'şiişsel ben'in 'impersonel' oluşunu, şairin 'öteki benlerden' oluşan, değişik maskelerini fark ettiler, aynı şiirin içindeki çoğul, felsefi, içerikli, sorgulayan ama bir o kadar da samimi, duygusal, içten diyalogları duydular. Herhangi bir okuyucu bu şiirlere kendi yaşamsal deneyimiyle katılabilirdi.

Yetmişli yıllar, şiirin yaşamdan yeniden uzaklaştığı, kavramsallaştığı, bir dönemdir. Artık şiir bir dil sorunudur. İspanyol şiiri toplumcu şiirin gündelik dilinden başka bir dil bulma kaygısı içindedir. Yeniden sürrealizme dönme eğilimleri görülür.

Aynı dönemde, 'poesia de experiencia'(deneyim şiiri) öncü şiire karşı çıkar ve şiirde bir "normalleşme" hareketi başlatır. Özellikle Jorge Riechmann, Wolfe, Gonzalez'in poetikası Machado'nun poetikasıyla paralellik gösterir. Öte yandan, o dönemde oluşan başka bir grup 'Colectivo Alicia Bajo Cero' için deneyim şiiri bireysel deneyimlere dayalı olduğu için bir sorumsuzluk örneğidir. Bu guruba göre deneyim

şii sosyal yapıyı dönüştürmekten uzaktır. Oysa şiir dili farklı olmalıdır, yoksa muhafazakar kalır ve iktidara hizmet eder. Öte yandan “Otra sentimentalidad” (Öteki Duyarlık) adlı grup kolektif, diyaloga açık öznenin gerçek anlamda dönüştürücü ve devrimci olabileceğini savunur. Bu anlamda “Otra sentimentalidad” dönemin toplumsal şiirini de, kavramsal şiirini de Antonio Machado’yla aynı düzlemde eleştirir. Luis Garcia Montero’nun, 80’li yıllarda açtığı bu polemiği, 70’li yılların eleştirilerini değerlendirdikten sonra ele aldık.

Machado’nun şiirlerini dönemsel değerlendiren eleştirel bakışın pratik yaklaşımı, üzerinde durduğumuz gibi, *Yalnızlıklar*’ın öznel, hiçbir sosyal kaygı duymadan tamamen bireysel bir tonu olduğu, buna karşılık *Castilla Toprakları*’nın da gerçekçi ve toplumsal kaygıları olan bir kitap olduğuydu.

Öte yandan, özellikle 60’lı yıllardan itibaren *Yalnızlıklar*’ın ‘ lirik ben’ i aynı zamanda sosyal bir birey olarakta değerlendirilmeye başlandı, ve bireysel etikle evrensel etiğin geliştirildiği öne sürüldü. Ama *Kastilla Toprakları* her zaman ideolojik bir yaklaşımla gerçekçi bir kitap olarak değerlendirildi. Ancak 70’li yıllardan sonra bu ideoloji taraf değıştirdi, Marksistler de Machado’yu gerçekçi, toplumsal, kaygıları olan bir şair olarak kazanma gayreti içine girdiler.

Machado’nun gerçekçi bir yazar oluşuna karşı en önemli tepkilerden biri 1973 yılında Aquirre’den geldi. Ona göre önemli olan, Machado’nun şiirlerinin bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğiydi. Machado her iki kitapta da sembolist bir şair olarak değerlendirilmeliydi. 80’li yıllardan sonra eleştiriler bu yönde yoğunlaşır.

Aynı zamanda onun düzyazılarını da şiirleri kadar önemli olduğu, onun poetikasını anlamak için kendi yazılarından yola çıkılması gerektiği anlaşılmaya başlanır ki, bu yüzyıl boyunca üzerine durulmamış çok önemli bir çıkarımdı. Son dönem eleştirilerde Machado'nun dönemin Avrupa kaynaklı Bergson Heidegger gibi düşünürlerin temsil ettiği düşünce akımlarına olan yakınlığı sorgulanıyor ve Machado milliyetçi bir şair olarak değil, modern Avrupa şiiri içinde değerlendiriliyordu.

“Antonio Machado şiirinin ‘öteki duyarlık’ gurubu tarafından alımlanması: Machado y Montero” başlıklı kısım 4.5’te, 80’li yıllardan itibaren ‘öteki duyarlık’ gurubu ile beraber değişen ‘beklentiler ufku’nu araştırdık ve Antonio Machado şiirinin bu grup tarafından alımlanma biçimini 80 yılların “Deneyim Şiiri” ve Antonio Machado şiiri arasındaki ortak özellikleri karşılaştırarak inceledik. 80’li yıllarda Luis Garcia Montero önderliğinde ‘Öteki Duyarlık’ adındaki grup İspanyol şiirinde ciddi bir tartışma başlattı. Montero, geçmiş yüzyılda ideoloji ve şiir arasındaki ilişkiye başka bir düzlemde yaklaştı. Toplumsal gerçekçilikle öncü akım arasındaki bir yüzyıl süren gerginliği aşma çabası içinde olan bir bakış açısı vardı. Bu anlamda “Öteki Duyarlık” kendini zıtlıkları buluşturan bir alanda tanımladı. Özellikle öznel olanla toplumsal olanı birleştirme çabasıydı. Bu noktada Machado’nun poetikadaki zenginliği kavrayıp yeniden yorumlayarak, ‘ lirik ben ’ in günlük deneyimlerini toplumsal alana taşıdı. Çünkü günlük hayatta yaptığımız herşey aynı zamanda toplumsaldı ve her tavrın, tepkinin, duygulanımların toplumsal bir yapılanması vardı. Bu anlamda Machado doğru bir kılavuzdu. Onun da farkı, sade oluşunda, şiirsel dille, günlük dili ayırmayışındaydı. Machado her zaman yaşamın içinden, merkezinden yazdı. Bize

