

JOSÉ MARÍA VALVERDE Y LAS POÉTICAS DE ANTONIO MACHADO

Juan Carlos Pueo
Universidad de Zaragoza

La poesía de Antonio Machado fue, desde el primer momento, el centro de gravedad del pensamiento de José María Valverde. Ya en fecha tan temprana como 1945, a sus diecinueve años, dedica su primer artículo al poeta sevillano, al que seguirán algunos otros más, hasta culminar en el artículo "Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado", incluido en el número 11-12 que la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó a Machado a los diez años de su muerte, y que más tarde pasaría a formar parte de los *Estudios sobre la palabra poética* (1952). No estará de más recordar que, dentro de los postulados "rehumanizadores" de los poetas adscritos al grupo de la revista *Escorial*, se había intentado rescatar al poeta republicano salvando aquello que pudiera ajustarse a las coordenadas estéticas del régimen franquista, lo que dio lugar a la imagen del poeta noventayochista que todavía resuena en estos momentos: «un Machado sencillo, lírico, nostálgico, realista, angustiado pero sereno, solitario, contemplativo, aquejado de un vago anhelo religioso, equilibrado» (Wahnón, 1988: 776). Pero la deuda del joven Valverde con sus maestros de *Escorial*—Rosales, Vivanco, Panero, Ridruejo y Laín—, además de su propia religiosidad, no le impidieron atender en este artículo a algo que iba mucho más allá de esa imagen inocua, la creación de unos poetas apócrifos que, lejos de ser un capricho imaginativo, culminaban un nuevo sentido de lo poético, revolucionario

como pocos. Dos décadas después, en 1972, Valverde lamentaría con cierta sorna que la intelectualidad progresista no hubiera sabido aprovechar la lección machadiana, adoptando sin reparos la imagen "oficial" para centrarse luego en su condición de víctima de la guerra:

Acaban de llegarme confusas noticias de que hay una "baja de cotización" de Antonio Machado entre la juventud española, tras de una larga devoción. No hay tal, supongo yo, sino que ya no se puede seguir usando la tumba de Collioure como un símbolo que ahorraba leer su obra. (Aparte de que quizá el no muy acertado disco de Serrat haya metido el prestigio machadiano en ese ciclo de caducamiento a corto plazo propio de las canciones, y más si son "de protesta".) Como decía el otro: "Lo malo de los libros es que hay que leerlos". Y en el caso de Antonio Machado, si puedo usar mi propia experiencia, al cabo de treinta años de repasarle como maestro máximo, me he visto en el trance de reconocer, puesto a preparar una edición crítica de *Nuevas canciones* y *Cancionero apócrifo*, que hay poemas que no comprendo qué significan. Pero sí comprendo el sentido de su obra total, y estoy convencido de que seguramente es el único escritor de veras progresista que ha habido en la España de nuestro siglo; y, a la vez, no me sorprende que algunos jóvenes, incluso progresistas, puedan no interesarse por su obra, porque para ellos está escrita tal vez en un idioma ininteligible (Valverde, 1972: 343).

Valverde había tenido ocasión de meditar sobre estas cuestiones durante sus años de profesor de literatura española en la canadiense Universidad de Trent, en un puesto que conllevaba un compromiso investigador de carácter filológico que se saldó con un manual de historia de la literatura —*Breve historia de la literatura española* (1969)— y sendos estudios de gran calado dedicados a dos autores del siglo XX: *Azorín* (1971) y *Antonio Machado* (1975), amén de valiosas ediciones críticas de textos significativos de ambos autores. En el caso de Machado, la editorial Castalia publica en el mismo año, 1971, las ediciones críticas de, por un lado, *Nuevas canciones* y *De un cancionero apócrifo*, y, por otro, el *Juan de Mairena* de 1936. La elección de estos textos no es casual, sino que responde a la intención de reivindicar la trayectoria del poeta sevillano, más allá de los textos canónicos de *Soledades*, *galerías* y *otros poemas* y *Campos de Castilla*. Una tarea en la que Valverde, todo hay que decirlo, no se encontró solo: véanse, si no, los textos de Raimundo Lida (1948), Antonio Sánchez Barbudo (1953), Rafael Gutiérrez Girardot (1969) o Eustaquio Barjau (1975) incluidos en la bibliografía, alguno de los cuales no dejó de tener en cuenta nuestro autor.

Sin embargo, Valverde partía para su acercamiento a Machado de una base filosófica concreta: la conciencia lingüística, a la que ya en 1952, en el "Prólogo" a sus *Estudios sobre el lenguaje poético*, se refería como «una idea general del lenguaje que

querriamos perogrullesca y sin más novedad que su primitividad, y el estar limpia de todo supuesto que rebase lo que el hombre pone en su palabra en la vida» (Valverde, 1952: 11). Esta premisa, que Valverde desarrolló más ampliamente en su tesis doctoral sobre la teoría lingüística de Wilhelm von Humboldt, se vería expuesta por nuestro autor en numerosas ocasiones como fundamento de todas sus consideraciones sobre literatura y filosofía. Así, en uno de sus últimos libros, el titulado *Nietzsche, de filólogo a Anticristo* (1993), Valverde explicaba extensamente en qué consistía la moderna conciencia lingüística que había sorprendido al hombre occidental en diversos momentos de la Modernidad:

[...] toda nuestra actividad mental es lenguaje, es decir, ha de estar en palabras o en busca de palabras. Dicho de otro modo: el lenguaje es la realidad y la realización de nuestra vida mental, a la cual estructura según sus formas —sus sustantivos, adverbios, verbos, etc.; su sintaxis, tan diversa en cada lengua; sus melodías de fraseo...—. La realidad, entonces, no es que —como se suele suponer entre muchas personas cultas— haya primero un mundo de conceptos fijos, claros, universales, unívocos, y luego tomemos algunos de ellos para comunicarlos encajándolos en sus correspondientes nombres: por el contrario, obtenemos nuestros conceptos a partir del uso del lenguaje. Ciertamente, casi nadie suele ocuparse de ello, porque solemos dar el lenguaje por supuesto, como si fuera natural, lo mismo que el respirar. Hace falta algo insólito, por ejemplo, el darse cuenta de qué diferentes pueden ser los idiomas en sus gramáticas y estructuras, para que el lenguaje nos llame la atención como tal (Valverde, 1993: 559).

La idea de que el lenguaje determina nuestra vida mental, nuestra noción de la realidad, nuestra imagen del mundo, es, por tanto, la base sobre la que se asienta la teoría literaria de Valverde. El problema de esta tesis reside en que plantea una revolución epistemológica cuyas consecuencias no han acabado de manifestarse en toda su plenitud, y es probable que no lo hagan de forma definitiva. Un pensamiento que viene dado a partir de lo que se ha considerado siempre un instrumento tan poco preciso como es el lenguaje sólo puede ser visto como un pensamiento cautivo, confinado, preso en una cárcel —la expresión es de Jean-Paul Richter— cuyos límites ya han sido trazados de antemano y son, además, imposibles de traspasar¹. Desde que existe la autoconciencia lingüística, la literatura —incluyendo la filosófica— ha adquirido en algunos casos un sentido trágico que se deriva de una insatisfacción

1.- «[...] para la orgullosa ambición del intelecto, siempre ha de parecer humillante que toda la vida mental haya de darse en algo tan modesto y aun tan tonto como es el lenguaje, ese río de palabras y gramática que nos empapa y arrastra. Igual que la famosa paloma de Kant estaba tentada a suponer que volaría mejor en un espacio vacío, sin la resistencia del aire, así el intelecto tiende a suponer que pensaría con toda plenitud si no fuera por ese límite y ese estorbo que son las palabras» (Valverde, 1991: 6).

producida por la incapacidad para escapar de la cárcel del lenguaje² y que Valverde expone de forma lapidaria diciendo que «la conciencia lingüística tiende al nihilismo» (cit. en Trabanco, 1994: 22).

