

**IMAGINAR AL POETA ANTES QUE LOS VERSOS:
EN TORNO A UN CONSEJO DE ANTONIO MACHADO**

**IMAGINE THE POET BEFORE THE VERSES:
ON ANTONIO MACHADO'S ADVICE**

SERGIO LORENTE MARTÍNEZ
(académico independiente)
lorentemaggie@gmail.com

Fecha de recepción: 02-09-2021
Fecha de aceptación: 23-11-2022

RESUMEN

En *Juan de Mairena* Machado aconseja imaginar al poeta antes de escribir los versos. Este artículo profundiza en el significado de dicho consejo y reflexiona sobre sus implicaciones para la lírica. El concepto de apócrifo y la vinculación que tiene con el folklore permiten rechazar la concepción corriente de la poesía como expresión de los sentimientos del yo. Esto esboza una poética que reconoce a los otros como punto de partida y busca expresar el sentir común, no individual. En este planteamiento se muestra que la invención del autor apócrifo resta protagonismo al yo en favor de la alteridad constitutiva de lo humano y al mismo tiempo posibilita la exploración de las posiciones metafísicas que, a juicio de Machado, toda poesía lleva implícitas.

PALABRAS CLAVE: apócrifo; folklore; imaginación; lírica; reflexión; sentimiento.

ABSTRACT

In *Juan de Mairena* Machado recommends imagining the poet before writing the verses. This paper looks into the meaning of this advice and its consequences for lyrical poetry. The concept of apocryphal, and its links with folklore, serves to reject the usual notion of poetry as an expression of the feelings of self. All of this outlines a poetics that acknowledges the others as the starting point for poetry. This approach shows that the invention of an apocryphal author overshadows the self in favour of the otherness that constitutes the human being. At the same time the apocryphal allows to explore those metaphysical positions that, according to Machado, are implicit to the very nature of poetry.

KEYWORDS: apocryphal; feeling; folklore; imagination; lyrical; thought.

Cuando uno se cree llamado a la lírica no suele dar sus primeros pasos construyendo una poética, sino que compone directamente sus primeros versos a los que acaso tenga por muy hondos, íntimos o verdaderos, pese a sus muchas imperfecciones. Las reflexiones sobre la naturaleza de la poesía o la excelencia del arte suelen venir algo más tarde. En una magnífica prosa grata y sencilla¹, Antonio Machado fue dejando que Juan de Mairena expusiera y desgranase algunas de esas consideraciones suyas ante unos jovencísimos alumnos², tan apócrifos como el maestro. Intercalados con reflexiones de muy variada índole, se encuentran en este libro de Machado ciertos consejos, recomendaciones o sugerencias dirigidos precisamente a los que van para poetas. Me voy a centrar en éste: “Antes de escribir un poema –habla Mairena a sus alumnos– conviene imaginar el poeta capaz de escribirlo” (MACHADO, 1989: 1993). Frente a lo dicho diez líneas arriba, Machado señala la pertinencia de imaginar primero al autor y luego sus versos. Contra la evidencia de que el autor de mis versos sea yo, dice a través de su apócrifo: “¿Pensáis [...] que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario,

¹ Numerosos investigadores han señalado el alto nivel que alcanza la prosa de Machado en *Juan de Mairena* (VALVERDE, 1986: 201-208), (SESÉ, 1990: 292-293), (GULLÓN, 1989: 220).

² “No olvidemos que éstos eran muy jóvenes, casi niños, apenas bachilleres” (MACHADO, 1989: 1928). Todas las citas de Antonio Machado se realizan según la edición crítica de *Poesía y Prosa* en cuatro tomos de Oreste Macri publicada por Espasa-Calpe en 1989.

que no llevase más que uno” (MACHADO, 1989: 1995). Y para mayor abundamiento se encuentra en el cuaderno de *Los complementarios* la siguiente observación:

No conviene olvidar tampoco que nuestro espíritu contiene elementos para la construcción de muchas personalidades, todas ellas tan ricas, coherentes y acabadas como aquella –elegida o impuesta– que se llama nuestro carácter. Lo que se suele entender por la personalidad no es sino el supuesto personaje que, a lo largo del tiempo, parece llevar la voz cantante. Pero este personaje ¿está a cargo siempre del mismo actor? (MACHADO, 1989: 1355)

El consejo de Mairena pone en cuestión la continuidad entre poema y poeta habitualmente aceptada de forma acrítica. Si la identidad personal no es monolítica, entonces ¿quién es el autor de un poema? ¿qué significa escribir poesías? En las siguientes páginas ensayaré una lectura de la exhortación antedicha que hará necesario bosquejar la noción de apócrifo –tan cara a Machado– y dilucidar algunos aspectos de su poética. Ambas tareas permitirán comprender mejor la sugerencia de imaginar al autor antes que los versos y mostrarán las implicaciones que tiene para la concepción machadiana de la lírica.

1. OBTENCIÓN DEL AUTOR APÓCRIFO

Juan de Mairena emplea dos ejemplos para desarrollar y hacer más comprensible la exhortación de imaginar al poeta antes que los versos. Veamos el primero:

Supongamos –decía Mairena– que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercurio. Pero Shakespeare sería siempre el autor de estos poemas y el autor de los autores de estos poemas. (MACHADO, 1989: 1994-1995)

Salta a la vista la sintonía de este pasaje con el citado anteriormente. En efecto, los personajes de Shakespeare podrían ser otros tantos poetas que el autor inglés llevara dentro y cuyos poemas cabe imaginar y acaso escribir³. Cada personaje ejemplifica y exhibe un conflicto existencial, tiene un carácter y circunstancia concreta, una manera de ser, sentir, pensar, etc. Los personajes muestran aspectos profundos o delicados de la vida humana, y aunque sean entes de ficción poseen una lógica interna que impide someterlos a nuestro capricho. Su construcción supone haber reflexionado sobre los grandes

³ Eustaquio Barjau señala acertadamente que “para Machado el género literario en el que mejor puede llevarse a cabo el juego de los apócrifos es el teatro” (BARJAU, 1975: 94). Juan Muñoz Millares también ha recogido esta similitud (1999: 73).

problemas que se presentan al ser humano, sobre su condición y sentido⁴. Por ello el ejemplo de Shakespeare indica que nuestro poeta imaginado no se puede improvisar con lo primero que nos venga a la mente, pues el apresuramiento hará de él un garabato amorfo sin perfil definido. Si tomamos en serio el consejo de Mairena, nuestro apócrifo ha de ser coherente, consistente y verosímil. En los personajes de Shakespeare reconocemos pasiones y conflictos que podrían ser los nuestros aunque de hecho no lo sean, y si en el fondo nos interpelan es porque hablan de lo humano. Por eso Mairena suele referirse al autor inglés como “creador de conciencias” (MACHADO, 1989: 1985 y 2103). Ahora bien, si para aplicar el consejo de Mairena hay que tener el talento de Shakespeare, entonces la sugerencia sería prácticamente imposible de realizar. Sin embargo, Mairena emplea un segundo ejemplo partiendo de la figura de Sócrates:

