

Reinventar el siglo XIX¹: contrapunteo entre Antonio Machado y Walter Benjamin²

Jorge Brioso

Carleton College

A la memoria de Salvador Redonet Cook

En el año 1940, durante el mes de septiembre, un judío alemán llamado Walter Benjamin, había cruzado los Pirineos con la intención de huir a los EUA desde España. Al ser detenido por unos oficiales franquistas Benjamin que llevaba consigo varios de sus manuscritos decide suicidarse en el pueblo catalán fronterizo de Portbou. En enero de 1939, Antonio Machado con 64 años llega en un tren a Francia, iba con su madre, ella tiene 88 años. Muere en un pequeño pueblo costero al Sur de Francia llamado Collioure el 22 de febrero de 1939 a las 3 y 30 de la tarde³. Su madre, por su parte, muere unos días más tarde. Dos de los escritores y pensadores europeos más importantes del siglo XX encuentran la muerte mientras huyen en direcciones opuestas de un horror siniestramente similar. Estos dos destinos que casi se cruzan al tratar de salvarse justificarían, de por sí, el contrapunteo que este texto propone. Sin embargo, en este texto no me concentraré en los paralelos de sus respectivas biografías literarias sino, en las mucho más asombrosas simetrías de sus obras⁴.

1 En este trabajo recupero algunos fragmentos de un artículo anterior *Antonio Machado y la tradición apócrifa* aparecido en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Universidad Complutense de Madrid. Vol 24 (2007). Estos fragmentos han sido modificados para que se adecuen al argumento que defiendo en este artículo.

2 Este artículo forma parte del proyecto de investigación. “‘La Escuela de Madrid’ y la búsqueda de una filosofía primera a la altura de los tiempos” Proyecto de Investigación No: FI2009-11707.

3 Para una descripción completa de los últimos días de Machado ver Ian Gibson *Ligero de equipaje*.

4 Gutiérrez-Girardot, uno de los pocos críticos que ha señalado el paralelo que existen entre Machado y Benjamin, afirma: “Semejante observación [El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico] –que sin mayor reparo hubiera firmado Walter Benjamin– da pie a Meneses a afirmar que tras el fin de la lírica [. . .] es preciso formular una nueva poesía” (86). José Ángel Valente, por su parte, enfatiza más el contraste, la diferencia, sostenida, por supuesto, por ciertas preocupaciones comunes y ciertos paralelos en sus respectivas biografías, entre ambos pensadores. Dice Valente en *Sus palabras de la tribu*: “[. . .] a nivel peninsular la tensión de los años de la Europa sangrienta, donde a la estetización de lo político característica del fascismo se responde desde la ideología opuesta,

Es a partir de los paralelos temáticos y formales que existen entre las obras de estos dos grandes pensadores-escritores del siglo XX que trataré de pensar los problemas-preguntas que constituyen el eje de mi reflexión. ¿Cómo leer una historia apócrifa, una tradición secreta y espuria, una historia cuyo origen se encuentra fuera de los hechos reconocidos, en la ambigua zona de lo posible y lo contingente? ¿Cómo leer una historia no lineal, una historia que no respeta las genealogías establecidas, el calmo tránsito de padres a hijos, y nos cuenta una zaga de hijos de nadie, una historia fraterna, que vive el tiempo en varias direcciones siempre burlándose de la concepción lineal de la historia? ¿Cómo pensar la dialéctica inherente a la memoria entre la pérdida y la búsqueda, entre el recuerdo y el olvido? ¿Cómo recordar lo que está fuera de la memoria? ¿Cómo se puede definir la tradición a partir de lo apócrifo?

¿Cómo, desde un siglo XIX apócrifo, conciliar las múltiples sonoridades del corazón del poeta con la afonía cordial de la masa? ¿Cómo inventar una nueva noción de la objetividad que se coloque más allá de la cosificación de la obra de arte, de la pérdida del aura de la misma, de la indistinción entre los objetos bellos y los objetos-mercancía? ¿Cómo recuperar el aura de la obra de arte, la huella de lo humano olvidada en la cosa?

Mi trabajo se dividirá en cinco partes. En la primera estudio la noción de pasado apócrifo, y de la reinención del siglo XIX, en algunos textos teóricos de Antonio Machado. En la segunda estudio el concepto de historia material del siglo XIX que propuso Walter Benjamin en sus textos sobre Baudelaire y en su *Libro de los pasajes*. En esta parte también estudiaré la relación que existe entre esta forma de entender la tradición y la propuesta de una diferente relación con la obra de arte en la era de la reproducción mecánica. En la tercera parte estudiaré como Machado se aproxima también a la relación entre arte y cultura de masas a través de la invención ficticia de una máquina de trovar. En la cuarta parte estudio las contradicciones de la noción de un arte no aurático en la obra de Benjamin y en la quinta parte trataré de encontrarle una solución a estas mismas contradicciones en la poesía y en la obra filosófica de Antonio Machado.

I

En una carta fechada el 17 de julio de 1912, Machado le escribía a Ortega y Gasset “que el lírico español no ha nacido aún”. Sin embargo, continúa

en el momento en el que el estalinismo empuja a ésta a formas aberrantes, con la politización del arte, según señaló bien Walter Benjamin, ese judío alemán muerto también al lado de los Pirineos, cuando huía de los nazis, en viaje geográficamente inverso al de Machado, y la frontera de España no se había abierto” (84).

Machado, ningún momento tan propicio como el actual para esto. Y a continuación lista ocho condiciones que se deben tener en cuenta para crear la lírica moderna en España. Machado a través de estos ocho principios propone una serie de problemas que constituyen, en mi opinión, los ejes de su poética: ¿Qué significa crear una tradición poética? ¿Dónde encontrar esta tradición? ¿Cómo inventarla? ¿Cómo acceder a ese “hoy que contiene el ayer” y a la vez separarse de todo tradicionalismo? ¿Cómo sacar una tradición de la tierra y de la raza, y a la vez rehuir del populismo y el folklorismo? ¿Cómo encontrar una solución a “la discordancia entre la acción y sus postulados ideales y [...] [a la] gran pugna entre la elementalidad y la cultura” (*JM*, Tomo 1, 272)? ¿Qué relación hay entre esas dos formas del pasado que coexisten en los poemas de Machado entre ese tiempo, agua, que fluye y que promete un sentido mejor, y el tiempo que se estanca, que nos muestra la “*facies hippocratica*” de la historia a través de una naturaleza muerta, de un paisaje petrificado? ¿Qué diferencia hay entre la tradición y la vida, entre el pasado muerto y el pasado apócrifo⁵? Y, por último, ¿cómo crear una nueva forma de objetividad? ¿Cómo poderle hablar a las piedras y a los hombres?

La creación de una lírica moderna va a suponer, también, un cambio de énfasis: “Los poetas han hecho muchos poemas y publicado muchos libros de poesía; pero no han intentado hacer un libro de poetas [...]. Un cancionero del siglo XIX sin utilizar ninguna poesía auténtica” (*P y P*, Tomo 2, 1267). Vidas imaginarias de poetas y poemas apócrifos, todo situado en el siglo XIX. Abel Martín y Juan de Mairena, los dos grandes heterónimos de Machado, también son poetas-filósofos del siglo XIX.