Porque el gran problema que surge de la conciencia lingüística reside en la tensión que se produce entre un lenguaje cuyo funcionamiento se halla fijado de antemano —*ergon*— y la realización efectiva, individual, a la que el individuo se ve abocado —*energeia*— sin poder salir de los límites impuestos por el sistema si no quiere que su lenguaje acabe convirtiéndose en un idiolecto incomprensible para los demás, que sólo lo percibirán como los balbuceos incoherentes del idiota. Esta tensión, que amenaza con asimilar la objetividad al fraude y la subjetividad a la locura, se agrava cuando consideramos al lenguaje no sólo como la forma que adquiere el pensamiento para intentar dar coherencia a eso que denominamos la “realidad”, sino como instrumento para comunicarnos con el otro y, por si fuera poco, para que el otro se comunique con nosotros, en perpetuo diálogo que dinamita toda pretensión de estabilidad en esa imagen del mundo que, en nuestra inocencia, querríamos congruente para poder movernos en él con mayor facilidad.

La desconfianza hacia el lenguaje es, en última instancia, la responsable de la moderna crisis del Yo, que solo se manifiesta en el momento en que el pensamiento se da cuenta de su subordinación hacia algo que ya existía antes de su constitución como individuo. La imagen del Yo no pasa de ser más que una construcción lingüística, tan imperfecta e imprecisa como todo lo que el lenguaje pone en pie. El Yo construye mediante la palabra una imagen inestable, tambaleante, y sabe que le resultará muy difícil volver a levantarse si llega a caer, por lo que ha de hacer todo lo que esté en su mano por mantener dicha imagen en pie. Esto es posible gracias al Otro que escucha y reconoce así la existencia de ese Yo parlante, y que lo confirma, modifica o rechaza hablando a su vez, oponiendo su propio Yo al del que habla en primer lugar y persona.

2.- «A lo largo de nuestra obra hemos ido viendo cómo ocasionalmente en el siglo XIX y cada vez con más frecuencia en el siglo XX, el reconocimiento de que la vida mental humana sólo tiene lugar en forma concreta de lenguaje —con una determinada estructura idiomática de fonética y gramática— podía representar, para unos, una dignificación y un estímulo en el quehacer literario; pero, para otros, una limitación y una pérdida de confianza en la capacidad humana de captación de la realidad —en el caso vienés, fue la llamada *Sprachskepsis*, el “escepticismo lingüístico”—. Pues bien: ahora el lenguaje, que, bajo el oracular y ambiguo influjo del nuevo Heidegger, podía considerarse como el ámbito de comunión con el Ser, para ciertos poetas alemanes resulta una desesperanzadora estructura tras la cual no hay sino vacío. La gran metáfora de este sentir la da Paul Celan en el título de uno de sus libros: *Sprachgitter* (1955), que, literalmente, es la clásica reja a través de la cual hablan las monjas de clausura con sus visitantes, pero que también se puede leer como “enrejado de lenguaje”, o, mejor aún, “lenguaje como enrejado” (Valverde, 1986a: 134).

En todo caso, puede decirse que la objetivación de aquello que se pone en y por medio del lenguaje se hace a través de la dimensión pragmática de éste. El sujeto necesita al Otro para hacerse oír. De nada sirve un pensamiento constituido a través del lenguaje si este no es escuchado, ya que la propia naturaleza del lenguaje le obliga a ser articulado por medio de sonidos, incluso cuando éstos sólo tienen lugar en la conciencia y su único oyente no es otro que el propio emisor. En efecto, el lenguaje ha de ser percibido como objeto, como algo que abandona el ser del hablante y se determina como “verdad”, por encima de lo que separa al Yo del Otro, para subsumirse en una realidad que es sentida por ambos como común. Lo cual ya había sido tempranamente señalado por Humboldt:

[...] en la esencia originaria del lenguaje hay un dualismo inmodificable, y la propia posibilidad del hablar está condicionada por el dirigir la palabra a alguien y el recibir de él una contestación. Ya el pensar va acompañado esencialmente de la inclinación a la existencia social, y el ser humano, prescindiendo aquí de toda relación corporal y afectiva, anhela, también con vistas a su mero pensar, un *tú* correspondiente al *yo*, y le parece que el concepto alcanza su precisión y su certeza tan sólo cuando una fuerza del pensar ajena le devuelve, reflejándolos, los propios rayos emitidos por él. El concepto es engendrado cuando él mismo se arranca de la agitada masa del representar y, de frente al sujeto, se plasma como objeto. Pero la objetividad aparece de una manera aún más acabada cuando esa escisión no acontece únicamente en el sujeto, sino que aquel que tiene la representación ve realmente fuera de sí el pensamiento, cosa que sólo es posible en otro ser que, como él, tiene representaciones y piensa. Y el lenguaje es el único mediador que hay entre dos fuerzas del pensar.

En sí misma la palabra no es un objeto, sino que es más bien, frente a los objetos, algo subjetivo; sin embargo, en el espíritu de quien piensa debe convertirse en un objeto, en un objeto engendrado por él y que reobra sobre él. Entre la palabra y su objeto queda un abismo muy sorprendente; nacida solamente en la persona singular, la palabra se asemeja mucho a un mero pseudoobjeto; la lengua no puede ser tampoco hecha real por la persona singular, eso sólo puede ocurrir de manera social, en la medida en que a un ensayo osado se le agrega otro nuevo. La palabra, por tanto, ha de adquirir esencialidad, y la lengua ampliación, en alguien que oye y contesta (Humboldt, 1827: 158-159; cursiva en el texto).

La presencia de un Tú al que se dirige el emisor sería precisamente lo que, de alguna manera, permite salvar al lenguaje de la crisis a la que se ve abocado cuando reflexiona sobre su propia esencia. Porque lo paradójico del lenguaje reside en el hecho de que, aun sabiendo que no es un instrumento que nosotros podamos utilizar para comprender y expresar la realidad, sino que, por el contrario, es él el que nos utiliza, y nos obliga a seguir su marcha, independientemente de ese reducto

casi impenetrable al que seguimos llamando Yo, aun sabiendo todo eso, seguimos empleando el lenguaje para dar cuenta de nosotros mismos, de nuestra forma de entender las cosas y de relacionarnos con ellas. Seguimos empleando el lenguaje, aunque sólo sea para declarar la desconfianza que nos inspira y el deseo, inalcanzable pero también irrenunciable, de alcanzar una forma de expresión más precisa.