Suponed que el Sócrates verdadero, maestro de Platón, fue, como algunos sostienen, el que describe Jenofonte en sus *Memorables* y en su *Simposion*, un hombre algo vulgar y aun pedante. No sería ningún desatino que llamásemos apócrifo al Sócrates de los *Diálogos* platónicos, sobre todo si Platón lo conocía tal como era y nos lo dio tal como no fue. (MACHADO, 1989: 2019)

De este modo Platón nos habría inventado y legado un Sócrates apócrifo mejor que el que existió de verdad. Podría decirse –perdón por el anacronismo– que puso en práctica aquello de: “Cuando una cosa está mal [...] debemos esforzarnos por imaginar en su lugar otra que esté bien; si encontramos, por azar, algo que esté bien, intentemos pensar algo que esté mejor. Y partir siempre de lo imaginado, de lo supuesto, de lo apócrifo; nunca de lo real” (MACHADO, 1989: 1997-1998). Pues en efecto, aceptado el supuesto que Mairena propone, el motor de los diálogos platónicos sería ese Sócrates inventado, que Platón utiliza en su confrontación con los sofistas y al que convierte en portavoz de una teoría de las ideas. Y así: “De un pasado que pasó ha hecho Platón un pasado que no lleva trazas de pasar” (MACHADO, 1989: 2019).

Si el ejemplo de Shakespeare era una advertencia contra la arbitrariedad y una invitación a la reflexión, no lo es menos el de Sócrates. Pero este abre la posibilidad de construir nuestro apócrifo tomando pie en lo ya conocido, en lo pasado, imaginando cómo podría ser mejor. Sin embargo, ¿no se acaba de leer que hay que partir siempre de lo imaginado y nunca de lo real? Ahora bien, Platón habría partido del Sócrates conocido

⁴ Pablo de Andrés Cobos observa que los personajes, aunque sean apócrifos, tienen un destino que se debe respetar por lo que no se puede hacer con ellos lo que se quiera, no pueden ser tratados arbitrariamente (COBOS, 1970: 45).

para generar un Sócrates apócrifo, y después se habría valido de este último para desarrollar y exponer su pensamiento filosófico. Es decir: que habría imaginado primero al filósofo y después su filosofía, y esto es justamente el consejo que se intenta desentrañar.

Machado introduce la noción de plasticidad de lo pasado como clave para construir un apócrifo. Para explicarla distingue entre un pasado inmodificable, cuya verdad considera estéril, y otro vivo que bulle en nuestro recuerdo y como tal no sólo es cambiante sino que admite ser trabajado y modificado.

Para nosotros lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así [...] lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas. Por eso [...] os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra. A este pasado llamo yo *apócrifo* para distinguirlo del otro, del pasado irreparable. (MACHADO, 1989: 2018)

Machado considera que el pasado, tal como lo trabaja Proust, “no puede convertirse en futuro” (MACHADO, 1989: 1971), porque la evocación se limita aquí a un trabajo de conservación y archivo⁵. Por el contrario, Mairena nos anima a bucear en nuestros recuerdos y a pensar en la experiencia vivida para extraer de ella la materia con que hacer nuestro apócrifo. En el texto anterior distingue entre un pasado que no puede ser modificado y otro que cambia por sí mismo. Al primero pertenecen principalmente los hechos, los datos, y también aquellas decisiones que ya no podemos revertir. Se trataría de la parte verificable del pasado que permanece imborrable y no se puede cambiar, por ejemplo “si he nacido en viernes” (MACHADO, 1989: 2018), o si me he casado, o si me he sometido a una cirugía. Frente a ello distingue Machado un pasado “que vive en la memoria de alguien”, un pasado personal que sería el modo en que recordamos nuestra vida, la lectura que hacemos de ella y la importancia que damos a cada episodio vivido. De este pasado dice nuestro autor que es modificable porque está sujeto a interpretación, pero añade que se modifica por sí mismo, ya que tal interpretación va cambiando de forma natural a veces sin darnos cuenta de ello según maduramos y envejecemos. Ahora bien, asentado que es modificable, Mairena indica a sus alumnos que además de contemplar cómo se modifica por sí mismo deben trabajar sobre él (“corregir, aumentar, depurar”) hasta generar un pasado apócrifo, que sería aquel pasado vivo pero sometido ya a nueva estructura,

⁵ En el “Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia” Machado abunda en la misma idea y critica duramente a Proust (MACHADO, 1989: 1787).

convertido ya en creación nuestra, como el Sócrates de los *Diálogos* pudo ser creación de Platón.

La reinterpretación del propio pasado está en conexión con la identidad personal. Frente a la idea de que la identidad del yo sea el resultado ineluctable de su camino en la vida, Machado señala –como vimos– que un hombre lleva en sí múltiples voces y tiene la capacidad de construir muchas personalidades, a lo que ahora añade, en consonancia con lo anterior, que tampoco su pasado es fijo porque admite múltiples versiones cuya producción nos concierne. El esfuerzo de reinterpretar el propio pasado supone por un lado cierta capacidad de análisis crítico⁶ para resaltar lo que le es esencial y señalar sus defectos, pero requiere también por otro lado de una imaginación creadora con suficiente potencia como para proponer una figura concreta y dar forma a nuestro apócrifo orientándolo hacia una versión mejor de lo conocido. Ambos requisitos quedan recogidos en el siguiente pasaje:

Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son; aun más abiertos para verlas otras de lo que son; más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la visión vigilante, porque vuestra misión es ver e imaginar despiertos, y que no pidáis al sueño sino reposo. (MACHADO, 1989: 1962)

Mairena apela a la capacidad de mantener una visión vigilante para imaginar despiertos. Es decir: capacidad crítica para hacerse cargo de cómo es algo (“ver las cosas como son”) e imaginación creadora –no soñadora– para perfeccionarlo (“verlas mejores de lo que son”). El paso intermedio (“verlas otras de lo que son”) refiere la condición previa necesaria e imprescindible para poder imaginar algo mejor de lo que es, que pasa por verlo otro de lo que es, es decir: desplegar sus posibilidades. Que la imaginación no recurra a los sueños ni al inconsciente, sino que esté asistida por la reflexión y se compagine con ella es clave para entender la relevancia que le otorga Machado en la creación poética. Quede apuntado además que la orientación hacia una versión mejor de lo conocido es una constante en la cuestión del apócrifo⁷ que lo relaciona, como se verá después, con la dignidad humana.

Para imaginar al poeta que ha de escribir nuestros versos hemos de explorar las posibilidades interpretativas que contiene nuestro pasado vivo. “Cuando meditamos sobre

⁶ Jorge Brioso observa que la reinención del pasado supone un arte del olvido que no es sino sentido crítico (2007: 222). Juan Luis de la Iglesia subraya el importante papel que juega la memoria creadora en el concepto de lo apócrifo (1989: 16-17).