Nuevos problemas, nuevas preguntas: ¿Cómo imaginar a poetas decimonónicos que pudieron y debieron ser y sin embargo no existieron? ¿Cómo inventar de nuevo el siglo XIX? ¿Cómo descubrir la originalidad, la novedad, en la tradición, en el pasado?

Ortega y Gasset, en un pequeño ensayo aparecido en *El espectador* “Nada moderno y muy siglo XX,” habla también de la necesidad de enfrentarse al siglo XIX: “Hablando con rigor, el siglo XIII, y todos los demás pretéritos sólo existen para nosotros dentro del siglo XIX, según él los vio y al través de su genio. Este es, pues, el verdadero enemigo” (165).

Toda nuestra relación con el pasado esta mediada por el siglo XIX. Reinventar al siglo XIX va a querer decir imaginar una diferente relación con

5 Para la noción de pasado apócrifo en Antonio Machado ver Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado* y “Lo apócrifo machadiano”; Gutiérrez-Girardot, *Poesía y Prosa en Antonio Machado*; Lane Kauffmann “Género y praxis en Juan de Mairena” y Muñoz Millanes “El otro irreductible de Juan de Mairena”.

todo nuestro pasado. Recordar y olvidar desde un arte y una poética diferente. Es en el discurso que preparaba, y que nunca llegó a leer ni a publicar, Machado en 1931, cuando lo hicieron miembro de la Academia de la Lengua, donde propone lo que será el problema central de su poética: ¿cómo escribir desde el XIX; pero desde un siglo XIX posible, inventado, apócrifo?

El problema de la lírica moderna lo asocia Machado, en este discurso inédito, al desfallecimiento del espíritu romántico:

Cuando seguimos con alguna curiosidad el movimiento literario moderno, pudiéramos señalar la eclosión de múltiples escuelas aparentemente arbitrarias y absurdas, pero que todas ellas tuvieron un denominador común: guerra al sentimiento, guerra a la razón, es decir a las dos formas de comunicación humana.

El lenguaje ha perdido su función universal. Se ha producido una escisión entre el mundo interior del poeta y la realidad. El universo y el hombre ya no hablan el mismo lenguaje. El lenguaje que se había formado a través de la razón y el sentimiento, entendidos como las dos principales formas de comunicación, de diálogo y polémica con el mundo, ya no sirve para expresar el mundo interior. El lado oscuro del romanticismo se deja ver en su desfallecimiento; su excesivo subjetivismo y su militancia contra el objeto terminan en el solipsismo de la lírica moderna. Los sentimientos y las ideas se han eclipsado. El lenguaje liberado de sus lazos cordiales y racionales ya no tiene nada que comunicar. El poema, parafraseando a Paul Valéry, se ha convertido en una vacilación, demasiado prolongada, entre el sonido y el sentido. El vértigo anónimo de las imágenes modernas no puede ser resumido dentro de ninguna forma de inteligibilidad. Su objetividad es refractaria a cualquier forma de recuperación de sentido, a cualquier contemplación. Al ocaso del mundo íntimo le es concomitante el desencantamiento del mundo externo. Las imágenes empiezan a funcionar como cosas. Y las cosas liberadas de esos lazos analógicos, cordiales, que les imponían un orden, una armonía, un concierto, vuelven al alma del poeta pero como objetos alienados, extraños, refractarios a cualquier forma de inteligibilidad. Los objetos pierden sus sentidos, sus vínculos, su carácter orgánico, pero adquieren un valor. Los objetos se han convertido en juguetes mecánicos, en mercancías. Lo contrario a la analogía no es, como pensaban los románticos, la ironía sino el precio. La pérdida del aura de la obra de arte, de su carácter mágico, es contemporánea de la economía mercantil.

La única manera de recuperar la aureola perdida de la obra de arte es crear una diferente relación con el tiempo perdido, con el pasado, lo cual quiere decir, según ya aprendimos de Ortega, con el siglo XIX. Para Proust, ese otro gran epígono del siglo XIX: “el poema o la novela [. . .] surge del recuer-

do, no de la fantasía creadora, porque su tema es el pasado que se acumula en la memoria, un pasado destinado a perderse si no se rememora, por su incapacidad de convertirse en porvenir” (*P y P*, Tomo 3, 1787).

Convertir el pasado en porvenir, salvar al siglo que pudo ser y no al que fue, esos van a ser los retos que asumirá la poesía de Machado: “El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno [. . .]” (*P y P*, Tomo 3, 1796) y, en la siguiente página, “Si la poesía renace se hablará de una restauración de una vuelta a la antigua” (1797). Volver a inventar lo humano, los valores cordiales, el diálogo. Pero sólo se descubre, se revela, la certeza cordial, si se acepta, como hace su apócrifo Mairena, el viaje a través de la negatividad que impuso sobre las cosas y el mundo el siglo XIX. Si se acepta la duda radical que le impuso el siglo XIX a la existencia de los otros. No se puede regresar a una certeza ingenua en los valores humanos. Hay que volver a vivir el siglo XIX, y redescubrir a partir de la irrealidad del prójimo y de la duda poética, los nuevos valores cordiales. Sólo así se puede hacer una crítica del presente, de la deshumanización del arte y de la desacralización del mundo.

El último reto que debe enfrentar el poeta moderno, y para esto también necesita encontrar una clave en el siglo XIX, es la democratización de la cultura, el acceso de la masa a los antiguos espacios sagrados de lo artístico y cultural. El poeta moderno enfrenta un último dilema: ¿cómo construir un espacio común entre el sonoro y solitario corazón del poeta y la afonía cordial de la masa?

II

En una carta fechada el 31 de mayo de 1935 Walter Benjamin definía, al igual que Machado, su proyecto histórico-filosófico como una protohistoria, una historia de los orígenes, del siglo XIX⁶. Los paralelos no terminan aquí. Tanto Benjamin como Machado intentan redefinir el concepto de la obra de arte a partir del impacto que tuvieron las masas, la muchedumbre, en la concepción de la cultura y del espacio social. Ambos, también, pensaron las consecuencias que la tecnología iba a tener sobre la noción de obra, de autor y de público. Los dos autores, además, proponen una solución utópica al conflicto que crea la masificación, tanto en su producción como en su recepción, de la obra de arte. Los múltiples paralelos entre ambos pensadores no nos deben llamar a engaño. A la pregunta común que subyace en sus respectivas obras,

6 Esta preocupación va a marcar muchos de los textos que Benjamin va a producir a partir de 1927, cuando comienza a trabajar en *El libro de los pasajes*.

¿es posible producir un concepto de obra de arte totalmente secular?, responde, cada uno, desde una posición política y estética diferente.

Hacer una historia de los orígenes del siglo XIX quería decir para Benjamin, en primer lugar, hacer una historia material-cultural de lo que hoy conocemos como el siglo XIX. Entender, y este es otro de los sentidos de esta frase, cómo en el siglo XIX se pueden localizar muchos de los usos y las instituciones de la modernidad. Cómo los objetos del siglo XIX, y es importante subrayar que se trata de una historia material, una historia de los objetos, de las mercancías, se colocaban en el origen del siglo XX.