Colocamos por encima del problema que supone la conciencia lingüística nuestro deseo de comunidad, más que de comunicación, nuestro deseo de situarnos frente a los demás para afirmarnos y hacerles saber –a ellos, pero también a nosotros mismos– que formamos parte del mundo. Y, aunque sea de manera dolorosamente consciente, aceptamos las reglas del juego, porque no nos queda más remedio³. No es que el lenguaje esté subordinado a su función comunicativa, sino que esa segunda persona a la que va dirigido el lenguaje es el Otro que, por contraste, sirve para delimitar nuestro Yo. Incluso cuando estamos solos y nuestro pensamiento discurre por sus propios cauces, hay un desdoblamiento esencial entre un Yo que habla y un Yo que escucha, que se escucha hablando y se da cuenta de lo que oye, lo que le lleva a contestarse una y otra vez, conociéndose y reconociéndose en tan curiosa conversación. No es extraño entonces que el Yo sea un ente tan elusivo, tan difícil de aprehender, teniendo en cuenta que está en movimiento perpetuo, siempre en forma de lenguaje en situación, en una especie de “teatrillo” interior en el que la identidad se convierte en mito, porque el Yo de ayer ya no es el mismo que el de hoy, si partimos de que sus enunciados son distintos. Juego de máscaras ante los demás y sobre todo ante uno mismo, y que sólo acabará con la muerte⁴.

3.- «Quejarse de la limitación del lenguaje es tan tonto como quejarse de que sólo tenemos dos piernas, o, más técnicamente, de que sólo percibimos ciertas longitudes de ondas. Si lo percibiéramos todo, no seríamos humanos, ni aun quizá ningún ser determinado. Nuestro límite es nuestro ser: somos gracias a él [...]. Sin lenguaje –digan lo que quieran los sabios orientales, con tal que lo digan– seríamos idiotas, sin más. Ahora es moda –como parte de la gran batalla contra el lenguaje en la civilización actual– hablar mucho de “expresión corporal”, de “lenguaje animal” y de otros mitos semióticos: pero el cuerpo, suponiendo que realmente exprese algo, lo hace gracias a que previamente hay lenguaje, a que vivimos en un mundo dotado de sentido y estructura por el lenguaje. De otro modo, igual que los animales, estaríamos pegados a la situación, en la cual, ciertamente, cabe para ellos “comunicación”, pero no “lenguaje”» (Valverde, 1981: 18-19; cursiva en el texto).

4.- «El lenguaje, que nos han dado los demás, nos permite existir mentalmente, pero no como un Yo totalmente unitario, sino en una conversación entre un Yo-que-me-hablo y un Yo-que-me-escucho. Y este último, inmediatamente, como en el juego infantil del “rey de la montaña”, trata de desplazar a aquél, rectificándole y quitándole la palabra, para ser en seguida desplazado a su vez, en ese teatrillo interior, por un tercer Yo, y éste por otro... El Yo que pone el punto final de una frase no es el mismo que la empezó, y, lo que es más grave, ninguno de ellos se ha podido manifestar ante el siguiente –¿ante Mí?– sino con la superficialidad de quien está representando un papel, y bien efímero, volcado a quedar bien ante el oyente interno de cada instante –más exigente y más aplaudidor que un oyente externo–. Pues, ¿de qué me serviría encantar a los demás si no me convenzo a mí mismo? “Nos conocemos a nosotros mismos sólo de oídas”, ha escrito Valéry. Entonces, lo que me impide serlo del todo, lo que me enajena en máscaras sucesivas –*persona* en latín era “máscara de teatro”, con algo de “megáfono”, de “altavoz” para resonar ante el público– es, también, lo que me impide conocerme» (Valverde, 1981: 21).

La literatura es el terreno privilegiado donde tiene lugar esta conversación, porque allí es donde el lenguaje trasciende su uso cotidiano para convertirse en “habla memorable”, ya no de usar y tirar. Pero la literatura no pretendería alcanzar esa trascendencia por medio de la pretendida transmutación del lenguaje en metalenguaje; por el contrario, lo ha hecho sumergiéndose en las raíces mismas del lenguaje, es decir, en su valor de uso en actos de habla específicos que, por diversas razones, pueden alcanzar una condición estética que no se halla –o que puede hallarse sólo en casos aislados– en otros actos de habla igualmente cotidianos, pero más utilitarios. Cantar, contar y representar la palabra del Otro, fundamentos de la tríada clásica de los géneros –lirica, narrativa y teatro–, constituyen el germen de lo literario. Y aunque tradicionalmente se ha asignado al teatro la capacidad de representar la palabra del Otro –como es natural, me refiero a la cualidad mimética reconocida ya en el género dramático por Platón y Aristóteles–; aunque Bajtín estipulase por su parte que era a la narrativa, concretamente a la novela, a quien mejor le sentaba esa capacidad; a pesar de todo ello, Valverde la buscará también en la lírica, por entender que en ella el lenguaje actúa de forma autónoma, liberado de la pretensión de crear un sentido coherente en la creación de un mundo ficcional, pretensión que caracteriza precisamente al teatro y a la narrativa⁵.

Es esa cualidad de autonomía respecto al sentido la que hace que la lírica se desmarque del Yo que emite el mensaje para convertirse en palabra memorable, palabra que ya no es solamente de aquel que la emitió, sino propiedad común de todo el que quiera hacerla suya. Pero esta misma autonomía resulta una cualidad paradójica, porque la palabra poética no logra independizarse por completo de la determinación de un emisor que se oculta como organizador del sentido necesario para dar cuerpo al enunciado, pero que sigue estando ahí, agazapado tras su propia obra. De ahí que no se deban rechazar los géneros no líricos por considerarlos poesía de segundo orden, pues todo forma parte del mismo juego de voces en el que saltan a la palestra el desdoblamiento pragmático del Yo, sus indeterminaciones lingüísticas, sus relaciones con una Segunda y una Tercera Personas que aparecen como el Otro / los Otros, pero que en su intimidad son otros tantos Yos provistos de un lenguaje a

5.- «La aceptación –tan firme en los niños– de que el azaroso cuerpo sonoro del lenguaje pueda llevar significaciones inexplicables, es lo que la “canción” implica y aprovecha en mayor grado que el teatro y el relato, y lo que la sitúa como lo más literario, y, en todos los sentidos, más poético dentro del uso del lenguaje. Convertir en elemento básico y atracción principal lo que no tiene razón lógica de ser es la virtud más peculiar de la lírica. El sonido tiene sus razones que la razón no entiende, diríamos parodiando a Pascal. Valéry escribió sobre esto: “Un poema es una vacilación prolongada entre el sonido y el sentido”. La poesía tiene, pues, aunque se deje de cantarla, un acento distinto del acento que cuenta y del que representa» (Valverde, 1981: 34; cursiva en el texto).

la vez común y personal y que, en definitiva, remite al Nosotros en el que acabamos integrándolo todo, incluso nuestro propio lenguaje, el de nuestras máscaras. El Yo se presenta a sí mismo disfrazado de personaje, de narrador, de sí mismo y de todos a la vez, y lo hace ante un Tú que puede adoptar esos mismos papeles y algún otro más⁶.

Todo esto, que Humboldt había esbozado de forma intuitiva, Valverde lo desarrolla teóricamente en un librito titulado *La literatura: qué era y qué es*, y, más aún, lo ejemplifica en la obra de Antonio Machado, cuya trayectoria poética le permite, en las diversas ocasiones que tiene la oportunidad de referirse a ella⁷, poner el acento en determinados poemas en los que se ve al poeta enfrentado a su tarea. El resultado de tal operación no es otro que la constatación de los grandes fracasos poéticos a los que se vio abocado el autor. La imagen que Valverde ofrece de Machado es la de un poeta de altas ambiciones que choca una y otra vez contra las constricciones que plantea el lenguaje al intentar mantener sujeta una imagen del Yo, del Tú o del Nosotros. Así, Valverde no destacará de *Soledades*, *galerías* y *otros poemas* la veta simbolista o modernista, sino el intento –fracasado– de sujetarse al mito romántico de la expresión del Yo, observable en dos poemas concretos: “¡Oh!, dime, noche amiga, amada vieja...” (Macri, ed. 1989: 451) y “Yo escucho los cantos...” (Macri, ed., 1989: 433-434). Del primero recuerda Valverde con frecuencia los versos con que termina:

Para escuchar tu queja de tus labios,
yo te busqué en tu sueño,
y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos.