⁷ Acertadamente observa López Castro que la preferencia por lo irreal engendra la posibilidad de alcanzar algo mejor (LÓPEZ CASTRO, 2006: 95).

el pasado, para enterarnos de lo que llevaba dentro, es fácil que encontremos en él un cúmulo de esperanzas –no logradas, pero tampoco fallidas–, un futuro, en suma, objeto legítimo de profecía” (MACHADO, 1989: 2005). En la medida en que mantiene intactas sus esperanzas, el pasado contiene un futuro. Aquello que deseábamos y que nos parecía factible pero que finalmente no se consiguió permanece sin embargo vivo en el interior del pasado y puede ser recuperado al recordarlo. De este modo, cuanto no fuimos o no hicimos, pero pudimos haber sido o haber hecho, se convierte en objeto de nuestra imaginación.

En efecto, si consideramos que a lo largo de nuestra vida vamos tomando una serie de decisiones, podríamos retroceder hasta las que consideremos más importantes e imaginar qué hubiera ocurrido si hubiéramos tomado el otro camino⁸. Este procedimiento sencillo aporta enorme consistencia y verosimilitud a nuestro apócrifo porque al recrear una situación que hemos vivido podemos recordar muchos de sus detalles: qué pensábamos entonces, cómo nos sentíamos, qué esperábamos o temíamos, cómo eran las personas implicadas en la situación y qué relación nos unía a ellas, etc. Puesto que todo eso está tomado de nuestra propia experiencia la imaginación trabaja aquí apoyándose en el recuerdo y deja poco margen a la invención caprichosa, a lo arbitrario, a lo inverosímil. En otras palabras: conocemos la situación hermenéutica en la que se tomó la decisión y podemos recrearla a partir de nuestros recuerdos. Todo ello redundará en la credibilidad y consistencia de nuestro apócrifo. Por ejemplo, cómo sería yo si hubiese logrado salir con aquella chica que tanto me gustaba (pero con la que no salí), o si hubiese obtenido aquel empleo (que no obtuve), o si hubiese realizado aquel viaje (que no hice), etc. La versión apócrifa de mí mismo que sale con la chica, que obtiene el trabajo, o que realiza un viaje, ¿qué pensaría? ¿cómo sería? y sobre todo: ¿qué escribiría? Tenemos aquí a pequeña escala y aplicado a nuestra humilde persona el procedimiento que Mairena atribuye a Platón para inventar al Sócrates apócrifo.

Hasta ahora se ha señalado que para imaginar al poeta antes que los versos se requiere reflexionar sobre la condición humana, revisar el propio pasado, y mantener una visión vigilante e imaginación despierta. Machado cuestiona la noción de identidad personal y propone reelaborar el propio pasado hasta convertirlo en materia para la creación artística. Un hombre lleva en sí varios poetas y puede ceder la voz cantante a cualquiera

⁸ Juan Luis de la Iglesia explica que el pasado nunca es un momento congelado sino que es recordado y recreado desde el presente (1989: 17).

de ellos, lo que motivaría diferencias notables en el poema. Puede optar por crear conciencias como Shakespeare o por generar una versión mejor de sí mismo o de otro a quien haya conocido, como Platón con Sócrates. Pero además aquel consejo de partida cuestiona la idea comúnmente aceptada de que el poema sea el producto de su autor. La petición de imaginar un apócrifo antes de escribir un poema introduce una distancia entre autor y obra, pero al difuminar la identidad del autor hace surgir la pregunta de quién escribe la poesía. Esta cuestión se agudiza aún más cuando escuchamos que Mairena dice a sus alumnos: “Si vais para poetas, cuidad de vuestro *folklore*. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía” (MACHADO, 1989: 2121). Y en otro lugar observa Mairena en un sentido similar: “Las obras poéticas realmente bellas [...] rara vez tienen un sólo autor. Dicho de otra manera: son obras que se hacen solas a través de los siglos y de los poetas, a veces a pesar de los poetas mismos, aunque siempre, naturalmente, en ellos” (MACHADO, 1989: 2015). Si las grandes obras se hacen solas, o si podemos ignorar quién las ha compuesto, entonces ¿por qué hay que imaginar primero al autor?

2. EL SABER POPULAR

Con la noción de folklore se alcanza un punto capital para la comprensión del concepto de lo apócrifo que permite mostrar su encuadre dentro de las reflexiones que Machado desarrolla sobre la lírica. Para desgranarlo empecemos con el siguiente pasaje:

Mairena entendía por *folklore*, en primer término, lo que la palabra más directamente significa: saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos, y su utilización más sabia y creativa. (MACHADO, 1989: 1996)

Pese a que el padre de Machado fuese un eminente folklorista⁹, Mairena rechaza el acercamiento puramente teórico al saber popular (MACHADO, 1989: 1997) y sugiere como vía de acceso la propia lengua. Para ilustrar esta idea remite nada menos que a Cervantes: “Pensad que escribís en una lengua madura, repleta de folklore, de saber popular, y que ése fue el barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más

⁹ Manuel Alvar subraya el interés creciente que el folklore tuvo a principios del siglo XIX y facilita un amplio elenco de investigadores y obras sobre esta materia que Machado pudo consultar (1989: 13-36).

original de todos los tiempos” (MACHADO, 1989: 1949). Que nuestra lengua esté repleta de folklore explica por qué han de cuidarlo quienes vayan para poetas, ya que la lengua es según Machado la materia con que se hacen los poemas y toda obra literaria. La relación entre el folklore y Cervantes había sido desarrollada por el propio Machado en su comentario a las *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset donde expone lo siguiente:

Fue Cervantes, ante todo, un gran pescador de lenguaje, de lenguaje vivo, hablado y escrito; a grandes redadas aprisionó Cervantes una enorme cantidad de lengua hecha, es decir que contenía ya una expresión acabada de la mentalidad de un pueblo. El material con que Cervantes trabaja, el elemento simple de su obra, no es el vocablo, sino el refrán, el proverbio, la frase hecha, el donaire, la anécdota, el modismo, el lugar corriente, la lengua popular, en suma, incluyendo en ella la cultura media de Universidades y Seminarios. [...] A primera vista parece que Cervantes se ahorra el trabajo de pensar. Deja que la lengua de los arrieros y los bachilleres, de los pastores y de los soldados, de las golillas, de los buhoneros y vagabundos piense por él. (MACHADO, 1989: 1565).