La frase puede ser entendida, también, como una pregunta: ¿cómo hacer una historia de los orígenes? El origen, según lo define Benjamin en su *Origen del drama barroco alemán*, es una categoría histórica y no lógica, por lo tanto, el acceso al origen no nos entrega el fundamento o el sentido de algo, sino un accidente significativo en su devenir. Como categoría histórica, el origen, nada tiene que ver con el concepto de génesis: acceder al origen de un fenómeno va a suponer una diferente manera de contar el relato de la historia, quebrar cualquier ilusión de continuidad entre el pasado y el presente. El origen es un “remolino” en “la corriente del devenir”, un movimiento que interrumpe, disloca, el flujo de la historia. El acceso al origen no es inmediato; supone un proceso de restauración y reestablecimiento, de contradicción de la lógica factual que le imponen los acontecimientos a la historia. Además, su condición de hecho reconstruido le otorga un carácter incompleto e imperfecto.

Muchas de estas ideas son recuperadas en su *El libro de los Pasajes* al que dedicó los últimos trece años de su vida, y que quedó inconcluso con su muerte. Con este proyecto, Benjamin intentaba llevar a cabo su sueño de hacer una verdadera historia material de la cultura. Dejar que fueran los objetos más cotidianos y corrientes, las mercancías y baratijas del siglo XIX, las que dejarán ver, expusieran (esta nueva forma de historia sigue la técnica del *montage*, del *collage* y rehuye cualquier forma de relato lineal) la historia de la cultura.

La principal premisa historiográfica de Benjamin era que para poder producir un contacto entre el pasado y el presente hay que destruir todas las formas de continuidad establecidas por la tradición. Disolver las mitologías del siglo XIX, despertar de su ensueño. Este nuevo proyecto histórico-filosófico es descrito por Benjamin como una dialéctica de la imagen, de la mirada⁷.

La relación entre el pasado y el presente tiene la forma de una imagen, de un flash, de una constelación transitoria. Esta imagen detiene el *continuum*

7 La expresión ‘dialéctica de la mirada’ es de Susan Buck-Morss.

de la historia, interrumpe su devenir. La relación entre el pasado y el presente no es una relación de progresión sino que tiene la forma de una imagen que surge cuando la continuidad de la historia se interrumpe. Cada imagen lleva su propia marca histórica, una peculiar forma de inteligibilidad que funciona sólo dentro de una época determinada. Al ser arrancada de este contexto histórico, la imagen se convierte en una cifra, en un enigma, pero es desde este enrarecimiento de su inteligibilidad que se puede recuperar su verdadero carácter histórico, su verdad.

Las cosas, en este nuevo modelo historiográfico, son salvadas de una peculiar forma de transmisión que concibe la herencia histórica como una preservación cuasi-religiosa del pasado, que intenta recuperar los sentidos originales perdidos. Las nuevas formas de transmisión salvan a las cosas a través de mostrar las fisuras que les son inherentes, el carácter accidental y aleatorio de su origen:

¿De qué son salvados los fenómenos? No sólo, y no tanto, del descrédito y del desprecio en que han caído, cuanto de la catástrofe a que los aboca muy frecuentemente la exposición que hace de ellos un determinado tipo de tradición, «honrándolos como herencia».—Quedan salvados mostrando en ellos la discontinuidad—. Hay una tradición que es catástrofe⁸. ([n9, 4] 475)

Y en un fragmento anterior dice: “Hay que investigar la relación entre la tradición y las técnicas reprográficas” ([n6a, 3] 471)

A esta preocupación responden dos de sus textos más importantes de los años 30 “Pequeña historia de la fotografía” (1931) y “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”⁹ (cuya primera versión es de 1935). En ambos textos, Benjamin trata de producir una nueva concepción de la obra de arte, a través de una reflexión sobre las consecuencias históricas y políticas de la tecnología, que se coloque más allá de la esfera de lo cultural, de lo sagrado. Benjamin percibe una estetización de lo político en el fascismo y piensa que al radicalizar el proceso de secularización que ha sufrido la obra de arte en la modernidad podrá producir nuevos conceptos estéticos de los cuales el nazismo no se podrá apropiar. La reproducción mecánica, asociada en este texto con el surgimiento de la fotografía y el cine en el siglo XIX, constituye una

8 En su estudio “Specters of Walter Benjamin: Mourning, Labor, and Violence in Jacques Derrida” incluido en su libro *The Letter of Violence* Idelber Avelar afirma: “In its Benjaminian sense, *past* is a noun that should be understood as the name of a pending struggle, as an ineluctable claim of the unresolved, as something to be redeemed” (84)

9 Para la interpretación de estos ensayos me apoyo en *Walter Benjamin's Other History. On Stones, Animals, Human Beings and Angels* de Beatrice Hanssen, en especial su capítulo “The Aesthetics of Transience”, y *Words of Light* de Eduardo Cadava.

manera de transmitir el objeto fuera de la tradición. La reproducción libera a la obra de su carácter sagrado, único e irrepetible. La reproducción mecánica¹⁰ trasmite a la obra no en su singularidad sino a un nivel serial y masivo.

La autenticidad de la obra de arte está vinculada a su carácter aurático. El aura para Benjamin designa: “la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse”. Al perder la obra de arte su autenticidad, asociada a su aquí y ahora, a su carácter único e irrepetible, y su autoridad, vinculada a su carácter cuasi-sagrado, intangible, simbólico-trascendente, es separada del lugar que ocupaba en la tradición: “la técnica de la reproducción, según puede formularse en general, desgaja al tiempo lo reproducido respecto al ámbito de la tradición” (14). La reproducción parece responder a una lógica contraria a la de la tradición, mientras la tradición trata de garantizar la singularidad y la permanencia de la obra de arte, la reproducción afirma su reproductividad, su carácter de copia, e incluso de simulacro, y su carácter transitorio. La idea de un legado supone la transmisión de bienes culturales que se consideran auténticos, asociados a un determinado creador, incluso si este creador es anónimo, a un determinado período histórico, a una determinada cultura, y este patrimonio se vincula a un valor, una autoridad, un prestigio cultural.

La serialidad, la pérdida de su carácter único e irrepetible, de la obra de arte, y su mayor accesibilidad, cercanía, parecen favorecer su recepción masiva. La reproducción mecánica devalúa el carácter cultural de la obra de arte en favor de su valor expositivo. Este valor expositivo le da a la obra de arte una mayor tangibilidad, una mayor cercanía a las masas. La obra de arte, al perder su aura y su autenticidad, no va a tener otro valor de uso que su valor de cambio. En otras palabras, la obra se convierte en mercancía¹¹.

La reflexión de Benjamin deja, en mi opinión, varios problemas sin resolver. El carácter utópico de esta propuesta benjaminiana, la destrucción del aura del objeto bello, es más que evidente. El artista que quizás haya llevado más lejos el intento de destruir el ‘aura’ de la obra de arte, entendida como una lejanía sacralizante que hace de la obra de arte algo intocable e invaluable, fue

10 Es importante subrayar que para Benjamin la reproducción mecánica tiene un carácter estructural y no histórico. Lo que aporta la modernidad es una mayor intensidad y extensión a este mecanismo y, a partir del surgimiento de la fotografía, su incorporación en el propio proceso creativo de la obra de arte.

