

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS - HISTÓRIA DA LITERATURA

**‘ESTOS DÍAS AZULES Y ESTE SOL DE LA INFANCIA’:  
Paisagens apócrifas para uma modernidade conflitiva em Antonio  
Machado.**

**JESÚS PÉREZ GARCÍA**

Rio Grande  
Fevereiro de 2021

JESÚS PÉREZ GARCÍA

**‘ESTOS DÍAS AZULES Y ESTE SOL DE LA INFANCIA’:  
Paisagens apócrifas para uma modernidade conflitiva em Antonio  
Machado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal do Rio Grande  
como requisito parcial para obtenção do título de  
Doutor em Letras.

Área de concentração: História da literatura

Orientador: Prof. Dr. António Carlos Mousquer

Rio Grande

Fevereiro de 2021

## Ficha Catalográfica

P438d Pérez García, Jesús.

'Estos días azules y este sol de la infancia': paisagens apócrifas para uma modernidade conflitiva em Antonio Machado / Jesús Pérez García. – 2020.

572 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2020.

Orientador: Dr. António Carlos Mousquer.

1. Espaço 2. Paisagem 3. Objeto 4. Escala 5. Percepção  
6. Ocidente 7. Modernidade 8. Antonio Machado I. Mousquer, António Carlos II. Título.

CDU 821.134.2

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG



INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

## ATA DE DEFESA DE TESE DE DOUTORADO nº 01/2021

No dia vinte e cinco de fevereiro de dois mil e vinte e um, através de videoconferência, realizou-se a defesa de Tese do doutorando **Jesús Pérez García**, intitulada **“Estos días azules y este sol de la infancia”: Paisagens apócrifas para uma modernidade conflitiva em Antonio Machado**. A sessão foi aberta às nove horas pelo Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer (FURG), orientador da Tese e presidente da Comissão de Avaliação que também foi composta pelas professoras doutoras Aimée Teresa González Bolaños (FURG), Cláudia Mentz Martins (FURG), María de los Ángeles González Briz (Universidade da República - UDELAR) e Eleonora Frenkel Barretto (UFSC). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que **APROVA** o doutorando neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, o presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata. Atendendo à Deliberação nº 025/2020 do COEPEA, que dispõe sobre Diretrizes Acadêmicas Gerais para o ensino de pós-graduação Stricto Sensu durante o período emergencial devido à pandemia da COVID-19, o presidente da comissão examinadora assinará a ata, substituindo as assinaturas dos demais membros da banca. Este documento possui chave de autenticidade gerada pelos sistemas FURG, podendo ser verificada em <https://www.furg.br/consultar-documentos>.

Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer - Orientador (FURG)  
Profa. Dra. Aimée Teresa González Bolaños (FURG)  
Profa. Dra. Cláudia Mentz Martins (FURG)  
Profa. Dra. María de los Ángeles González Briz (UDELAR)  
Profa. Dra. Eleonora Frenkel Barretto (UFSC)

## NOTA PRELIMINAR

Se há alguma coisa que se pode dizer em relação ao processo investigativo de elaboração de uma tese, é que se constitui em um grande deslocamento intelectual e vital, e que, ao chegar ao final, inevitavelmente as máscaras caem e nos revelamos no sentido mais amplo da palavra: perdemos o sono, nos esforçamos para fazer um bom trabalho, nos mostramos com nossas habilidades e limitações, e acabamos por desvelar o resultado do conjunto de todo este trabalho na sua escrita.

O texto aqui apresentado, em edição bilíngue Português / Español, é resultado de uma pesquisa proposta ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande / FURG (Rio Grande do Sul / Brasil), aprovada por banca examinadora e parcialmente financiada pelas fundações CAPES e CNPq. O que começou como uma pequena tabla de salvamento acabou tomando a forma de uma senda que quer ser uma rota, um caminho com pretensões específicas para continuar a se desenvolver. O ponto de partida para a elaboração do projeto deu-se a partir dos restos de um naufrágio procedente da Europa e das políticas de austeridade ditadas pela União Europeia: estes restos foram educacionais, biográficos e intelectuais, consequência de cada decisão própria ou alheia, pessoal ou política, doméstica ou macroeconômica, ligando as grandes e distantes às pequenas e cotidianas, e tudo pago a peso e com juros (TIN, APR e um mar infinito de asteriscos mortais). Vendo o resultado, percebo, surpreso, que todos os restos do naufrágio estão lá, no texto, como estão, de certa forma, as causas dos sonhos frustrados. Por isso, quero destacar a minha pertença a uma geração de espanhóis, italianos, portugueses e gregos (chamados desdenhosamente de PIGS por algumas elites econômicas europeias), cujos sonhos foram vendidos para pagar as dívidas do banco europeu. Eu sou um daqueles PIGS, e a esses colegas de geração eu digo: continuamos vivos... Aos bancos e corporações financeiras, ao FMI, ao ilegítimo Eurogrupo, Wolfgang Schaueble e seu fiel Jeroen Dijsselbloem, eu digo: ... a pesar de vocês, queridos cachorrinhos.