(“¡Oh!, dime, noche amiga, amada vieja...”, vv. 33-36)

Es la Noche la que habla poniendo fin a la esperanza del poeta de conocerse por medio del lenguaje poético. El Yo se manifiesta fragmentado, y cuando el poeta aspira al autoconocimiento, se ve inmerso en una multiplicidad de voces que reconoce como suyas, sin poder distinguir la de un Yo que sería el verdadero. Ya le había dicho la Noche:

6.- «Las presuntas “dimensiones” de lo literario, pues, no son homogéneas, pero tampoco se pueden separar. No hay relato que no sea también dramático, y aun la más subjetiva e intimista expresión del “yo” también es “teatro”, representación de un personaje, más o menos maquillado –incluso y sobre todo ante sí mismo–, al exteriorizar un sentir –que, si sólo fuera de su “yo”, no podría interesar a los demás, ni aun serles inteligible–: por otra parte, claro está, todo lo dramático suena también líricamente, etc., etc.» (Valverde, 1981: 37).

7.- No es que Valverde creyera en la crítica biográfica al modo de Sainte-Beuve, pero sí que intenta ubicar las obras que estudia en un relato biográfico-espiritual: «La obra de un poeta suele tener una unidad dramática y novelística, y cada una de sus partes adquiere su pleno valor sólo cuando se la ve en su capítulo propio, entre su antes y su después» (Valverde, 1977a: 7).

Yo me asomo a las almas cuando lloran
y escucho su hondo rezo,
humilde y solitario,
ese que llamas salmo verdadero;
pero en las hondas bóvedas del alma
no sé si el llanto es una voz o un eco.

(“¡Oh!, dime, noche amiga, amada vieja...”, vv. 27-32)

Perdido «en las hondas bóvedas del alma», al poeta no le queda sino renunciar a intentar alcanzar una imagen consistente de su Yo más íntimo y más auténtico. Pero lo que parece una derrota no es sino el primer paso en una dirección que pone a la obra de Machado más allá del siglo XIX⁸. Porque, al no poder ser poeta del Yo, Machado volverá su atención hacia lo que tiene la poesía de canto comunal⁹, ejemplificado ya en *Soledades*... en los niños que juegan al corro en “Yo escucho los cantos...”, donde lo poético se identifica con ese algo inefable que, sin embargo, no nos resulta incomprensible:

Cantaban los niños
canciones ingenuas,
de un algo que pasa
y que nunca llega:
la historia confusa
y clara la pena

(“Yo escucho los cantos...”, vv. 31-36).

Es en *Campos de Castilla* donde Machado intenta la aventura por la que la palabra del Yo intentará trascender su individualidad para convertirse en palabra nuestra, tuya y mía. Dentro de este poemario, el proyecto más ambicioso será la creación de todo un Romancero moderno que siguiese los pasos de la poesía popular hasta convertirse en esa poesía anónima que tanto fascinó al poeta. Lo que le llevó a manifestar en el prólogo escrito en 1917 para sus *Páginas escogidas*:

8.- «[...] aquí, en una suerte de síntesis de toda su obra, el poeta ha renunciado al autoconocimiento y autoposesión del Yo más íntimo y genuino, lo que parece dar lugar a una aparente superficialización y retroceso; pero, en una valoración más humana y poética, el abandonar algo imposible por reconocerlo como tal es un avance, y, en efecto, a Antonio Machado le lleva a consecuencias más fecundas, si bien más modestas y realistas, esto es, a una poesía capaz de decir lo que tiene delante de los ojos, y cuya solidez está en atenerse a las limitaciones y riquezas del tiempo y del lenguaje –a la larga, al sentido de compañía y comunidad solidaria con todos los demás, por encima de las “soledades”» (Valverde, 1975: 65).

9.- «[...] de su toma de conciencia sobre los límites del lenguaje, o, más concretamente, sobre lo imposible de la “sinceridad”, Antonio Machado, en vez de sacar una consecuencia negativa, cayendo en el silencio, saca una consecuencia positiva, renunciando a la pretensión de un intimismo puro, totalmente individual, para aceptar que el ejercicio de la poesía le lleve al sentido de la comunidad humana, del mundo objetivo, y, en general, de la “otredad”» (Valverde, 1975: 42).

Somos víctimas –pensaba yo– de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo exterior pierde solidez, y acaba por disipárenos 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 los ruidos extraños. ¿Seremos, pues, meros espectadores del mundo? Pero nuestros ojos están cargados de razón y la razón analiza y disuelve. Pronto veremos el teatro en ruinas, y, al cabo, nuestra sola sombra proyectada en la escena. Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas. Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía, y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde *La tierra de Alvargonzález* (Macrí, ed., 1989: 1593-1594).

Pero no es este Romancero lo que puede preocupar al Valverde lector de Machado: son las anteriores declaraciones del poeta sobre la dicotomía entre el Yo que observa y el Otro que es observado. Atender a uno supone perderlo en beneficio del otro, que ve cómo se impone su presencia mientras que lo que ha originado el proceso se va difuminando. Desde la atalaya de los *Campos de Castilla*, Machado observa sus *Soledades*, *galerías* y *otros poemas* y comprueba que el camino que ha tomado le ha llevado nuevamente al fracaso: cuando quiso expresar el Yo, se encontró con una realidad que se imponía por encima de su alma superponiendo las almas de los otros, de esos niños cantando en corro una pena que, de otra forma, hubiera resultado inexpresable. Pero cuando dirigió su mirada hacia aquello que se mostraba real por ser el resultado del lenguaje común, se encontró con que ese lenguaje se hacía más nítido al dedicarse, mejor que a la crítica social, a la evocación de la amada recientemente desaparecida. Lo único que queda es aceptar esa dualidad de la experiencia, escribir humildemente sin pretender alcanzar una síntesis que ya se habría revelado ilusoria desde el planteamiento de su posibilidad¹⁰.

10.- «[...] el poeta ha salido al encuentro de la realidad exterior, de la objetividad, de lo que luego llamará "la otredad", y no sólo en cuanto paisaje, árboles, tierras... sino más hondamente, aunque él no lo diga, en mujer, en una esposa tan "otra" como lo era la casi niña Leonor. Pero la luna de miel con la realidad se revela ilusoria –y la muerte de Leonor vino a simbolizarlo cruelmente–: al mirar la realidad, el poeta sigue pensando, analizando, disolviendo las cosas, volviendo a hallar el "Yo" que quería dejar atrás. ¿Qué le queda al poeta, entonces, tras la doble quiebra del individualismo y del objetivismo? Ir viviendo, contar y cantar; ir haciendo la poesía al dictado de la experiencia, como algo a la vez modestamente propio y ajeno, en renuncia al pleno autoconocimiento y al pleno encuentro con lo universal –que sería abstracto y seco–» (Valverde, 1975: 99).

La posterior producción de Machado oscila, pues, entre estos dos polos. Abandonada la redacción de su Romancero tras el primer intento –“La tierra de Alvargonzález”–, Machado opta, como es sabido, por una poesía de carácter gnómico que enlaza también con el cancionero popular. Pues si algo caracteriza a la poesía es precisamente su carácter de “palabra en el tiempo”, palabra memorable que tiende a ir más allá de la voz que la emite para reconocerse como propia también por quien la recibe:

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.