11 Giorgio Agamben, en claro diálogo con los textos de Benjamin que analizamos en este artículo, afirma: “Baudelaire no se limitó a reproducir en la obra de arte la escisión entre valor de uso y valor de cambio, sino que se propuso crear una mercancía en la que forma de valor se identificase totalmente con el valor de uso, una mercancía, por decirlo así, *absoluta*”(87)

Marcel Duchamp. Sin embargo, sus *ready-made* son tan objetos de veneración como cualquier obra de arte en el sentido tradicional. Los *ready-made* de Duchamp, al igual que cualquier obra de Rafael o Leonardo, se pueden ver pero no tocar. En el caso de artistas como Joseph Beuys, que pretende crear un arte efímero, antropológico, en el cual el público participe, se involucre, toque la obra, e incluso sea co-creador de la misma; el aura que ha perdido la obra se transmite a la figura del artista. El artista se ha convertido en mago, en chamán, el arte ha recuperado en su totalidad, su función ritual. ¿Se puede pensar a la obra de arte como un objeto entre los otros objetos, como una mercancía más y a la vez dar cuenta de su singularidad, si es que existe? ¿Es sólo arte lo que una cultura determina consagrar como arte, y, por lo tanto, todo puede ser la obra de arte y, a su vez nada, intrínsecamente, lo es?

III

El gran dilema del arte moderno es cómo democratizar el arte sin que este proceso de masificación le haga perder su capacidad crítica¹². Este problema va a ser tema de reflexión constata en los escritos de Machado de los años treinta:

Juan de Mairena se preguntó alguna vez si la difusión de la cultura había de ser necesariamente degradación y, a última hora, una disipación de la cultura; es decir, si el célebre principio de Carnot tendría una aplicación exacta a la energía humana que produce la cultura. El afirmarlo le parecía temerario. De todos modos –pensaba él–, nada parece que debía aconsejarnos la defensa de la cultura como privilegio de casta, considerada como un depósito de energía cerrado, y olvidar que, a fin de cuentas, lo propio de toda energía es difundirse y que, en el peor caso, la entropía o nirvana cultural tendríamos que aceptarlo por inevitable. En el peor caso –añadía Mairena–, porque cabe pensar, de acuerdo con la más acentuada apariencia, que lo espiritual es lo esencialmente irreversible, lo que al propagarse ni se degrada ni se disipa, sino que se acrecienta. Digo esto para que no os acongojéis demasiado porque las masas, los pobres desheredados de la cultura tengan la usuraria ambición de educarse y la insolencia de procurar los medios para conseguirlo (*JM*, Tomo 2, 161-162).

Y en el discurso que escribió por su ingreso a la Academia de la Lengua agrega: “Por lo demás, la defensa de la cultura como privilegio de clase, impli-

12 Ya vimos como para Benjamin el propio proceso de masificación, de reproducción mecánica, empieza a ser asociado con un nuevo potencial crítico de la obra de arte.

ca, a mi juicio, la defensa inconsciente de lo ruinoso y lo muerto y, más que de valores actuales, defensa de prestigios caducados” (*P y P*, Tomo 3, 1793).

Sin embargo, el rostro anónimo, despersonalizado de la masa, sigue constituyendo para Machado, a través de su apócrifo Mairena, una amenaza. Hay que descubrir al hombre en la multitud, tanto al hombre individual, como al genérico, al histórico, como al trascendental. Hay que imaginarle un rostro a la multitud. Hay que reinventar lo humano:

El propio concepto de élite, o minoría selecta¹³, es, también, un abuso de la estadística. La idea de que la cultura tiene un valor que se degrada, se despilfarras, según se amplifique su uso, reduce la cultura a otra forma de mercancía. Una visión desde dentro, cordial de la cultura, demuestra una única verdad: no se pueden sumar los valores cualitativos. Pero, ¿es posible establecer una relación cualitativa con las multitudes? ¿Es posible encontrar un punto de encuentro entre las infinitas melodías del corazón individual y la afónica solidaridad que brindan las masas? ¿Es posible construir, en suma, alguna forma de comunión con las multitudes que no caiga en la inevitable homogeneización que el concepto de masa conlleva?

A este problema responde Mairena, a través de un apócrifo de segundo grado, Jorge Meneses, con la invención de la máquina de trovar: “Sostenía Mairena que sus *Coplas mecánicas* no eran realmente suyas, sino de la *Máquina de trovar*, que Mairena había imaginado un poeta, el cual, a su vez, había inventado un aparato, cuyas eran las coplas que daba a la estampa” (*P y P*, Tomo 2, 708-709).

La tecnología, al igual que en Benjamin, adquiere en este texto un sentido redentor. Esta máquina logrará hacer, al fin, una poesía para las masas. Esta máquina sintetiza dos de los grandes sueños de la poesía moderna, perpetuados a través del decir de Rimbaud: el yo es otro, la poesía será hecha por todos:

Meneses: Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesa menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días es acaso un lujo, un tanto abusivo, del poeta manchesteriano, del individualismo burgués basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón, con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa,

13 El diálogo crítico que establece Machado en estas reflexiones con *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset es más que evidente

esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía se engendra siempre en la zona central de nuestra psique, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado; tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento sin simpatía, el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario [. . .] no es un corazón [. . .] porque nadie siente si no es capaz de sentir con otros [. . .] ¿por qué no con todos? (*P* y *P*, Tomo 2, 711)

En la modernidad la individualidad, la subjetividad, se ha reducido a lo privado, y lo privado a una forma de propiedad, a una mercancía. A la destrucción del polo individual, burgués del sentimiento, de la lírica, corresponde un redescubrimiento de su dimensión impropia, impersonal, cordial. El poeta debe renunciar a lo privado para descubrir lo verdaderamente íntimo, que es lo de todos. Su *pathos* se debe transformar en un *ethos*.

La máquina de trovar¹⁴ registra de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental, de un grupo humano. La máquina acepta el vaciamiento del mundo interior y lo consolida. Pero este vaciamiento no conlleva, necesariamente, una recaída en lo homogéneo, en una objetividad abstracta y vacía. La máquina de trovar inventa una nueva forma de lo humano, de la sentimentalidad, de la lírica: lo adyacente, lo ajeno, lo heterogéneo como espacios desde los cuales se funda la objetividad, la solidaridad, la simpatía, la comunidad¹⁵.

La máquina de trovar es, como ya dijimos, un apócrifo de segundo grado. Un poeta real (Antonio Machado), se inventa a un poeta posible (Juan de Mairena) que, a su vez, crea a otro poeta virtual (Jorge Meneses) quien inventa una máquina que es la supuesta autora de su poemario *Coplas mecánicas*, el cual, por supuesto, es un libro inexistente. La máquina de trovar es una de las tantas utopías que se ha inventado el arte moderno para resolver el problema de la irrupción de las multitudes en el espacio social y cultural. La utopía de Machado tiene, sin embargo, una singularidad: al nacer ya tenía la forma de una parodia.

14 Los únicos estudios que conozco dedicados a este tema en la obra de Antonio Machado son: "Antonio Machado y la máquina de trovar" de Manuel Durán y *La lira mecánica* de Edward Baker

15 Estos son algunos de los rasgos con los que define Agamben lo que será la comunidad del futuro en su libro *La comunidad que viene*.