La mentalidad popular, lo que el pueblo piensa y siente, va quedando recogido en una serie de formas (refrán, proverbio, frase hecha, donaire, anécdota, modismo, lugar común, cuentos, acertijos, trabalenguas, consejas, coplas, canciones, juegos, costumbres, supersticiones, etc.) en las que se va aquilatando y conservando un saber y una reflexión obtenidos de la propia experiencia de la gente, de su ir viviendo, de su trabajo diario y de sus ocios, de su esfuerzo en suma por salir adelante. Gracias a esas formas tan llenas siempre de gracia, humor, espontaneidad y con frecuencia rima, se recuerda y transmite oralmente esa experiencia y sabiduría¹⁰. Y es que el pueblo a juicio de Mairena “sabe más y, sobre todo, mejor que nosotros” (MACHADO, 1989: 1954), ya que se trata de “un pueblo inteligente, fino, sensible, de artesanos que saben su oficio y para quienes el hacer bien las cosas es, como para el artista, mucho más importante que hacerlas” (MACHADO, 1989: 1954). Por ello “pensaba Mairena que el *folklore* era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender” (MACHADO, 1989: 1954)¹¹. Por estar viva, esta cultura no se adquiere en libros, ni puede captarse mediante el análisis especializado que inevitablemente fosiliza y diseca el acervo de saber popular al sistematizarlo y clasificarlo, trocando así lo vivo de la cultura en objeto muerto de museo. El folklorista sería al folklore lo que el entomólogo al insecto, pero aquí no se trata de

¹⁰ “La cultura popular, no entendida como creación espontánea de un pueblo, sino como depósito de significados vivos, que constituyen un hontanar perenne de inspiración, es el centro de gravedad de la obra de Machado/Mairena. Ni el poeta ni el filósofo aspiran a otra cosa que a reabrir el cauce de esta cultura popular. [...] Sin el saber popular, Mairena queda inane” (CEREZO, 2012: 260).

¹¹ Machado considera importante acudir al pueblo para aprender de él, en vez de preocuparnos por enviarle maestros para enseñarle (1989: 1526 y 1528).

capturar, disecar y clasificar las formas antedichas, sino más bien de lograr una convivencia abierta, atenta, respetuosa y discreta con los demás. Se trataría sobre todo –y tal es el sentido de poner a Cervantes como ejemplo– de escuchar la lengua viva, la que hablan nuestros conciudadanos, nuestros paisanos, para comprender que es rica en significaciones de lo humano¹² y que éstas no son de nuestra autoría, sino el precipitado de las generaciones anteriores, un legado que nos precede y configura y cuya vía de acceso son siempre los demás.

Cervantes hace acopio de lengua popular y llena con ella los diálogos de sus personajes. Sin las novelas de caballería seguramente no habría podido escribir el *Quijote*, pero Machado quiere hacernos ver que tampoco lo habría logrado sin esa pesca de lengua hecha, madura, repleta de experiencia y saber popular. Es en este sentido que la verdadera poesía la hace el pueblo o que las obras realmente bellas se hacen solas o que no tienen un único autor, pues la autoría del *Quijote* habría que remontarla no sólo a los escritores de novelas de caballería sino al pueblo cuyo folklore ha hecho madurar la lengua. Con esto se reconoce no sólo que todo autor pertenece a una tradición, sino que ha de realizar una apropiación hermenéutica de la misma, que le capacite para su empleo libre y creativo¹³.

Ahora bien, ¿cómo cuidar el folklore sin convertirnos en especialistas? Machado no desdeña los trabajos de recolección de materiales, conservación, clasificación, comparación, análisis, crítica, edición, etc., pero desliza la idea de que cuidar el folklore es algo más. Aunque no ofrece una respuesta directa, hay dos textos que pueden ser reveladores. Veamos el primero:

Yo no os aconsejo que desdeñéis los tópicos, lugares comunes y frases más o menos mostrencas de que nuestra lengua –como tantas otras– está llena [...] pero sí que adoptéis ante ellas una actitud interrogadora y reflexiva. Por ejemplo: “Porque las canas, siempre venerables...”. ¡Alto! ¿Son siempre, en efecto, venerables las canas? [...] Después de este análisis, que yo inicio nada más [...] ya estáis libres del maleficio de los lugares comunes, del grave riesgo de anegar vuestro pensamiento en la inconsciencia popular. (MACHADO, 1989: 1982-1983)¹⁴

¹² “El material que el lírico maneja es la palabra. La palabra no es materia bruta. [...] Las palabras, a diferencia de las piedras, las maderas o metales, son ya por sí mismas significaciones humanas, a las cuales da el poeta, necesariamente, otra significación” (MACHADO, 1989: 1315).

¹³ Se puede descubrir la originalidad en la tradición imaginando una relación nueva con nuestro pasado (BRIOSO, 2007: 225).

¹⁴ También dice Mairena: “Meditad preferentemente sobre las frases más vulgares, que suelen ser las más ricas de contenido. [...] Habéis de ahondar en las frases hechas antes de pretender hacer otras mejores” (MACHADO, 1989: 2088-2089).

Machado deja claro que el estudio del saber popular resulta enriquecedor siempre que vaya acompañado de una actitud crítica (visión vigilante) que permita escapar a una repetición estéril y a una posible imitación impostada y ridícula. Aquel saber pulido y compacto que se halla en el fondo de la lengua no debe tomarse directamente, sino que ha de someterse a un “trabajo consciente y reflexivo” con vistas a “su utilización más sabia y creativa” (MACHADO, 1989: 1996), de acuerdo a la segunda acepción que – según leímos arriba– atribuía Mairena al folklore. Esa reflexión fortalece y afirma el propio pensamiento salvándolo del “grave riesgo” de diluirse en el acervo común, al tiempo que habilita la capacidad de un uso libre del mismo y contribuye al enriquecimiento de nuestro lenguaje y a la mejora de su empleo. Nótese que la idea de profundizar en el pasado hasta darle nueva estructura, expuesta arriba, tiene un aire de familia con ésta de utilizar el folklore de modo creativo. Ambas en efecto, cultura viva y pasado vivo, merecen la atención crítica de quienes van para poetas en la medida en que eso les abre un uso genuinamente creativo (que no repite ni imita) de este material poético. Aunque la exposición precedente haya mostrado que el pasado vivo se revisa para sacar de él al autor apócrifo y la cultura de un pueblo para trabajar en ella el material de la obra, es evidente que no se trata de compartimentos estancos, sino imbricados mutuamente. De hecho, Machado declara al respecto lo siguiente:

Yo, por ahora, no hago más que Folk-lore, *autofolklore* o *folk-lore de mí 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. (MACHADO, 1989: 1616, subrayado en el original)¹⁵

Aquella utilización más sabia y creativa del saber popular es explicitada por Machado como auto-folklore, entendiendo por tal cosa el intento de poner en sus poemas lo que hay en él de común con el alma del pueblo. Frente a una comprensión demasiado romántica de la lírica como expresión de lo más individual, de la intimidad más honda de un sujeto, Machado pone el acento en lo común. Pero no se refiere a lo vulgar, sino a ese saber popular que llena la lengua y hace que madure. En la medida en que no somos impermeables a nuestro entorno hay naturalmente en nosotros elementos tomados de él. Es más, lo raro sería lo contrario: que en mí no hubiera nada del entorno al que pertenezco.

¹⁵ Este pasaje es citado por varios investigadores: (VALVERDE, 1986: 151; SESÉ, 1990: 127; LÓPEZ CASTRO, 2006: 88). López Castro comenta con acierto que “la poesía está obligada a ser la voz de lo otro que deja oír el pensar y sentir colectivo”.