Por outro lado, hoje não é possível nomear Espanha, Itália ou Grécia sem lembrar que esses países, como o resto da Europa, são também os milhares de cadáveres que chegam todos os anos às suas costas.

Quanto à sua ciência, pouco há nesta pesquisa que venha de uma formação anterior ao

seu início, tanto em termos de espaço, geografia, antropologia ou teoria literária. Antonio Machado foi para mim uma referência da escola, da infância ou da música de Joan Manuel Serrat que a minha mãe escuta desde que eu era criança. Eu conhecia, como quase todos os espanhóis, seu nome, seu ser poeta e, sem saber, alguns de seus versos. A ideia de fazer uma tese, devo admitir, foi anterior ao meu interesse pelo assunto em si, e Machado foi, por uma espécie de inércia cultural, o que achei mais na mão.

Esse período da realização da tese foi um verdadeiro período de adaptação em que as coisas foram se arrumando e tomando um rumo com a orientação de Antônio Mousquer, e, como sempre, e em todo o caso, *With a Little Help From My Friends*. Quando comecei esta aventura, já conhecia o caminho para o Rio Grande. Anos atrás, passei três meses trabalhando com a Dra. Teresa Lenzi em um projeto audiovisual sobre a cultura gaúcha em que tive a oportunidade de conhecer o Rio Grande do Sul, o Uruguai e um pouco da Argentina. Teresa foi a ideóloga desta aventura que não teria existido de forma alguma sem a sua sugestão e seu apoio. Foi ela quem me proporcionou o contato com Mauro Póvoas, então coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG, a quem quero agradecer pela consideração, atenção e informações para podermos finalizar o ingresso no doutorado.

Agradeço também a Cláudia Mentz Martins por toda a dedicação e empenho como coordenadora durante boa parte desse périplo de tempo, por todas as informações específicas, pelo seu interesse no andamento do trabalho dos alunos e pelo atendimento personalizado. Também aos professores das disciplinas do doutorado que eu cursei: Rubelise da Cunha, Francisco das Neves, Henrique Torres, Silvie Dyon e, muito especialmente, Aimée Bolaños, que, além dos seus conhecimentos, partilhou comigo sua amizade, sua escrita, seu carinho, seu tempo, seu espaço e tantas boas horas de conversas.

Foi através da professora Aimée que tive a sorte de conhecer Nubia Hanciau e seu fantástico projeto de pesquisa sobre Carmen da Silva. A Dra. Hanciau não só me aceitou para colaborar naquela que tem sido para mim a mais esplêndida aventura acadêmica (além desta tese), mas também me apoiou nos momentos difíceis, com gestos que nunca terei como agradecer.

Agradeço também à Professora Eleonora Frenkel pela cumplicidade e as dicas durante os dois semestres de estágio docente na disciplina de História da Literatura II. Um exemplo de profissionalismo.

Aos professores da Universidade de Murcia Francisco Chacón, Vicente Cervera Salinas y Antonio Peñafiel (DEP) que me ajudaram tanto no início do doutorado e forneceram as cartas de recomendação necessárias.

Obrigado a Adriana Moreira Silva, secretária do PPG, que sempre forneceu informação pontual, resolvendo as dúvidas, administrando burocracias com um astral muito bom.

Agradeço também, de modo geral, a todo o pessoal do Instituto de Letras e Artes e da FURG: técnicos, zeladores, pessoal de limpeza, serviço de manutenção. São eles, com seu trabalho, que sustentam a base da universidade, são eles que preparam e habilitam todo o espaço universitário para que a atividade seja viável e que as instalações e seus objetos de trabalho sejam habitáveis e eficazes. Sem eles não há universidade e, portanto, o trabalho deles torna o nosso possível e, claro, também esse que aqui se apresenta.

Obrigado a todos os companheiros e companheiras que tive nesses quatro anos em aula. Desejo-lhes o melhor e saibam que eles têm em mim um amigo e sempre companheiro. Quero agradecer sua cumplicidade, consideração, suas explicações quando algumas coisas me escaparam por causa da linguagem ou devido a interpretações errôneas. Eu peço desculpas gerais, pois alguns deles tiveram que assistir a um tratamento diferenciado em relação a minha pessoa por parte de terceiros. Embora eu considero que nunca tenha sido favorecido materialmente ou academicamente, acredito que em alguns momentos fui tratado com mais etiqueta do que alguns colegas (algum aplauso imerecido em sala de aula, alguma apresentação particularizada...). Talvez eu deveria ter sido mais expedito e ter me posicionado no momento, o que às vezes não fazia por estupor, porque não acreditava na situação ou achava que não a estava compreendendo bem, ou porque não sabia que esse comportamento comigo depois não seria igual para com os outros colegas. Acho que não há má-fé nesses detalhes, mas sim um viés cultural que juntos podemos contribuir para fazer desaparecer tratando tão bem ao nativo quanto o estrangeiro, ou melhor, tratando a todas as pessoas igualmente bem sem fazer distinções.