IV

En una carta escrita a Scholem en 1936, Benjamin explica por qué no ha divulgado aún su trabajo “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”: “Mantengo [este trabajo] muy en secreto, ya que sus ideas son incomparablemente más idóneas para el robo que la mayoría de las mías” (59). Esta afirmación es ilustrativa, del tono impersonal, panfletario, propagandístico que Benjamin le dio a este texto. Tono, por cierto, afín con el cambio que él supone ha producido la tecnología y sus técnicas reproductivas sobre la naturaleza del arte. Sin embargo, la reticencia que muestra Benjamin a que sus ideas sean plagiadas, copiadas, reproducidas de un modo mecánico y anónimo, muestra cómo en su propia producción intelectual todavía está vigente una noción de autoridad, de propiedad, de singularidad de la obra artística que sigue respondiendo a las características que él asociaba con lo aurático. Parece que la aureola, el carácter sagrado que rodea a la obra de arte, no es tan fácil de disipar.

Para indagar, con mayor profundidad, en la naturaleza de la cercanía que le brindan las nuevas tecnologías a la obra de arte, es necesario volver sobre el valor expositivo que empieza a ser dominante, según Benjamin, en el arte moderno. En su primera etapa la fotografía trató de recuperar el carácter mágico de las imágenes a través de su poder de revelar lo minúsculo. El retrato, y en particular el rostro, fue el lugar privilegiado de esta resacralización del mundo. El primero en romper con este carácter aurático de la fotografía fue Atget. Esta ruptura con el carácter aurático de la obra de arte está vinculado a su abandono a las cosas. Atget liberó al objeto de su aureola. Le quitó la envoltura al objeto, lo desnudó. Lo despojó de su valor simbólico e incluso de su función y sentido social, de su uso. La cosa totalmente deshumanizada, liberada de la red simbólico-social que le asignaba un sentido y una función, va a adquirir una cercanía de un carácter bastante singular¹⁶. La fotografía de Atget acerca a los objetos pero produce un extrañamiento entre el hombre y su entorno. La destrucción de la noción de lejanía, provoca una atomización, una fragmentación de lo que se considera familiar, próximo, cercano¹⁷. Lo próximo, lo

16 Dice Agamben en su libro *La comunidad que viene*: “No coseidad (espiritualidad) significa: perderse en las cosas, perderse hasta no poder concebir más que cosas. Y sólo entonces, en la experiencia de la irremediable coseidad del mundo, toparse con un límite, tocarlo. (Éste es el sentido de la palabra: exposición)” (71-72).

17 Eduardo Cadava en su libro *Words of Light: Theses on the Photography of History* afirma: “The ‘passionate inclination of today’s masses to reduce or overcome distance—a passion linked to their desire for images—reveals an aporia. As Samuel Weber explains, ‘to bring something ‘closer’

familiar, lo cercano se sostenían sobre ese horizonte que constituía un límite trascendente y que anunciaba un más allá.

El aura constituye, entonces, tanto la lejanía simbólico-ritual que se asociaba, tradicionalmente, con la obra de arte, como el horizonte, el espacio propio, lo que puede ser contemplado, abarcado por la mirada:

¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse. Ir siguiendo, mientras se descansa, durante una tarde de verano, en el horizonte, una cadena de montañas, o una rama que cruza proyectando su sombra sobre el que reposa: eso significa respirar el aura de aquellas montañas, de esa rama. (16)

Aura es la apariencia de una lejanía, que constituye el límite, el horizonte de lo que nosotros consideramos como lo conocido. El aura vive en los límites, en los contornos, de las cosas que nuestro ojo puede abarcar. Es el más allá de lo que consideramos visible y aprensible cuando contemplamos el mundo. La quiebra del aura conlleva la atomización del espacio que solíamos reconocer como propio: los límites entre las cosas, sus contornos, se disipan. Por eso, el arte antiaurático no puede ser objeto de contemplación o juicio. Liberar al objeto de su aura, va a querer decir, por lo tanto, liberarlo de sus límites, de sus sentidos reconocibles; devolverlo como un *detritus* verbal, como ruina, como desperdicio. Acercar al objeto como copia, o mejor, como simulacro. Quitarle la envoltura a cada objeto, quitarle su piel, exponerlo a una total exterioridad.

El shock interrumpe el espacio de contemplación, la red analógica, que le aseguraba a la obra de arte una autoridad, un sentido, un valor trascendente: “No puedo más pensar lo que quiero pensar [protesta George Duhamel]. Mis pensamientos han sido reemplazados por imágenes cinematográficas”. Quedan, sin embargo, muchas preguntas sin responder: ¿en qué medida puede la nueva distancia, que crea la obra de arte entre el hombre y su entorno, entre el hombre y las cosas, ser inmune a un nuevo efecto de ritualización, de sacralización?, ¿puede ser igualada la autonomía de la obra de arte, su forma material, su independencia de otras esferas de discurso, a su supuesto carácter

presupposes a point or points of reference that are sufficiently fixed, sufficiently self-identical, to allow the distinction between closeness and farness, proximity and distance. Where, however, what is 'brought closer' is itself already a reproduction -and as such, separated from itself- the closer it comes, the more distant it is” (xxvi).

mágico, sagrado¹⁸?, ¿cómo entender, entonces, el proceso redentor que Benjamin asocia con estos cambios de la noción de lo artístico?, ¿es posible una redención del mundo desde su irremediable carácter profano?

La oposición entre shock y visión analógica del mundo no es privativa del cine. Es en la propia obra de Baudelaire, el gran héroe moderno de la poesía, donde, por primera vez, el shock y la analogía (las correspondencias) se van a disputar el protagonismo en el espacio del poema. Benjamin dedica, en el penúltimo año de su vida, dos grandes trabajos a este tema “Central Park” y “Sobre algunos motivos en Baudelaire”. Dice Benjamin:

Si las condiciones de recepción de poemas líricos se han vuelto en verdad desfavorables, no resulta difícil imaginarse que la poesía lírica raramente conserva todavía el contacto con la experiencia de los lectores. Esto podría deberse a que la experiencia propia de éstos se ha modificado en su estructura... Alcanzada esta situación, se interroga a la filosofía, y entonces se encuentra uno con un hecho peculiar. Desde los finales del siglo pasado, ésta ha realizado una serie de intentos por apodarse de la experiencia «verdadera», en contraposición a esa experiencia que se sedimenta en la existencia, normalizada desnaturalizada, de las masas ya civilizadas. Unos tanteos que suelen encuadrarse bajo el concepto de filosofía de la vida. (208)

Es Henri Bergson el ejemplo más notable de esta modalidad de pensamiento. La memoria para Bergson es un refugio contra la historia: una huida y una salida de la experiencia inhóspita de la época de la gran industria. En Proust, la memoria pura bergsoniana, ya no va a estar ligada a la voluntad, se vuelve involuntaria. Sólo cuando no prestamos atención, parece decirnos Proust, el pasado vuelve; pero transformado. El encuentro con nuestro pasado tiene la forma del azar, nuestra relación con él es contingente, oblicua. El pasado es ese lado del tiempo que nunca ha sido realmente nuestro. Para Proust hay una relación muy estrecha, entre la huella y la no vivencia, entre lo que queda, o lo que regresa, y lo irremediamente perdido, lo que nunca nos perteneció.