Asentado que en dicho entorno hay una cierta riqueza popular, resulta pertinente averiguar qué tanto de ella hay en mí, y tratar de asimilarla mediante la apropiación crítica antedicha. Y es que eso común encierra para Machado el meollo de la lírica. Pues en efecto, tanto la lengua que hablamos como los sentimientos que expresamos en ella nunca son individuales. Por ello el origen de la poesía no ha de cifrarse en el sujeto individual, cuya identidad está en entredicho, ni puede ser comprendida como expresión de los sentimientos, sino que sus raíces hay que buscarlas en elementos anteriores. A este respecto merece la pena leer –pese a su extensión– la siguiente anotación que el propio Machado hizo en su cuaderno de *Los complementarios*:

El sentimiento 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 corazón enfrente del paisaje apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque, aun este sentimiento elemental necesita para producirse la congoja de otros corazones enteleridos 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 mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica. Un segundo problema. Para expresar mi sentir 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. (MACHADO, 1989: 1310, subrayado en el original)¹⁶

La vehemencia y rotundidad de Machado en este pasaje hacen prácticamente innecesaria su glosa. No obstante, debe subrayarse que el sentir nunca es mío sino nuestro. La lírica –como en el texto anterior– no ha de centrarse en la expresión de lo individual. Es más: el yo no produce, genera, ni origina espontáneamente sus sentimientos. De hecho, concebir al yo solo y aislado es una simplificación que impide comprender el sentido de la lírica, es una abstracción que desoye la experiencia directa del sentimiento. Tampoco el tú es un punto de llegada que hubiera de ser justificado filosóficamente, sino una evidencia previa a toda reflexión y manifiesta en el sentimiento. Hasta el sentir más simple implica su colaboración. Un sentimiento individual sería una contradicción en los términos porque este siempre es compartido; por eso, sentir es siempre sentir con otros, y en consecuencia cantar es cantar en coro. Parece lógico añadir que en ese canto habrá “cuanto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo” (MACHADO,

¹⁶ Francisco Caudet considera este pasaje como clave para la teoría de lo apócrifo (2009: 144).

1989: 1616). Pero evidentemente el poeta no repite lo común de forma mostrenca, sino que —como se viene señalando— hace un trabajo de asimilación o reflexión crítica y lo somete después a una reelaboración propia, le imprime una forma, hace algo nuevo con ello. De lo contrario no habría creación artística¹⁷. Cuando Cervantes hizo acopio de lengua viva, no se limitó después a editar un refranero, sino que nos entregó el *Quijote*. Cuanto más y mejor conozca la materia con que ha de trabajar, más y mejor podrá el artista transformarla en otra cosa.

3. LA DIGNIDAD HUMANA COMO SER OTRO

La exposición precedente permite retomar ahora una pregunta que antes quedó meramente apuntada: si la verdadera poesía la hace el pueblo, entonces ¿por qué hay que imaginar al autor antes de escribir los versos? Hemos visto que Machado se aparta de una concepción simplista de la lírica como expresión de los sentimientos íntimos de un sujeto individual. El yo no es uno, sino muchos, y su identidad se ve erosionada porque puede ser otro; tampoco su historia es unívoca, sino que su pasado admite múltiples versiones y es perfectible a voluntad¹⁸. Ahora se añade que su sentir tampoco es suyo, sino que antes y siempre es ya común. El poeta canta por tanto lo que hay en él de común, no lo individual, pero lo reelabora hasta el punto de que quienes respiran la misma atmósfera cordial llegarían a escuchar ese canto como mejor timbrado, como aquel que logra cifrar eso común, hacerlo reconocible, eso que vincula al yo con el tú: nuestro sentir.

Mi sentir no se origina en mí, sino que viene de otros. Igual que el *Quijote* no se origina sólo en Cervantes, sino antes que él, en otros. El poeta lírico podrá tener una relativa capacidad de condensar, catalizar, o transformar un sentir en palabras, pero él no es el creador de ese sentir ni de esas palabras, sino que ambas las toma de otros. Por eso conviene imaginar al poeta antes que los versos, es decir: conviene darse cuenta de que ser autor es ser otro en el sentido de que son otros, y no yo, los que conforman el sentimiento y la lengua con los que yo, poeta lírico, pretendo componer mis versos. En este sentido puede decirse que inventar un autor apócrifo es retrotraer el canto a su fuente, que

¹⁷ “El artista crea a la manera del hombre: transformando una cosa en otra, o, si queréis, dando una forma a una materia” (MACHADO, 1989: 1614). Y en otro extracto se lee: “El poeta no sacará nunca la poesía de la poesía misma. Crear es sacar una cosa de otra, convertir una cosa en otra, y la materia sobre la cual se opera no puede ser la obra misma” (MACHADO, 1989: 1550).

¹⁸ “El pasado no sólo es imperfecto, como se ha dicho con sobradas razones, sino que también es perfectible a voluntad” (MACHADO, 1989: 2330).

nunca es el individuo aislado sino ese coro que nos precede y configura, desde donde sentimos y hacia donde cantamos, esa atmósfera cordial.

Al imaginar un autor apócrifo, imagino a otro y con él sus sentimientos, no los míos, de este modo desplazo al yo del canto, libero al canto de la obligación de expresar los sentimientos de ese yo¹⁹. Cuando desdoble al yo inventándome un otro y lo desplazo del canto estoy más cerca de la concepción de un sentimiento compartido²⁰. Si sentir es estar con otro, entonces para cantar o expresar ese sentir conviene que no cante el yo, que se calle y se aparte, y que cante otro. Se descubre así que los sentimientos no han de ser necesariamente sufridos en primera persona para ser cantados, y que la lírica ya no se limita a ser expresión de cuanto el yo padece, sino que al imaginar a otro pasa a ser expresión de sentimientos imaginados o mejor dicho: la imaginación despierta y lúcida del sentimiento común.

Se dirá que el tú que imagino al crear un apócrifo es una mera ficción, mientras que el tú que colabora en todo sentir no es ficticio, sino real. Siendo esto cierto, no constituye una objeción, ya que tan sólo se recoge la diferencia entre el Sócrates real, desagradable y pedante, que Platón conoció, y el Sócrates apócrifo que inventó para sus *Diálogos*. Al imaginar un tú, tratamos de mejorar al tú conocido, pero no de acuerdo a nuestro capricho, sino mediante una imaginación despierta, es decir: reflexiva, crítica, lúcida, que trata con plena conciencia de “corregir, depurar, aumentar” el pasado vivo, la lengua viva, la cultura viva.

Inventar al autor antes que los versos es trazar mediante la imaginación reflexiva y despierta (no soñadora) una figura que no se conforme ni dé por bueno al eventual autor que yo sería de primeras, sino que mejore ese punto de partida (que nunca es tal porque todo ha partido ya desde mucho antes que él). Al imaginarse otro, el yo se cuestiona a sí mismo, y se abre a la posibilidad de una mejora. Parafraseando a Mairena, diríamos que ha tenido que pasar ya por un momento de crítica para abrir los ojos y verse como es, y que ahora los tiene “aún más abiertos” para verse otro de como es. Al imaginarse otro, despliega sus posibilidades y comprende que a fin de cuentas es antes que nada posibilidad. Ahora ha de lograr tener los ojos “más abiertos todavía” para verse mejor de lo que es gracias a esa imaginación lúcida y despierta. Dignifica su persona (con la ficción) por

¹⁹ “El apócrifo surgió como una respuesta a la necesidad de atenuar, si no eludir, la omnipotencia del yo, que sentía Machado” (GARCÍA-POSADA, 2008: 73).