(Macrí, ed., 1989: 633)

Desde este punto de vista, la aparición de los apócrifos machadianos tendría un sentido de renuncia por parte del poeta: al verse incapaz de crear una poesía reconocible como propia por todos, habría intentado ir paso a paso, sacando de su propio Yo los poetas complementarios que anidan en la radical heterogeneidad del ser, única forma posible de hacer que la palabra poética trascienda el solipsismo que la habría afectado durante el XIX. De esta manera, incluso lo más personal puede quedar no sólo bajo la voz del poeta Antonio Machado, sino también de los otros poetas, fundamentalmente –pero recordemos que el cuaderno de *Los complementarios* recogía además otros diecisiete posibles poetas–, Abel Martín y Juan de Mairena, a cuya manera llegan a adscribirse incluso algunas canciones a Guiomar.

Cualquier lector puede reconocer la complementariedad de los apócrifos machadianos: Abel Martín es un filósofo necesario en la tradición española para que Machado se pueda liberar de la amenaza del solipsismo¹¹ que le había atormentado desde que iniciara la búsqueda del Yo cuyo fracaso quedó expresado en *Soledades*...; Juan de Mairena, en cambio, añade un tono irónico y zumbón a las preocupaciones del poeta. La presentación de estos apócrifos responde a un deseo de reescribir la historia

11.- «La tristísima filosofía de Abel Martín es el intento exorcizador de dar cuerpo a una pesadilla, la pesadilla de que el pensamiento tenga razón y sea imposible salir de sí mismo, de "lo Uno". Abel Martín es el chivo expiatorio que carga con el pecado del pensamiento, para morir fuera, extramuros, bíblicamente. Antonio Machado encomienda a Abel Martín la formulación de esa filosofía –quizá como expresión de la filosofía en general–, precisamente para librarse de ella, para que quede más claro que no puede ser verdad, y defender así las más hondas fuentes de creencia que, a pesar de toda evidencia en contra, siguen siempre manando en lo hondo de la vida» (Valverde, 1971a: 73).

de la literatura y el pensamiento, en la creencia de que es la tradición la que determina el sentido de su evolución¹².

Convendrá tener en cuenta, por supuesto, que Machado no estaba inventando nada nuevo, y que él mismo alude en *Juan de Mairena* a esta forma de entender la literatura tomando como ejemplo al indiscutible clásico del modo de imitación dramático:

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

* * *

Pero, además, ¿pensáis –añadía Mairena– que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno (Macrí, ed., 1989: 1994-1995).

Sin necesidad de recurrir a Platón y Aristóteles, conviene recordar que es precisamente este presupuesto el que lleva a Robert Browning a trasladar el modo de imitación dramático al dominio de la poesía en lo que se conoce como “monólogo dramático”, poema que recoge el discurso ficticio de un personaje al que el poeta dota de una voz que podríamos llamar “lírica”. Enmascaramiento, por tanto, de la voz propia mediante su ocultación tras una voz ajena que, paradójicamente, asignamos en la lectura a su verdadero autor, creador más o menos oculto del personaje y de su voz. Tampoco es un secreto que la técnica del monólogo dramático surge precisamente de la consideración de ciertos parlamentos de los personajes de Shakespeare como poemas autónomos en los que la habilidad dramática del poeta ha logrado dar a cada personaje una voz propia, autónoma en el sentido de no estar subordinada al pensamiento o a los usos retóricos de su autor –mucho menos los de su época–. José María Valverde hará referencia precisamente al aforismo machadiano citado arriba para explicar esta característica de la escritura shakespeariana: el que la voz de cada

12.- «Antonio Machado, en su lucha con la metafísica, se libera de ella, en cuanto hombre y en cuanto poeta, para tomarla en lo sucesivo con irónica independencia que halla su forma literaria en la creación de un filósofo apócrifo, Abel Martín, completado por un variopinto discípulo, Juan de Mairena. A cargo de éstos se podrá desarrollar un hondo discurso filosófico de que no se hace responsable personal el propio Antonio Machado, pero que le parece históricamente necesario que *alguien* hubiera desarrollado» (Valverde, 1975: 171; cursiva en el original).

personaje esté definida no tanto por uno o varios rasgos concretos de su psicología, sino por la autonomía con que el poeta encara la tarea de la escritura¹³.

Lo que Valverde admira en Shakespeare es ese íntimo despegue hacia lo literario, como considerándolo cosa de poca importancia sobre la que es preciso hacer de vez en cuando algún chiste, aunque sea de mal gusto. Y es la ironía la que salva al escritor enfermo de autoconciencia lingüística de hundirse en la desesperación y en el mutismo –no es que Shakespeare presagiase las cuitas de su ficticio contemporáneo, el lord Chandos de Hoffmannsthal, pero algo hay de eso–. Es lo que ocurre con Antonio Machado, poeta que nunca dejó de mostrarse irónico, incluso en su libro más temprano, *Soledades*... Pero Valverde parece reprocharle en varias ocasiones el hecho de que emplee la ironía como consuelo ante lo que habría sido su gran fracaso: podría parecer que el poeta se ha visto quijotesicamente derrotado en dos empresas que le han llevado a tomar por el camino de en medio, una síntesis poco satisfactoria porque no acaba con el problema: la separación entre el lenguaje del Yo y el lenguaje del Otro sigue siendo un abismo que no parece poder salvarse. Pero Machado incluyó ya en *Campos de Castilla* un poema –“Poema de un día. Meditaciones rurales” (Macrí, ed., 1989: 552-558)– que se dirá noventayochista en lo que tiene de descripción amarga de un ambiente desesperanzador, pero en el que la ironía del poeta actúa de contrapeso a la hora de hablar de sí mismo y de su deseo de trascender los límites de su Yo:

Sobre mi mesa *Los datos*
de la conciencia, inmediatos.
No está mal
este yo fundamental,
contingente y libre, a ratos,
creativo, original:
este yo que vive y siente
dentro la carne mortal
¡ay! por saltar impaciente
las bardas de su corral.

(“Poema de un día. Meditaciones rurales”, vv. 194-203)

13.- «En poder ser “poeta de poetas” está, en efecto, la suprema virtualidad de Shakespeare, que, por la misma energía de su lenguaje, logra hacerlo lenguaje propio de cada personaje, como su fisonomía, sin necesidad de “caracterizarlo” de modo imitativamente realista. Pero ésta es una virtualidad realizada sólo de paso y en parte, a lo largo del fluir escénico, y ello no siempre adhiriéndose a los intereses del argumento mismo, ni aun de la presentación y creación de los tipos. Pues, como comprendemos a la luz de la sugerencia machadiana, el interés último de la obra shakespeariana no es ni siquiera la creación de caracteres, como pensó el siglo XIX. Aunque haya algún carácter muy realista, en prueba de la “neutralidad” shakespeariana –como Shylock, con su legítima protesta por su raza, sin perjuicio de ser luego malo por su cuenta–, sus personajes están todos como trascendidos, dejados a medio pintar, no se sabe si por un íntimo desdén altanero, o, al contrario, por el respeto del poeta a la libertad indeterminada de la persona» (Valverde, 1984: 447).