La oposición entre conciencia y recuerdo se hace mucho más antagónica en Freud. Sólo puede ser sujeto de la memoria involuntaria, del inconsciente, lo que no ha sido vivido explícita y conscientemente. La conciencia se protege, ante todo, del shock. El shock, sea entendido como la experiencia enajenada que se vive en el medio de una multitud o el trabajo que realiza el obrero

18 En esta última pregunta vocalizo alguna de las reservas que Theodor Adorno le expresó a Walter Benjamin con respecto a su idea de la pérdida del carácter aurático de la obra de arte y el valor emancipador que Benjamin asociaba con este proceso. Para este propósito ver las cartas que le escribió Adorno a Benjamin el 18 de marzo de 1936, 4 de junio de 1936 y 29 de febrero de 1940.

ante una máquina, o la apuesta que realiza un jugador, destruye los lazos orgánicos que ligaban el pasado al presente, la causa al efecto, le impone un carácter discontinuo a la experiencia. Hace imposible la incorporación de la vivencia a una tradición, a una historia individual.

El shock y la memoria involuntaria van a tener, entonces, una relación dialéctica. Por un lado, ambos se oponen a la conciencia, a la experiencia en el sentido tradicional; por otro, representan dos maneras totalmente antagónicas de entender el ejercicio artístico. La poesía va a hablar tanto de lo que no nos ha pasado (la memoria involuntaria) como de lo que no nos puede pasar (el shock¹⁹).

La conciencia poética implicará, entonces para Baudelaire, el carácter esencialmente inexperienciable del estímulo externo, su carácter radicalmente impermeable a la experiencia. Estos estímulos externos, el shock, parecen compartir con la memoria involuntaria su carácter refractario a la vivencia y a la conciencia, la imposibilidad de ser apropiados, de ser incorporados como un elemento que le pertenece a la historia del sujeto.

A estas dos antípodas de la vivencia corresponden dos formas diferentes de temporalidad. El tiempo de la memoria involuntaria es el tiempo recobrado. Tiempo de la reminiscencia. Un tiempo anterior a cualquier historia subjetiva, a cualquier vivencia. Y es de ese pasado anterior, de ese pasado prehistórico, de donde vienen las correspondencias. Las correspondencias son lo pasado de moda y también lo inmemorial; lo que siempre se ha escapado a la memoria voluntaria. No hay correspondencias simultáneas como las que más tarde cultivaron los simbolistas. Lo pasado murmura en las correspondencias. Las correspondencias vienen de un mundo irreparablemente perdido. Para Benjamin hay una estrecha relación entre la '*vie antérieure*' y las correspondencias. Las correspondencias vienen de un mundo antiguo, de una naturaleza caída, en el cual se han refugiado muchos de los elementos culturales que se asociaban con la definición tradicional de lo artístico, del aura. En la memoria involuntaria, las experiencias son vividas como similaridades. Las experiencias no se construyen con una lógica causal sino con una lógica analógica. El reino de las experiencias es el reino de las correspondencias.

19 Dice Giorgio Agamben en su libro *Infancia e historia*: “[...] la poesía moderna –de Baudelaire en adelante– no se funda en una nueva experiencia, sino en una carencia de experiencia sin precedentes. De allí la desventura con que Baudelaire puede situar el shock en el centro de su trabajo artístico. La experiencia en efecto esta orientada ante todo a la protección de las sorpresas que se produzca un shock implica siempre un fallo de la experiencia. Obtener experiencia de algo significa: quitarle su novedad, neutralizar su potencia de shock. De allí la fascinación que ejerce sobre Baudelaire la mercancía y el maquillaje –es decir, lo inexperimentable por excelencia” (54-55).

La lógica moderna, la lógica de lo nuevo, a la cual corresponde una forma diferente de temporalidad: la de un presente que nunca puede ser actualizado, que nunca puede convertirse en presencia, que sólo se vive como ruptura, como interrupción; conlleva la destrucción del universo analógico, que parece estar fundamentado en la memoria, en la rememoración. A esta experiencia, la trituración del aura en la vivencia del shock, la denominó Baudelaire lo moderno.

En “Central Park,” por su propio carácter fragmentario, se hacen más visibles muchas de las dificultades que hemos visto tiene la concepción de la obra de arte en la modernidad para Benjamin. Cómo conciliar, por ejemplo, el momento analógico de la obra de arte con su carácter destructivo, disruptivo, alegórico.

Es importante señalar que la concepción de la obra de arte en Benjamin siempre se da a partir de la relación dialéctica entre dos conceptos. Uno de ellos, que representa lo que podemos llamar el momento analógico de la obra de arte y que Benjamin denominará en diferentes momentos de su obra como el símbolo, lo bello, el aura. Y el otro, que está vinculado a la interrupción, a la cesura del significado y que en sucesivos momentos nombrará como la alegoría, lo inexpresivo, el shock. Por supuesto, que hay diferencias importantes entre estos conceptos pero todos responden a una misma lógica dialéctica.

¿Es posible afirmar que la destrucción del aura de la obra de arte, de su valor analógico, reduce a ésta a un objeto entre los otros, a una pura y simple mercancía?: “La mercancía ocupó el lugar de la forma alegórica de intuición” (“Central Park”, 296).

¿Cómo se da la correspondencia entre lo más antiguo y lo más moderno, entre la memoria involuntaria y el shock? “La correspondencia entre antigüedad y modernidad es la única y solitaria concepción constructiva de la historia en Baudelaire” (286). Y, por último, ¿es posible imaginar un concepto de aura más allá del universo analógico?

Para encontrar respuesta a muchas de estas interrogantes tenemos que regresar a Machado.

V

Se ha insistido, bastante, en el carácter simbólico²⁰ de ciertos motivos en la poesía de Machado: la fuente, las tardes, los ríos, el mar, las galerías del

20 Ver Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*; Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo*; y Ricardo Gullón *Poética para Antonio Machado*.

alma, los sueños, los cipreses, los caminos, los espejos, los ojos; y es cierto que el poeta, muchas veces, utiliza estos elementos para aludir al paso del tiempo, a la ilusión del yo, al drama de la existencia, etc. No se le ha prestado suficiente atención, sin embargo, a la singular estructura temporal en que se enmarcan estos ‘símbolos’. La tensión temporal que regula el funcionamiento de los mismos en los poemas de Machado, y la naturaleza dialéctica que le es inherente:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta...

La fuente sonaba. (*P* y *P*,²¹ Tomo II, VI 431)

Los supuestos símbolos de Machado se articulan a través de un eje temporal: un tiempo que fluye contra un paisaje petrificado, estancado. El tiempo fluye hecho agua, recuerdo o canción contra un paisaje desolado: hecho ruina, polvo, muerte. La naturaleza de la oposición temporal no siempre está respaldada por una carga semántica. Muchas veces, ambos tiempos, representan dos formas del pasar, de la fugacidad de la vida; sólo distinguibles porque uno de ellos representa la muerte que abriga la naturaleza a través de un paisaje congelado, y el otro, a través del agua que huye, que se escapa. Otras, las más de las veces, la lucha se da entre un tiempo muerto y un tiempo que viene de un pasado anterior, de una memoria ensoñada que fluye y transforma el polvo del pasado en promesa de porvenir, la opacidad de la imagen en una futura revelación:

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta,
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro [. . .] (VII, 452)

21 Todos los poemas citados, salvo en caso que se indique lo contrario, provienen del tomo II de *Poesía y Prosa* editado por Orestes Macrí. Por lo tanto, sólo me limitaré a citar el número del poema y la página. La propia numeración, al menos en esta edición, indica el libro al cual los poemas pertenecen: del I al XCVI, *Soledades, Galería y otros poemas*; del XCVI al CLII, *Campos de Castilla*; la sección “Proverbios y Cantares” que está incluida dentro de *Campos de Castilla* tiene su propia numeración. *Nuevas Canciones*, por su propio carácter de antología, tiene una estructura más compleja. Sus poemas van del CLIII al CLXXVI pero incluye su propia sección de “Proverbios y Cantares” que tienen su propia numeración y su “De un cancionero apócrifo” donde aparecen sus dos apócrifos Juan de Mairena y Abel Martín y que incluye largos textos en prosa.