²⁰ “Para reinventar los lazos cordiales que unen los objetos, las palabras y los hombres, se necesita descender al sujeto y a la vez expandirlo: el yo tiene que buscar al tú fundamental” (BRIOSSO, 2007: 234).

mor de la dignidad del verso. Mejorando al autor del canto tal vez podrá ese canto ser considerado como mejor timbrado por los demás miembros de su coro.

Pues bien, esta intención de mejora entronca directamente con la idea de dignidad humana que Machado pone en las siguientes palabras de Mairena:

Pero nosotros nos inclinamos más bien a creer en la dignidad del hombre, y a pensar que es lo más noble en él el más íntimo y potente resorte de su conducta. Porque esta misma desconfianza de su propio destino y esta incertidumbre de su pensamiento [...] van en el hombre unidas a una voluntad de vivir que no es un deseo de perseverar en su propio ser, sino más bien de mejorarlo. [...] El hombre quiere ser otro. He aquí lo específicamente humano. Aunque su propia lógica y natural sofística lo encierren en la más estrecha concepción solipsística, su mónada solitaria no es nunca pensada como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro, paciente de una incurable alteridad. (MACHADO, 1989: 2097)

El ser humano no se conforma con conservar su ser, no persevera en él, ni busca mantenerse siempre igual, sino que trata de mejorarlo: quiere ser otro porque eso le abre la posibilidad de ser mejor. El medio para lograrlo pasa por mantener y ejercitar esa “visión vigilante”, esa imaginación despierta que no rebusca en sueños ni en el inconsciente, sino que reflexiona y reelabora el pasado vivo y la cultura viva hasta exprimirles el porvenir que les queda dentro. La pérdida de protagonismo del yo en favor del otro operada por la invención de un apócrifo es completamente afín a esta noción de dignidad, a esta vocación de mejora.

Desde una posición solipsista, el yo aparece como fundamento incommovible sobre el que se construye todo lo demás: Dios, el mundo y los otros. En tales sistemas el otro queda reducido a una mera representación de la conciencia cuyo correlato pudiera no existir fuera de ella²¹. Este planteamiento es rechazado por nuestro autor porque la reflexión sobre su trabajo le muestra que los demás no son una representación en la conciencia, sino que están desde el principio. Hasta el sentimiento más elemental los necesita, e incluso el yo nada sabría de sí mismo si no es gracias a ellos. En efecto, este yo, presunto personaje principal de nuestra vida, nunca es autosuficiente, no se basta a sí mismo porque necesita de la colaboración de un tú, y no sólo para sentir o hablar, sino también para conocerse²². En *Los complementarios* Machado apuntó: “El Yo: el ojo que ve y que nunca se ve a sí mismo” (MACHADO, 1989: 1310). Fijémonos en aquellos conocidísimos

²¹ Machado invita a repensar este asunto en numerosos pasajes de *Juan de Mairena*, sobre todo en el capítulo XXXVIII (MACHADO, 1989: 2017, 2040, 2043, 2067-2072, 2114).

²² “El mito del yo fundamental, con su exigencia de autotransparencia interior, salta por los aires” (CEREZO, 2012: 116).

versos de “De un cancionero apócrifo” que dicen: “Mis ojos en el espejo / son ojos ciegos que miran / los ojos con que los veo” (MACHADO, 1989: 672). Es claro que la figura del espejo no me ve, sus ojos son ciegos, el suyo es un mirar sin ver. Yo a él no le importo, pero él a mí sí; él a mí no me juzga, pero yo a él sí. Mi reflejo en el espejo no me ve (sus ojos son ciegos) y por eso no es un tú; aunque proporcione una imagen de mi aspecto no es una vía de acceso a mí mismo porque no me ve y según la anotación de *Los complementarios* yo tampoco me veo. Ahora bien, “El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve” (MACHADO, 1989: 626)²³. ¿Qué pasaría si aquí sustituimos la palabra “ojo” por “otro”? Según la anotación citada, el yo no puede verse a sí mismo, en cambio parece que el tú sí puede verlo y esto es justamente su nota definitoria: que me ve (o me puede ver), y por tanto ve lo que yo no puedo ver. Por eso es mi complementario, aunque nunca lleguemos a complementarnos del todo. Es sólo a través del tú como puedo saber algo de mí. El yo no se ve a sí mismo; por tanto, el conocimiento que tiene de sí está siempre mediado por el otro cuya cualidad constitutiva es ver al yo. Se entiende así aquello de: “No es el yo fundamental / eso que busca el poeta / sino el tú esencial” (MACHADO, 1989: 633)²⁴. Pues para saber algo de ese ojo que no puede verse a sí mismo hay que dirigirse a aquel otro que es ojo porque me ve. Queda claro por tanto en qué sentido el yo no es concebido como autosuficiente, sino que depende siempre de los demás, de un tú con quien comparte una atmósfera cordial, una lengua, una cultura, un pasado, una vida en suma²⁵. El hombre quiere ser otro porque en el fondo de su ser padece una incurable otredad solamente desde la cual puede existir pero que a la vez le abre la posibilidad de conocerse y con ello de mejorarse.

²³ No encuentro “desangeladas” estas coplas (YNDURÁIN, 1986: 358). Por el contrario creo que Valverde está en lo cierto cuando explica que Machado utiliza la copla popular para el pensamiento teórico esbozando el núcleo de pensamiento que dejará a cargo de sus apócrifos (VALVERDE, 1975: 152).

²⁴ No comparto la interpretación de estos versos ofrecida por el profesor Armando López Castro, quien asegura que la poesía busca lo absoluto, que la otredad traduce esa búsqueda, y que la escritura debe integrar nuestras diferencias para alcanzar una universalidad. Incluso aventura que el lector de Machado replicaría lo siguiente a los versos citados: “No, no es tu yo accidental / eso que en ti voy buscando / es tu yo esencial” (LÓPEZ CASTRO, 2006: 104-105). Me inclino a pensar, por el contrario, que si la otredad es incurable, de ningún modo puede ser integrada en lo universal; y que si el yo es más una multiplicidad que una unidad, difícilmente se podrá hallar en él un yo esencial.

²⁵ “Cuando le llegue [...] el inevitable San Martín al *solus ipse*, porque el hombre crea en su prójimo, el yo en el tú, y el ojo que ve en el ojo que le mira, puede haber comunión y aun comunismo” (MACHADO, 1989: 2043).