çok sade bir dille, günlük hayatın küçük, önemsizmiş gibi görünen alışkanlıklarından ritüeller yarattı, başka türlü bakılabileceğini gösterdi. Her iki şair için de, şiirin konusu herşey olabilirdi, önemli olan nasıl ele alındığıydı. Eğer konuştuğumuz dil toplumsal bir yapılanmaysa, duygularımız da öyledir, dönüştürücü gücü vardır ve bu da ancak iletişimle gerçekleşir çünkü bizi ancak başkası tanımlar. Machado'nun açık öznesi bu anlamda da Montero'yla buluşur. Montero bu özneyi 'ortak özne' olarak isimlendirir. Montero'nun bu tanımlamasında yaratım sürecinde öznenin kendine uzaklığı da saklıdır, ona göre bu uzaklık her sanatsal yaratı için gereklidir.

Çalışmanın son bölümünde okuma eylemini bir tanıma süreci olarak değerlendirdik. Machado her zaman şiirin iletişimsel yönüne önem veren bir şair oldu. Ona göre okursuz bir şiir sanatı olamazdı. O, okur'un algısının önemine ve okuma'ın yaratıcı işlevine önem verdi. Machado'nun 'dil' kavramına yaklaşımı, onun, şiiri her okumada kendini yenileyen ama gerçeklikten hiç kopmayan bir işlem olarak ele almasına neden oldu. Bu anlamda modern şiir kurmacadır, ama modern şiirin gerçekliği de bu kurmacada saklıdır. Bu düzlemde, Machado'nun poetika'sı, Gadamer, Borges ve son dönem şairlerinden Garcia Montero'yla örtüşür. Machado için duygulanımlar bireysel birer yaratı değildirler, dış dünyayla, yani öteki öznelerle birlikte varolurlar. O halde duygularımız bize ait değildir, toplumsal, tarihi bir yapılanmadır, yine, duygularımızı ifade ettiğimiz dil de toplumsal bir üründür. Bu iletişim dünyasını Machado "öteki benlerin dünyası" olarak isimlendiriyor. Eğer insan hayatı sürekli 'öteki benler'le iletişim halindeyse, o halde sürekli "öteki benlerin dünyası"nda yaşıyoruz, dil de bu dünyada varoluyor, "öteki"yle olan ilişkide kurulan bu dünyada duygular yeniden yapılanıyor. Machado'ya göre şiirsel

yaratı da bu yüzden bu alana yönelmelidir. Bu anlamda şiir yeni bir dünya yaratabilir, çünkü duyguların yaratıcı, dönüştürücü rolü vardır. Bu yüzden Machado “yaratıcı olan duygulanımlardır” der. Çünkü duygulanımlar “öteki ben”lerin dünyasının ürünleridir; bireyden bireye geçerken bir yanda toplumsal bir bilinç, sağduyu oluştururlar, bir yandan da öznel olanı evrensel olanla buluştururlar, özne-nesne ilişkisi içine sıkışıp kalmazlar. Machado’ya göre şiirin işlevi burada başlar. Bu yüzden şair yaratı anında, “kapalı özne” olan “ben”ini aşır, evrensel olanı yakalama çabasıdadır. Onun “zaman kavramına” yaklaşımında hep bu kaygı vardır. Zamansal, geçici olandan, evrensel, kalıcı olanı çıkarmak. Bu, sembolizmden bu yana modern şiirin ortak kaygısıdır. Bu anlamda şairin “ben”i ortak bir “ben”dir. Kimlik artık çoğul bir bileşimdir. Bu alan iletişimle sürekli kendini yenileyen, ‘açık’ bir alandır, bu alanda karşıtlıklar birbirine dönüşür, birbirini besler, birbiriyle varolur, varlık varoluşla, öznel olan evrensel olanla bütünleşir. Bu anlamda Machado’nun karşılaştırmalı olarak üç şiirini inceledik. Bu şiirleri birer ‘açık alan’ olarak kabul edip, bir ‘okur’ olarak Machado’nun öznel olanı nasıl evrensel olanla bütünleştirdiğini, bu bütünleşmede ‘zaman’ kavramının önemini vurguladık. Yorumlarımızda çıkış noktamızı Machado’nun kendi metinleri oluşturdu .