Porque, precisamente, ante el callejón sin salida que supone la conciencia lingüística, la asunción de que el lenguaje es de todos, pero que no puede salir de uno mismo, sólo puede sobrellevarse gracias a la ironía¹⁴. De la ironía es de donde surge la posibilidad de crear un lenguaje que, siendo propio, sea ajeno: el lenguaje de los apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena, personajes complementarios de la tradición poético-filosófica española que permiten además al poeta tratar su pensamiento de forma levemente distanciada, como algo ya superado. Lo que destaca Valverde es que, aun con el sentido negativo que tiene la filosofía de Abel Martín —objeto de exégesis a partir de lo que escribe Machado en *De un cancionero apócrifo*—, hay en el empleo irónico de esta voz un cierto distanciamiento respecto a una tradición filosófica en la que haría falta esta filosofía pesimista que reconoce la imposibilidad racional de alcanzar ese deseo expresado en “Poema de un día”, la imposibilidad del individuo de salir de sí mismo al no poder salir de la cárcel de su lenguaje.

Sin embargo, la ironía de Juan de Mairena no supone ningún distanciamiento respecto a la voz del poeta. Por decirlo así, parece que Machado “se ha dejado llevar” por su propia socarronería, hasta el punto de hacer que su personaje no sea más que un trasunto literario de sí mismo, lo que da lugar a un exceso de ironía que acaba por caer en ese nihilismo del que, en principio, debía salvarlo. Se da aquí una paradoja, pues Valverde considera que la prosa de Machado alcanza con *Juan de Mairena* un punto de inflexión esencial en la tradición prosística española: un estilo que podría terminar definitivamente con la alambicada retórica que venía arrastrando la prosa española desde el siglo XVI¹⁵. No obstante, este estilo ya no es apócrifo, sino que se

14.- «Antonio Machado notó que su instrumento, ya inicialmente basado en cierta retórica convencional, sólo redimida por el toque de su mano, [...] se le quedaba tan estrecho que tuvo que recurrir a un rodeo, a un uso indirecto e irónico de la voz, haciéndola apócrifa, entrecuillada; voz de unos personajes que, a pesar de su inteligencia, no aparecen más que como partes posibles, trozos “complementarios” de Antonio Machado» (Valverde, 1971a: 9-10).

15.- «[...] la prosa de Antonio Machado, aunque no en sus principios, llega a ser un hallazgo único, una novedad radical por su misma sencillez, sobre todo en el libro aquí editado. Pues las anteriores prosas de los apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena todavía mostraban cierta premiosidad, cierta dificultad para encarnar su pensamiento a la vez profundo e irónico, aunque gradualmente iban conquistando la fluidez y la gracia. Las primeras páginas acerca de Abel Martín eran todavía un tanto herméticas y hasta un poco preciosistas; cuando llegamos a los apuntes de Mairena sobre el Barroco, el desparpajo agresivo anima cada vez más el estilo, ágil y coloquial; finalmente, en el diálogo de Mairena con su apócrifo “al cuadrado” Jorge Meneses, ya disfrutamos con el absoluto señorío bienhumorado del escritor sobre su palabra [...]. Pero ahora, en este volumen maireniano de entregas periodísticas [...], Antonio Machado vuelve a la prosa, más clara que nunca, caracterizando a Mairena como un profesor informal, “con las manos en los bolsillos”, que conversa con sus alumnos, casi niños, en una clase voluntaria y gratuita de Retórica (ejercida al margen de su asignatura oficial, la “educación física”), o que anota ideas y anécdotas en el mismo tono que si dialogara en el café» (Valverde, 1971b: 14-15).

corresponde con el estilo del propio Machado¹⁶, que en alguna ocasión aprovechará para expresar, de forma algo guasona, su propia perplejidad ante un lenguaje del que se puede esperar todo menos garantías, ya que está siempre en el límite de lo que nunca encuentra reposo:

Pero no me toméis demasiado en serio. Pensad que no siempre estoy yo seguro de lo que os digo, y que, aunque pretenda educaros, no creo que mi educación esté mucho más avanzada que la vuestra. No es fácil que pueda yo enseñaros a hablar, ni a escribir, ni a pensar correctamente, porque yo soy la incorrección misma, un alma siempre en borrador, llena de tachones, de vacilaciones y de arrepentimientos. Llevo conmigo un diablo —no el demonio de Sócrates—, sino un diablejo que me tacha a veces lo que escribo, para escribir encima lo contrario de lo tachado: que a veces habla por mí y otras yo por él, cuando no hablamos los dos a la par, para decir en coro cosas distintas. ¡Un verdadero lío! Para los tiempos que vienen, no soy yo el maestro que debéis elegir, porque de mí sólo aprenderéis lo que tal vez os convenga ignorar toda la vida: a desconfiar de vosotros mismos (Macrí, ed., 1989: 1933).

La ironía con que se presentaba a Abel Martín tenía un sentido trágico y distanciado —un apócrifo para exponer un pensamiento demasiado pesimista para ser expuesto directamente—; en cambio, la ironía burlona que da su tono a las palabras de Juan de Mairena acabará apropiándose la propia Machado para hacer de Mairena poco más que un seudónimo¹⁷, lo que apenas tiene sentido dentro del proyecto inicial del poeta: Valverde oscila entre la admiración que suscita en él la novedad del estilo en la prosa de *Juan de Mairena* y la decepción que le produce aceptar el hecho de que Machado acabó por renunciar al proyecto poético anunciado en *Campos de Castilla*, dejándolo en manos de la siguiente generación poética —que, por cierto, se sentiría poco o nada atraída por esta opción—. Desde este punto de vista, la ironía machadiana

16.- «La creación de los apócrifos había sido un recurso de Antonio Machado para manejar unos sistemas de conceptos que, personalmente, él no podía presentar con convicción, pero que le parecía que debían ser expuestos de un modo o de otro, como alusión oblicua e irónica hacia el fondo de su pensar. Ahora, esas teorías abstractas —metafísica, teodicea, estética...— aparecen simplemente resumidas, recordadas y endosadas al maestro Abel Martín, a cuya responsabilidad también remite Mairena todo lo que pueda parecer convicción firme o hipótesis universal. Lo que dice ahora Mairena por su cuenta y riesgo es sólo lo que podía decir también el propio Antonio Machado sin cambiar de acento: Mairena se ha quedado sólo en encarnación dramática, género literario para el juego de un pensamiento que, por ser de quien es, es a la vez irónico y comprometido con la realidad viva» (Valverde, 1971b: 27).

17.- Como bien lo vio Ricardo Gullón: «Con Mairena [...] se identifica Machado más que con Martín y con cualquier otro de los pequeños heterónimos (Valverde les llama nonnatos), y a la manera de aquél escribirá poemas, incluso a Guiomar, y prosas relativas a acontecimientos de que el complementario no pudo tener noticia. La invención de Mairena le llevó a descubrir un tipo de prosa que era y no era suya; situándose en la perspectiva —es decir, asimilando el estilo de heterónimo— escribió como éste hubiera escrito.