4. REFLEXIONES METAFÍSICAS

La idea de que tanto la reflexión crítica como la lírica se hallan necesitadas de los demás tiene confirmación en las siguientes palabras de Machado:

Comprendo bien que mis notas pudieran quedar inéditas, mas todo artista, mejor diré, todo trabajador tiene una filosofía de su trabajo, reflexiones sobre la totalidad de aquella labor a la que –como maestro o aprendiz– se consagra. ¿Por qué hurtarla a los ojos del vecino? Esta filosofía, como aquel trabajo, se debe también a los demás. (MACHADO, 1989: 1313-1314)

La última frase sobresale por su sencillez y claridad. El tú hace posible tanto la lírica como la reflexión del poeta sobre ella. Todo trabajador reflexiona sobre su trabajo, pero en el caso del poeta, por la índole peculiar de su arte, esas reflexiones pueden alcanzar la complejidad de una metafísica, cuya exposición –siquiera en esbozo– lo distingue del señorito que escribe versos (MACHADO, 1989: 706). Ahora bien, dando por sentada la naturaleza aporética de la razón (MACHADO, 1989: 1995)²⁶, Machado indica que el poeta tiene la posibilidad de elegir aquella metafísica que mejor se adapte a su orientación cordial. “El pensar metafísico especulativo es por su naturaleza antinómico; pero la acción, y la poesía lo es, obliga a elegir provisoriamente uno de los términos de la antinomia. Sobre uno de estos términos, más que elegido, impuesto, construye el poeta su metafísica” (MACHADO, 1989: 1259). Esta observación permite entender la invención de poetas apócrifos como medio para explorar las diferentes posiciones metafísicas que pudieran adoptarse y observar la repercusión que ello tendría para la poesía. Por ejemplo si imaginamos un autor convencido de que el hombre es libre y otro defensor acérrimo del determinismo, cabría imaginar y escribir sus poemas, que serían bien distintos. Sin embargo esto no debe comprenderse como un juego frívolo, sino todo lo contrario, porque según Machado:

El poeta, cuyo pensar es más hondo que el del mero filósofo especulativo, no puede ver en lo que lógicamente es pura antinomia, solamente el juego de razones por necesidad contradictorias, al funcionar en un vacío de intuiciones, sino que descubre

²⁶ El conocimiento de Kant por parte de Machado encuentra confirmación en las siguientes palabras: “Mi pensamiento está generalmente ocupado por lo que llama Kant *conflictos de las ideas trascendentales* y busco en la poesía un alivio a esta ingrata faena” (MACHADO, 1989: 1524). Y en carta a Ortega y Gasset: “He leído algo de los grandes filósofos –con excepción de Aristóteles– aunque desordenadamente pero con afición desinteresada. Ninguno me agradó tanto como Kant, cuya *Crítica de la razón pura* he releído varias veces con creciente interés. El libro de Morente, recientemente publicado, y algunas páginas de Cassirer y Natorp, me han dado alguna luz para una comprensión relativamente clara de la obra de Kant en sus líneas generales” (MACHADO, 1989: 1604-1605).

en sí mismo la fe cordial, la honda creencia, la cual no es nunca una balanza en el fiel [...] sino vencida al mayor peso de uno de sus lados. Comprende que, por debajo de la antinomia lógica, el corazón ha tomado su partido. Una vez que esto sabe, le es lícito elegir la tesis o la antítesis, según que una u otra convenga o no con su orientación cordial, para hacer de la elegida el postulado de su metafísica. (MACHADO, 1989: 1259)

Si la poesía lleva implícita una metafísica, pedir que inventemos al poeta antes de escribir los versos es invitarnos a reflexionar sobre dicha implicación. Reconocido el carácter aporético de la razón, es decir: conocidos y asimilados los argumentos a favor y en contra de una determinada cuestión, el poeta descubre que hay en él una fe cordial más honda y que esa fe ya ha tomado partido en la cuestión que se discute. Machado señala expresamente que al poeta le es lícito elegir únicamente cuando ha comprendido lo anterior, porque hacerse cargo de que la razón se plantea cuestiones que pertenecen a su naturaleza íntima pero que es incapaz de resolverlas supone haber alcanzado una altura especulativa digna de Kant. Y es que la elección de una metafísica no está sujeta al capricho del señorito que hace versos y se ríe de Platón (MACHADO, 1989: 2054), sino que muy al contrario es factible solo mediante el esfuerzo constante por conocer y asimilar la problemática de la razón y tras haber descubierto la orientación cordial que impera en el poeta.

En el anterior ejemplo de libertad o determinismo puede decirse con Mairena que el poeta ha de tener los ojos “muy abiertos” para verse como es, por ejemplo: si está por el determinismo o por la libertad; pero ha de tenerlos “aun más abiertos” para verse otro de como es, o sea: para imaginarse por ejemplo determinista si es que está por la libertad, o viceversa²⁷. Y habrá de tenerlos “más abiertos todavía” para verse mejor de lo que es, o sea: para determinar y decidir si, una vez imaginado otro de lo que es, esa alternativa, ese otro lado de la antinomia, es acorde o no con su orientación cordial y si conlleva o no alguna mejora de lo presente²⁸. Inventar un apócrifo obliga a asumir que siempre se está hermenéuticamente situado y brinda la oportunidad de reconfigurar esa interpretación a base de reflexión e imaginación.

²⁷ Muñoz Miralles determina lo apócrifo como una verdad que se descubre gracias a un movimiento por el que se abandona la posición adquirida para situarse imaginariamente en la ajena (1999: 85).

²⁸ “Se nos dirá que nuestra posición de poetas debe ser la del hombre ingenuo, que no se plantea ningún problema metafísico. Lo que estaría muy bien dicho si no fuera nuestra ingenuidad de hombres la que nos plantea constantemente estos problemas” (MACHADO, 1989: 2029).

Pero dado que la orientación cordial es el criterio para decantarse por la tesis o la antítesis, habría que averiguar cómo se determina esa orientación, esa honda creencia²⁹. El desarrollo de esta cuestión excede los límites del presente trabajo. No obstante puede apuntarse que –de acuerdo a lo visto hasta aquí– esa orientación no será la de un sujeto individual toda vez que mi sentir no es mío sino nuestro. Si el sentimiento no surge sin una atmósfera cordial, y si el yo está siempre mediado por el tú, parece sensato pensar que el corazón toma partido por los demás contra el solipsismo puesto que la fe cordial tampoco es individual, sino compartida.

5. CONCLUSIONES

El pensamiento de Antonio Machado discute el protagonismo que la metafísica moderna había otorgado al yo y busca contrarrestar la centralidad que este venía teniendo como motor de la lírica. Para ello muestra que incluso admitiendo que la poesía sea la expresión de los sentimientos, estos no brotan del sujeto ni son individuales, sino que son compartidos y se deben a una colaboración del tú. El yo no es autosuficiente sino que está transido por el tú y necesitado de su mediación para sentir y hablar, pero también para conocerse y pensar. Acaso este yo atravesado y mediado por el otro no sea él mismo sino una máscara más entre otras que el ser humano utiliza para ser³⁰. En tal caso el yo sería tan apócrifo como los autores inventados que Mairena nos anima a construir. Y precisamente que el yo esté mediado y transido por un tú, que esté hecho de otro y sea otro, vuelve interesante para el poeta la sugerencia de imaginar un autor apócrifo que lo desplace, un otro, un prójimo desde donde y para quien se canta. Al quedar liberada del tópico de ser la expresión de los sentimientos del sujeto, la lírica puede ser comprendida como un esfuerzo por cantar lo común, o al menos lo que hay en mí de común con el alma del pueblo.