Hay varios poemas de Machado, tanto en *Soledades* como en *Campos de Castilla*, donde se llega a una verdadera saturación semántica de imágenes que apuntan a ese tiempo o naturaleza muerta:

Es una tarde mustia y desabrida
de un otoño sin frutos, en la tierra
estéril y raída
[. . .]

Por un camino en la árida llanura
entre álamos marchitos,

[. . .]

Lejos se ven sombríos estepares

[. . .]

y ruinas de viejos encinares
coronando los agrios serrijones.

[. . .]

Tras la tierra esquelética y sequiza

[. . .]

hay un sueño de lirio en lontananza. (CVI, 505-506)

La naturaleza se ha hecho historia, la historia, paisaje. La alegoría²² transforma el viejo *topoi* literario de la transitoriedad y la fugacidad del tiempo, en un nuevo concepto: el de historia natural.²³ La naturaleza y la historia se

22 El propio Benjamin propone en su *El origen del drama barroco* una tensión dialéctica entre símbolo y alegoría, muy pertinente en mi opinión para el estudio de estos poemas de Machado. “Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría *lafacies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera. Y, si bien es cierto que ésta carece de toda libertad simbólica de expresión, de toda armonía formal clásica, de todo rasgo humano, sin embargo, en esta figura suya[. . .] se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo. Tal es el núcleo de su visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en sus fases de decadencia. A mayor significación, mayor sujeción a la muerte pues la muerte es la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *physis* y la significación” (159). La noción de alegoría en Benjamin no sólo se limita al estudio del barroco sino que va a ser central en sus ensayos sobre Baudelaire, sobre todo los fragmentos que le dedica en sus *Arcades Project* y en “Central Park”.

23 Los mejores estudios sobre el concepto de historia natural en Walter Benjamin son los de Susan Buck-Morss y de Beatrice Hanssen citados en la bibliografía.

igualan en su decadencia, en su carácter pasajero y transitorio. Esta indistinción viene a borrar, también, la frontera que separaba a la necesidad de la libertad, al espíritu de la naturaleza, a la *physis* de la significación. Todos los actos van a estar marcados por una radical historicidad, que incluye su propia caducidad. Los lazos cordiales, las correspondencias entre las cosas, se han secado, se han muerto. Este universo ya no habla mejor que el hombre. Sin embargo, es desde este paisaje arruinado donde brota, donde se promete e insinúa, un sentido mejor, una forma de redención y reinención de nuevos lazos cordiales, una nueva forma de sentimentalidad. La palabra poética parece necesitar la tensión temporal que se establece entre el momento de revelación y el momento de opacidad y decadencia de la imagen.

Al articularse dentro de este eje temporal los ‘símbolos’ funcionan como una estructura a partir de la cual Machado piensa la tradición, su relación con el pasado. Ya desde estos muy tempranos poemas de *Soledades* y *Campos de Castilla*, Machado va ir trabajando su noción de lo apócrifo que, como ya hemos visto, está vinculada a una peculiar relación con la tradición, con el pasado, con la historia, con el siglo XIX. La quiebra del universo analógico muestra la cara de una naturaleza muerta, una naturaleza ahogada en el río de la historia. Sólo cuando se ha secado el manantial del cual surgían las evocaciones analógicas se puede reinventar el pasado y la tradición. Los símbolos de la poesía tienen la forma de esos daguerrotipos viejos que hablan desde un mundo que ha perdido su capacidad de crear nuevos vínculos entre las palabras y las cosas. Dice Machado en el discurso inédito, ya citado en este trabajo, de su aceptación a la Academia de la Lengua: “No despreciemos a los poetas siglo XIX, desde los románticos hasta los simbolistas, porque no hay nada en ellos de trivial. Ciertamente que, al alejarse de nosotros pierden, a nuestros ojos, su tercera dimensión, nos parecen como estampas descoloridas del pasado” (*P y P*, Tomo 3, 1783).

Y en un poema de *Soledades*:

¡Tocados de otros días,
mustios encajes y marchitas sedas,
salterios arrumbados,
rincones de las salas polvorientas;
daguerrotipos turbios,
cartas que amarillean;
libracos no leídos
que guardan grises florecillas secas;
romanticismos muertos,

cursilerías viejas,
cosas de ayer que sois el alma, y cantos
y cuentos de abuela! (LXXI, 478-479)

Este pasado no sólo es nostalgia de otro tiempo, ahora muerto y petrificado, sino que es toda una tradición: el romanticismo del siglo XIX. Ha muerto una sensibilidad, una forma de alma, ha muerto la poesía lírica:

La lírica fallece, se ha dicho, porque nuestro mundo interior se ha empobrecido. Y se dice con alguna verdad, aunque no siempre sabiendo lo que se dice. Porque no olvidemos que nuestro mundo interior, la intimidad de la conciencia individual es, en parte, invención moderna, laboriosa creación del siglo XIX. Los griegos no conocieron el mundo interior, aunque en su umbral pusieron la famosa sentencia delfica; los hombres del Renacimiento tampoco. No por eso dejaron de ser humanos y profundos. Lo que en verdad declina es una lírica magnífica e insuperable, mejor diré incapaz de superarse a sí misma: la del hombre romántico (*P y P*, Tomo 3, 1784).

Pero es sólo desde ese mundo agotado, consumido por su propia fugacidad, por la destrucción de los vínculos analógicos, donde se puede inventar una nueva relación con el pasado, con la historia, con el poema. La reinención del carácter sagrado del mundo necesita que el poema se abra hacia el otro, de que la ética se haga una estética:

El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno –nada enteramente nuevo bajo el sol– a la objetividad, y a la fraternidad, por el otro. [. . .] Ya no es el mundo mi representación [. . .]. Se tornó a creer en lo *otro* y en el *otro*, en la esencial heterogeneidad del ser. El yo egolátrico de ayer aparece hoy más humilde ante las cosas. Ellas están ahí y nadie ha probado que las engendre yo cuando las veo, enfrente mía hay ojos que me miran y que, probablemente, me ven, y no serían ojos si no me viesan (*P y P*, Tomo 3, 1796).

Hay que encontrar una nueva forma de objetividad, un nuevo puente entre el macrocosmos y el microcosmos. El movimiento que se da en la poesía de Machado del espejo al ojo va a responder a un modelo de comunión que entiende el amor como la aceptación del otro en su radical otredad. Dice Machado en la sección titulada “Proverbios y Cantares” incluida en sus *Nuevas Canciones*:

I

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.