Instalarse en otro estilo no es lo mismo que dejar oír otra voz; tal instalación supone una apropiación que en la voz lírica múltiple no se produce. Ya dije que para hacer la identificación más completa, don Antonio Machado traspasó a Mairena algunas anécdotas de su biografía; en compensación tomó en préstamo el estilo maireniano» (Gullón, 1987: 100).

sólo puede servir para dar cuenta, más que de lo poco que se ha ganado, de lo mucho que se ha perdido¹⁸. Esa misma ironía que induce a Machado a poner entre paréntesis todo lo que dice Mairena en su nombre¹⁹ se opone por completo a la noción de poesía como “palabra en el tiempo”. De ahí que el triunfo estilístico que supone la prosa machadiana quede lastrado por su definitivo apartamiento de lo poético²⁰. Todo lo cual induce a Valverde a reflexionar acerca del papel que puede jugar la ironía en la creación literaria –sobre todo cuando remite a la conciencia lingüística–:

La ironía, el despegue respecto a nuestra propia expresión y aun nuestro propio sentir, es fuente de un peculiar efecto poético, pero limita al poeta que siempre escribe irónicamente, y puede terminar por aniquilar su creatividad (tal vez fue ése el caso en los últimos años de Machado). Y, como antes decíamos, hay una suprema jerarquía de poemas, donde la voz tiene que estar “de una pieza”, sin desdoblamiento irónicos que comporten una reserva y una carga de orden intelectual.

En forma paradójica diremos que la ironía puede ser útil en la creación poética mientras se tenga “con ironía”, o sea pudiendo prescindir habitualmente de ella. El poeta que, inevitablemente, sea irónico quedará empujado, porque su expresión será siempre “externa”, desdoblada, y al faltarle una voz plena, una expresión donde lo intelectual quede armonizado con lo demás, la ironía no será para él un “efecto estilístico”, sino una naturaleza y un límite.

El poeta tiene a menudo la tentación de ir diciendo las cosas con oblicuidad irónica, jugando con el ingenio, luciéndose intelectualmente y, al mismo tiempo, “guardando la ropa”, reservándose el compromiso de una expresión entera, que pondría en juego toda su personalidad. Pero si adopta la ironía como acento permanente, habrá dejado de ser poeta (Valverde, 1956: 219-220).

Si lo que caracteriza a la poesía, como palabra en el tiempo, es su estabilidad, resulta evidente que la ironía –y, en cierto modo, puede decirse que toda ironía tiene algo de conciencia lingüística– atenta contra dicha condición. El propio Valverde pudo comprobar en su propia trayectoria poética los peligros que acechaban a quien

18.- «La tragedia es patente: después de haber señalado, proféticamente, los rumbos de salvación, no puede recorrerlos hasta las tierras de promoción, y, descabalgando primero del verso, se queda en la simbolización filosófica, para luego quemarse vivo en las parrillas de su propio escepticismo corrosivo, que no le dejaba habitar en sus afirmaciones, positivas y enriquecedoras, dejadas a cargo de sus apócrifos» (Valverde, 1952: 120-121).

19.- Así lo declarará Machado, tajantemente, en *Juan de Mairena*: «Que cada cual hable de sí mismo lo mejor que pueda, con esta advertencia a su prójimo: si por casualidad entiende usted algo de lo que digo, puede usted asegurar que yo lo entiendo de otro modo» (Macri, ed., 1989: 2022).

20.- «Por mucho que el poeta afirme desesperadamente que “Hoy es siempre Todavía”, y –en prosa– hable de la “plasticidad del pasado”, como algo que cabe enmendar en el recuerdo, todo eso no pasa de producir “apócrifos”. En la vida, ya es tarde para que el amor a “Guiomar” resulte real y no “apócrifo” –y ese es el sentido más hondo de que las *Otras canciones* se declaren escritas a la manera de los dos poemas inventados por Antonio Machado–. Por su parte, “Guiomar” también queda como apócrifa, aunque Antonio Machado amara –o intentara amar– a la mujer a quien llamó así» (Valverde, 1971a: 90).

se dejaba arrastrar por la ironía hacia el descreimiento, razón por la que siempre juzgó adecuado no insistir demasiado en el predominio de un tono irónico que acabaría disolviendo en el escepticismo el contenido del poema. Lo irónico debe, pues, estar “en sordina”, afectando no tanto a lo que se presenta a través del lenguaje como a las condiciones que lo rodean: como ocurre, por ejemplo, en los poemas del primer Eliot, en los que se da voz a diversos personajes mediante *collages* de alusiones culturales en los que la rima cumple una función de contraste irónico respecto a las técnicas vanguardistas de estos poemas –procedimiento, indica Valverde, que Eliot tomó de Laforgue–.

Queda en el haber de Machado la creación de los poetas apócrifos capaces de ensanchar el Yo lírico llevándolo al límite de lo que el poeta ya no puede decir, y, sin embargo, dice. No se trata simplemente de imaginar un juego de alusiones culturales tras el que esconder la propia subjetividad –tal sería el caso de Browning, según Valverde– o de desdoblarse en varios Yos a los que adjudicar distintas facetas de una subjetividad rica en matices pero que no deja de remitir a una misma personalidad –este sería el caso de los heterónimos de Pessoa, por quien Valverde no parece sentir mucho interés–. Se trata de mantener activados los mecanismos que dan lugar a la creación de un texto sin olvidar todo lo que la conciencia lingüística trae consigo. En este sentido, la utilización de la palabra del Otro –llámese monólogo dramático, heterónimo o apócrifo– ha de ser planteada de forma irónica, para que sea el lector quien establezca la distancia entre el acto de enunciación y su valor. De esta manera, el lector puede encontrarse con poemas que, sin haberse planteado de forma irónica, establecen un diálogo con la palabra del Otro que sirve precisamente para frenar la profusión de un Yo que no hace más que desbordarse en forma de lenguaje sobre sí mismo: así, si queremos poner un ejemplo, la forma poética –fundamentalmente, el soneto– proporcionó a Unamuno la oportunidad de poner el límite de lo permitido por la poética para que no todo se ciñese únicamente a las exigencias de su temperamento²¹.

Como ya tuve ocasión de indicar en una intervención anterior, la percepción irónica de la conciencia lingüística se convierte en un elemento esencial para comprobar las preferencias literarias de Valverde, fácilmente reconocibles para cualquiera de sus

21.- «Y el egotismo contra el que luchó toda su vida Unamuno le dominaba más cuando escribía en prosa: su expresión formal era ese típico estilo del artículo periodístico unamuniano, a la vez neoclásico y “a la pata la llana”, vociferante y disperso en paradojas verbales y ganas de llevar la contraria; en verso, en cambio, Unamuno entraba en una vía saludable, dejándose dominar por unos imperativos formales más ajenos a su “yo” y a la lógica, esto es, el ritmo, la virtualidad del sonido, e incluso la rima, que al principio le repugnó porque genera algo sin razón, pero que luego le hechizó por ello mismo, incluso tentándole a la rima difícil, sin miedo al ripio. De ahí la importancia clave del soneto en Unamuno, precisamente porque era la forma más contraria a su temperamento» (Valverde, 1977b: 12).

lectores: Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Quevedo, Sterne, Kraus, Hofmannsthal, Valéry, Joyce, todos ellos se caracterizan por mostrar un cierto distanciamiento hacia el instrumento lingüístico que manejan con extraordinaria precisión. En el ámbito de la filosofía, esta capacidad irónica tiene también sus exponentes: Kierkegaard, con su fecundo juego de seudónimos, o Nietzsche, que no sólo da carta de ciudadanía a la conciencia lingüística, sino que ironiza sobre ella en todo momento, hasta rizar el rizo cada vez que sale a la palestra su *Zarathustra*. El caso de Antonio Machado queda a medio camino entre la poesía y la filosofía, como ejemplo trágico de una voluntad que, al intentar abrirse paso más allá de los límites del Yo, se encontró con la imposibilidad de traspasarlos.