En consonancia con la reivindicación del papel del prójimo, Machado insiste en la importancia de realizar una asimilación y recepción crítica del folklore porque este contribuye a configurar la carga semántica de las palabras y hace madurar la lengua. Inventar un autor apócrifo es repensar el punto de partida que nunca está en el individuo

²⁹ Mairena explica que las creencias últimas serían el resultado o el residuo de un profundo análisis de conciencia que se obtienen por una “actividad escéptica honda y honradamente inquisitiva” (MACHADO, 1989: 2340). Y añade que lo que subsiste a ese análisis exhaustivo de la razón sería esa zona de lo fatal a que el hombre presta su asentimiento.

³⁰ Juan Antonio Sánchez observa: “Debajo de la máscara del apócrifo no hay una cara. Antonio Machado es también una máscara” (2013: 201). Por su parte José Luis de la Iglesia señala que todos somos apócrifos para todos y que la memoria creadora es esencial para el diálogo y el encuentro (1989: 21).

sino en ese coro que nos precede y configura, esa atmósfera cordial a la que toda obra de arte pertenece. Dado que el apócrifo no ha de brotar de una ocurrencia o un capricho Machado subraya el papel de la reflexión en la creación artística y muestra que sólo una actitud interrogadora capacita al poeta para un uso libre y creativo del material poético, tanto del folklore como de su propio pasado vivo susceptible de reinterpretación en la medida en que contiene dentro un futuro. Pero la poesía no debe razonar sino cantar, por eso junto a la reflexión crítica Machado reivindica la imaginación como nervio de la creación poética, en tanto que ella transforma lo asimilado en la voz mejor timbrada del coro, en algo original, o sea: viejo como el mundo, común a todo lo humano, un universal del sentimiento.

Simultáneamente a lo anterior sucede que cuando se toma en serio la invención del autor que desplaza al escritor que ingenuamente soy se abre la posibilidad de poner al descubierto los supuestos metafísicos tácitamente aceptados que sustentaban a ese yo ingenuo y examinarlos a fondo. Desde este punto de vista el apócrifo es una oportunidad para explicitar –o bosquejar al menos– la metafísica que toda obra de arte lleva implícita, para explorar (aceptada la naturaleza antinómica de la razón) el entramado de tesis y antítesis que conforman nuestra posición inicial y reevaluarlo, no por mero juego, sino de acuerdo a la fe cordial del poeta, que no será individual sino compartida. La posibilidad de imaginar un autor cuya posición metafísica fundamental sea diferente a la nuestra aporta amplitud de miras y relativiza nuestra posición inicial mostrándonos la finitud humana y su dependencia, pero también su perfectibilidad.

Ha de añadirse, para terminar, que cuando la imaginación se zafa del yo mediante la invención del apócrifo alcanza un espacio de libertad en el que, asistida por la reflexión crítica sobre las cuestiones implicadas en la lírica (lengua, cultura, pasado, fe cordial, sentimiento, creencias últimas, etc.) obtiene un empuje creativo insospechado que le permite recuperar y dar voz poética a aquella alteridad incurable padecida por el ser humano que había permanecido oculta por el predominio del yo. El apócrifo canaliza el caudal de otredad que empapa lo uno y lo vuelca en la lírica. Cuando el autor se transforma en otro queda más situado en la diferencia que en la identidad y está ya encaminado hacia ese “pensar poético, *heterogeneizante*, *inventor* y descubridor de lo real” (MACHADO, 1989: 2008, subrayado en el original) que recupera lo que la metafísica moderna dejó en suspenso, esto es: “a un prójimo, objeto de amor, capaz de conciencia, de dignidad, de libertad, en suma” (MACHADO, 1989: 1550).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, Manuel (1989): “Antonio Machado y la lírica de tipo tradicional”, *En torno a Antonio Machado*, ed. Francisco López, Madrid, Júcar, pp. 13-36.
- BARJAU, Eustaquio (1975): *Teoría y práctica de lo apócrifo. Tres ensayos de lectura*, Barcelona, Ariel.
- BRIOSO, Jorge (2007): “Antonio Machado y la tradición apócrifa”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 24, pp. 215-236.
- CAUDET, Francisco (2009): *En el inestable circuito del tiempo. Antonio Machado, de Soledades a Juan de Mairena*, Madrid, Cátedra.
- CEREZO GALÁN, Pedro (2012): *Antonio Machado en sus apócrifos: una filosofía de poeta*, Almería, Editorial Universidad de Almería.
- COBOS, Pablo de Andrés (1970): *Humorismo de Antonio Machado en sus apócrifos*, Madrid, Ancos.
- ECHEVERRÍA, José (1989): “El cantar y el decir filosófico de Antonio Machado”, *En torno a Antonio Machado*, ed. Francisco López, Madrid, Júcar, pp. 284-324.
- GALLUD, Enrique (2018): “Antonio Machado. Conocimiento y lógica”, *Endoxa: Series filosóficas*, 42, pp. 389-408.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (2008): “Antonio Machado y la modernidad: una revisión”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 691, pp. 65-84.
- GIL NOVALES, Alberto (1966): *Antonio Machado*, Madrid, Ediciones del Orto.
- GULLÓN, Ricardo (1989): “Ámbitos de luz y sombra. Guiomar. Los complementarios”, *En torno a Antonio Machado*, ed. Francisco López, Madrid, Júcar, pp. 200-228.
- IGLESIA, José Luis de la (1989): “Del sentido de lo apócrifo y la memoria creadora en Antonio Machado”, *Antonio Machado y la filosofía, ensayo y pensamiento*, Madrid, Orígenes, pp. 9-23.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2006): *Un canto de frontera, escritos sobre Antonio Machado*, Torrejón de la Calzada, Juan Pastor.
- MACHADO, Antonio (1989): *Poesía y prosa, Tomo II, Poesía completa*, Madrid, Espasa-Calpe Fundación Antonio Machado.
- MACHADO, Antonio (1989): *Poesía y prosa, Tomo III, Prosas completas (1893-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe Fundación Antonio Machado.
- MACHADO, Antonio: (1989): *Poesía y prosa, Tomo IV, Prosas completas (1936-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe Fundación Antonio Machado.

- MARTÍNEZ DE VELASCO, Luis (1989): “De la lírica intemporal a la acción comunicativa”, *Antonio Machado y la filosofía, ensayo y pensamiento*, Madrid, Orígenes, pp. 97-125.
- MUÑOZ MIRALLES, Juan (1999): “El otro irreductible de Juan de Mairena”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 594, pp. 71-89.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1981): *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Barcelona, Lumen.
- SÁNCHEZ, Juan Antonio (2013): “El tiempo en la poética de Antonio Machado”, *Dicenda. Estudios de lengua y literatura española*, 31, pp. 189-212.
- SESÉ, Bernard (1990): *Claves de Antonio Machado*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VALVERDE, José María (1986): *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI.
- YNDURÁIN, Domingo (1986): “Los apócrifos de Antonio Machado (1902-1939)”, *Anuario de estudios filológicos*, 9, pp. 349-362.