III

Todo narcisismo
es un vicio feo,
y ya viejo vicio. (*P y P*, 626)

Y más tarde:

XXXVI

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

XXXIX

Busca en tu prójimo espejo; (*P y P*, 633)
[...]

Una doctrina de la comunidad, de lo objetivo, no analógica sino ética. Se acepta la heterogeneidad del mundo, y es a partir de esa heterogeneidad que se funda una nueva ética y una nueva estética. Para reinventar los lazos cordiales que unen los objetos, las palabras y los hombres, se necesita descentrar al sujeto y a la vez expandirlo: el yo tiene que buscar al tú fundamental. En “De un cancionero apócrifo” se dice: “[. . .] el objeto erótico [. . .] lejos de fundirse con él, es siempre lo otro, lo inconfundible con el amante, lo impenetrable (aquí empieza para Abel Martín la sospecha en la real heterogeneidad de la sustancia)” (*P y P*, Tomo 2, 678), y, un poco más tarde se afirma: “*El espejo de amor se quebraría* [. . .]. Quiere decir Abel Martín que el amante renunciaría a cuanto es espejo en el amor [. . .] (amaría en la amada lo que no puede reflejar su propia imagen)” (*P y P*, Tomo 2, 680).

Debido a que en el mundo moderno la quiebra del universo analógico es irreversible: el universo y el hombre ya no hablan el mismo idioma, hay que buscar en la tradición, una tradición apócrifa, inventada, creada, el lugar para recuperar, que en este caso va a querer decir rememorar, y también, por supuesto, reescribir, reinventar, un nuevo sentido para la obra de arte; asentado, esta vez, no en la analogía, en su carácter aurático, sino en la esencial heterogeneidad del ser.

Coincido con Paul de Man cuando afirma: “The worst mystification is to believe that one can move from representation to allegory, or vice versa, as one moves from the old to the new, from father to son, from history to modernity” (186). La alegoría es ante todo un tropo que habla sobre nuestra

relación con el pasado, con la historia. El tipo de relación que un texto alegórico tiene con la tradición impide cualquier tipo de acercamiento genético a la misma. El texto alegórico incorpora a su antecedente como un momento constitutivo de su propio desarrollo. Sin embargo, me parece que el modelo de Paul de Man reduce el concepto de alegoría al convertirlo en un dilema estrictamente retórico: la mutua ceguera, la incompatibilidad expresiva y lógica, que se da entre el momento analógico de la obra de arte y su momento inexpressivo, no representacional. La única manera que tiene un texto en la modernidad de transmitirse no es a través de una cita ciega, cita a ciegas, que repite su modelo: “without final understanding, the way Celan repeats quotations from Hölderlin that assert their own incomprehensibility” (de Man 186). Como he tratado de demostrar en mi lectura de Machado, la alegoría coloca la carga simbólica del poema dentro de una peculiar noción de la temporalidad y de la historia que supone un diálogo crítico con la tradición y con el pasado. La cesura, el *lapsus*, que se da entre ambos momentos del poema tiene un carácter histórico, supone una antitética relación con el pasado y con su potencial legado. La alegoría en Machado niega el espejismo, el solipsismo, sobre el que se había constituido el mundo analógico romántico. Pero al negar al pasado que fue, la alegoría salva al pasado apócrifo, al que pudo ser. Sólo se le puede restituir el alma al mundo, se pueden reinventar los valores cordiales, si se vuelve a vivir en el siglo XIX: “no olvidemos que nuestro mundo interior, la intimidad de la conciencia individual es, en parte, invención moderna, laboriosa creación del siglo XIX” (*P y P*, Tomo 3, “Proyecto de un discurso” 1784).

Machado, a través de sus heterónimos Abel Martín y Juan de Mairena, es el gran poeta español del siglo XIX, el único gran romántico.

A través de nuestra lectura de Machado podemos ahora regresar a Benjamin y tratar de responder algunas de las interrogantes que quedaron sin resolver. A un Benjamin que en 1929 en su texto “Imagen de Proust” afirmaba:

Lo más importante para el autor que recuerda no es lo que ha vivido, sino el proceso mismo en que su recuerdo se teje, ese largo trabajo de Penélope que es el de recordar. ¿O sería mejor hablar aquí del difícil trabajo de Penélope que es el olvido? ¿No se halla la *mémoire involontaire* de Proust más cerca del olvido que de lo que se suele denominar recuerdo? ¿Y esta obra compuesta de recuerdo espontáneo, en la que el recuerdo equivale a a la trama y el olvido a la urdimbre, no es lo contrario del trabajo de Penélope mucho antes que su prosecución? Pues aquí el día deshace lo que tejió la noche (317-8).

Y una páginas después dirá: «[...] se quedaba tumbado en su cama: nostalgia por el mundo desfigurado en estado de semejanza” (240).

Redescubrir el estado de semejanza en las cosas conlleva una distorsión, una separación de los objetos de sus sentidos y estados habituales. Hacer

que las cosas entren en ese doble tejido de la memoria y el olvido y allí encuentren la analogía con el mundo, el lenguaje y los hombres. La analogía, la mutua reflexión entre las cosas y el hombre, entre el micro y el macrocosmos, no es más, en el mundo moderno, el estado natural de las cosas. En el mundo moderno el universo sólo habla como el hombre, o incluso mejor que él, en momentos en que las cosas se deforman dentro de un estado onírico o reencuentran en la memoria involuntaria, ese tejido de memoria y olvido, el estado arcaico que les daba su naturaleza analógica.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomas Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- *Infancia e historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Idalgo Editora, 2001.
- Avelar, Idelber. *The Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics and Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.
- *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.
- *Obras*. Libro I/Vol. 2. Trad. Alfredo Brotón Muñoz. Madrid: Abada Editores, 2008
- *Obras*. Libro II/Vol. 1. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 2007
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1952.
- Cadava, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton, Princeton University Press, 1997.
- Cerezo Galán, Pedro. *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1975.
- “Lo apócrifo machadiano: ‘un ensayo de esfuerzos fragmentarios’”. *Antonio Machado hoy (1939-1989)*. Ed. Paul Aubert. Madrid: Casa de Velázquez, 1994. 183-244.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Durán, Manuel. “Antonio Machado y la Máquina de Trovar”. *Estudios sobre Antonio Machado*. Ed. José Ángeles. Barcelona: Ariel, 1977. 183-194.

- Gutiérrez-Girardot. *Poesía y Prosa en Antonio Machado*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- Hansenn, Beatrice. *Walter Benjamin's Other History: On Stones, Animals, Human Beings and Angels*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Machado, Antonio. *Juan de Mairena*. 2 Vols. Ed Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Cátedra, 1986.
- *Poesía y Prosa*. 4 Vols. Ed. Orestes Macrí. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Muñoz Millanes, José. “El otro irreductible de Juan de Mairena”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 594 (Diciembre 1999): 71-89.
- Ortega y Gasset, José. “Nada moderno y muy siglo XX”. *Obras completas*. Tomo II(1916). Madrid: Santillana Ediciones Generales S.L y Fundación Ortega y Gasset, 2004. 165-68
- Paz, Octavio. *El arco y la lira. Obras Completas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 1994.