No puede ser de otra forma: desde el momento en que la conciencia lingüística se apodera del escritor, la única opción que le queda es sobrellevarla tomándola con ironía, haciendo ver en alguna ocasión que uno no acaba de creerse del todo lo que hay tras el discurso, aun cuando se siga adelante con él por puro “instinto de conversación”. De no hacerlo así, acabaría por no dar ningún valor al acto de escribir –sin que esto sea garantía de que dejase de hacerlo–. El futuro se abre, por tanto, hacia los escritores capaces de seguir adelante, ironizando sobre el acto de la escritura pero sin perder de vista lo que este acto supone de intervención en el mundo, y sin olvidar tampoco lo que la propia evolución del mundo puede suponer sobre lo que todavía hoy pensamos que es la escritura. Ahí es donde Valverde decide terminar la *Historia de la Literatura universal*:

[...] hay otro problema más específico del escritor, que hemos ido ya señalando en muchos casos, de Mallarmé para acá, a veces llevando al silencio o a algún fin más trágico. El tomar conciencia de que la vida mental no es sino lenguaje y que cada lengua es un sistema de redes estructurales y sonoras a diversos niveles –desde, por abajo, el breve repertorio de fonemas de cada lengua, hasta, por arriba, la melodía de la frase y el contexto humano que decida cuál es en ese momento el “juego de lenguaje”, en sentido wittgensteiniano, en que tiene su valor lo dicho en cada caso– despierta a menudo en el escritor un placer que puede llegar a ser morboso, reduciendo el escribir –como ya dijimos que dijo Barthes– a un “verbo intransitivo”, esto es, a escribir sólo sobre el escribir, viéndose escribir, oyéndose pensar, en palabras, consciente y obsesivamente, hasta perder interés por el compromiso humano en lo vivido que se escribe. A tal peligro –ya se sugirió en algún caso– sólo puede sobrevivir la literatura mediante una ironía universal aplicada a esa misma ironía que es la autoconciencia lingüística, en el caso de escritores a la vez muy sofisticados y muy movidos por el deseo de contar y de opinar, compartiendo así el mundo y la vida con los demás. Por eso no se acabará la literatura, creemos, pero acaso sus mejores hechos y formas se vayan a dar en terrenos y formas que en este momento no solemos considerar como propios de la “literatura” (Valverde, 1986b: 535).

Bibliografía

- BARJAU, Eustaquio (1975): *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*. Barcelona, Ariel.
- GULLÓN, Ricardo (1987): *Espacios poéticos de Antonio Machado*. Madrid, Cátedra.
- , y Phillips, Allen W., eds. (1973): *Antonio Machado*. Madrid, Taurus.
- GUTIÉRREZ-GIRARDOT, Rafael (1969): *Poesía y prosa en Antonio Machado*. Madrid, Guadarrama.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1827): “Sobre el dual”, en Sánchez Pascual, ed. (1991), pp. 133-163.
- IRAVEDRA, Araceli (2001): *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del “grupo de Escorial”*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- LIDA, Raimundo (1948): “Elogio de Mairena”, en Gullón - Phillips, eds. (1973), pp. 365-369.
- MACRÍ, Oreste, ed. (1989): *Antonio Machado, Poesía y prosa*. Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado.
- PUEO, Juan Carlos (2007): “José María Valverde: de la ingenuidad al sentimiento”, en Túa Blesa et al., eds., *Pensamiento literario español del siglo XX, I*. Zaragoza, Trópica, Anexos de Tropelías, pp. 125-145.
- RIQUER, Martín de - VALVERDE, José María (1984-86): *Historia de la Literatura universal*. Barcelona, Planeta, 10 vols., 3.ª ed., 1994.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1953): “Ideas filosóficas de Antonio Machado”, en Gullón - Phillips, eds. (1973), pp. 189-225.
- SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés, ed. (1991): Wilhelm von Humboldt: *Escritos sobre el lenguaje*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Barcelona, Península.
- TRABANCO, Nieves, ed. (1994): “Coloquio con José María Valverde”, en *Diálogos sobre poesía española*. Frankfurt - Madrid, Vervuert - Iberoamericana, pp. 15-45.
- VALVERDE, José María (1945): “Notas sobre el misterio en la poesía de Antonio Machado”, *La Estafeta Literaria*, 29, p. 9.
- (1948a): “Antonio Machado y el orden”, *Estudios* (Santiago de Chile), 181-182, pp. 47-51.
- (1948b): “Sobre Antonio Machado”, *Arbor*, 36, pp. 560-564 [tb. en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12 (1949), pp. 697-699].

- (1949): “Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, pp. 399-414 [tb. en Valverde, 1952: 95-125].
- (1952): *Estudios sobre la palabra poética*. Madrid, Rialp, 2ª ed. corregida, 1958.
- (1956): “Hacia una poética del poema [3] (Homenaje a Antonio Machado)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 81, pp. 199-225.
- (1964): “Para la lectura de A. Machado”, *Ínsula*, 212-213, p. 12.
- (1971a): “Introducción biográfica y crítica”, en Antonio Machado, *Nuevas canciones - De un cancionero apócrifo*. Ed. de José María Valverde. Madrid, Castalia, pp. 7-102.
- (1971b): “Introducción biográfica y crítica”, en Antonio Machado, *Juan de Mairena*. Ed. de José María Valverde. Madrid, Castalia, pp. 7-32.
- (1975): *Antonio Machado*. Madrid - México, Siglo XXI. Tb. en Valverde (1998b), pp. 427-596.
- (1977a): “Introducción”, en Gabriel Celaya, *Poesías completas*, vol. I. Barcelona, Laia, pp. 7-18.
- (1977b): “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *Antología poética*. Madrid, Alianza, 1998, pp. 7-16.
- (1981): *La literatura: qué era y qué es*. Barcelona, Montesinos, 2ª ed., 1989.
- (1984): “La época barroca en la literatura inglesa. Teatro (I), Shakespeare (I)”, en Riquer - Valverde (1984-86), vol. V, pp. 422-449.
- (1985a): “Modernismo y Generación del 98 (II)”, en Riquer - Valverde (1984-86), vol. VIII, pp. 408-467.
- (1985b): “Generación del 98 y «Modernisme»”, en AA. VV., *Lliçons de literatura comparada catalana i castellana (segles XIX-XX)*. Barcelona, Publicación de l'Abadia de Montserrat, 1985, pp. 27-48.
- (1986a): “Las literaturas germánicas. Posguerra y posnazismo”, en Riquer - Valverde (1984-86), vol. X, pp. 114-161.
- (1986b): “Teorías y realidades actuales de la literatura”, en Riquer - Valverde (1984-86), vol. X, pp. 522-535.
- (1989): “Antonio Machado, poeta pensador”, en AA. VV., *Antonio Machado: el poeta y su doble*. Barcelona, Universitat de Barcelona - Caixa de Catalunya, pp. 55-60.
- (1991): “Prólogo”, en Wilhelm von Humboldt, *Escritos sobre el lenguaje*. Ed. y trad. Andrés Sánchez Pascual. Barcelona, Península, pp. 5-24.
- (1992): “Antonio Machado, poeta pensador”, en Antonio Vilanova, coord., *Actas*

del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. 4, pp. 1383-1394.

- (1993): *Nietzsche, de filósofo a Anticristo*. Barcelona, Planeta.
 - (1995): “Antonio Machado”, en Jordi Llovet, ed., *Lecciones de literatura universal*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 847-856.
- WAHNÓN, Sultana (1988): *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*. Granada, Universidad de Granada.