Obrigado à cidade de Rio Grande pela hospitalidade e pela cultura da qual me permitiu participar. Quero agradecer ao Brasil, ou seja, aos cidadãos que compõem o Brasil, pelo investimento feito nesta pesquisa: 73.120R\$. Eu espero ter correspondido a esse investimento realizado nesses quatro anos de trabalho.

No âmbito mais pessoal e emocional, quero agradecer às pessoas que me acompanharam neste caminho e com quem partilhei bons e maus momentos:

Aos amigos de Reexistência e Transmutação: José Flores, Margareth Osório, Fabiane Soares, Carmen Gonçalves, Zenaide Alaniz, Cláudio Tarouco, Sandra Sato, Julia, Ana Drech, Osmar de Almeida... Obrigado por me acolher e compartilhar comigo sua existência, sua cultura e seu território: em suma, obrigado por me abrirem as portas de suas casas e de sua

cultura.

A Claudia Brandão, Normelia Parise, Mirella Valerio, Tales Lenzi, Tatiana Brandão, Frida e Freddie, aos amigos da Peixaria Silva (que me forneceram a dose necessária de peixe), aos amigos do Doce Café, a Santana, pelas noites musicais em Pedro Osorio, Leonardo Fonseca Soares, defensor e divulgador constante da cultura gaúcha, e os amigos do Piquete 35, com quem tanto aprendi (nunca esquecerei aquela noite sob as estrelas do acampamento Farroupilha), os amigos do Cinema Dunas, que seguem lutando pela difusão da cultura...

A Toni Garcés, pela sua amizade.

À minha família: minha mãe, meu pai, pela educação; aos meus irmãos, por terem sido uma referência por tanto tempo.

E por último, e voltando ao início (e até o fim – alfa e ômega), a Teresa, por este rolo em que ela me encorajou a entrar, e por tantos e tantos caminhos percorridos junto, idas e vindas, experiências, afetos, encontros e desencontros compartilhados, sonhos vividos ou quebrados, e tantas e tantas e tantas coisas...

Stephen Vizinczey (1989) disse que escrever é como um ato criativo no qual somos nós que colocamos a leitura: ou seja, nós mesmos nos colocamos como leitores e intérpretes. Lembrando da famosa frase de Mané Garrincha em conversa com Álvaro Cepeda Samudio (“Eu vivo a vida, a vida não me vive” (CEPEDA, 1997/98, p. 30)), pode-se dizer que lemos a escrita, não é a escrita que nos lê. Ler é sempre ler algo que alguém escreveu, e a escrita é ativada como leitura de outro (mesmo que quem lê – todos nós temos experiência disso – seja aquele que escreveu anteriormente). Dizer que a leitura me lê seria inexato, justamente por essa ideia de que a escrita se completa com a leitura de alguém. É por isso que se poderia dizer não que a leitura me lê, mas que, em todo caso, ela me escreve; ou seja: me torna suscetível de escrever o que li, de ser lido e desvelado por alguém.

Aqui está o desvelamento desses quatro anos.



## RESUMO

A pesquisa cujos resultados aqui se apresentam leva por título “*Estos días azules y este sol de la infancia*”. *Paisagens apócrifas para uma modernidade conflitiva em Antonio Machado*, e trata sobre a paisagem e sua representação literária, focando-se na obra do poeta Antonio Machado. A ideia principal que a guia é o estabelecimento de um trânsito que fundamente a paisagem enquanto representação mais além da sua consideração como entidade puramente ideal (seja ela cultural ou simplesmente perceptiva). Partindo da paisagem como fenómeno perceptivo e do princípio fenomenológico de que toda percepção é percepção de algo, pretendeu-se fundamentar a paisagem como uma entre outras muitas formas de perceber e representar o espaço, e que, no caso concreto da Civilização Ocidental, chegou a ter tão grande importância que passou a ser objeto de representação artística e literária, se expandindo na atualidade para outras categorias de carácter político, científico, filosófico e estético.

A pesquisa consistiu na procura de um caminho capaz de fundamentar o trajeto que vá desde a percepção da paisagem até sua representação, nesse caso, literária. Para isso transitou desde nossas bases biológicas até o fenómeno da escritura e leitura de um texto.

A obra do poeta espanhol Antonio Machado, é especialmente interessante por quanto as paisagens nele representadas constituem um âmbito em que se manifestam de uma forma peculiar os conflitos derivados da emergência de uma nova sociedade, diferente a quantas existiram anteriormente na história da humanidade: a sociedade industrial. Por tratar de paisagens do mundo rural, em um contexto de conflito de identidade relacionado com a transformação que estava sofrendo Ocidente, a obra aqui estudada é particularmente interessante pelo que ostenta mas não mostra. Nesse sentido, procurou-se evidenciar que a conformação da paisagem nas manifestações artísticas tem a ver com aspectos subjetivos, os quais emergem de um contexto cultural, de umas cosmovisões que emergem dos meios de produção e os objetos de uma determinada época e sociedade, os quais tem suas raízes nos meios de sobrevivência de cada cultura ou civilização.

**PALAVRAS CHAVE:** Espaço, Paisagem, Objeto, Escala, Percepção, Ocidente, Modernidade, Antonio Machado.

## RESUMEN

La investigación cuyos resultados aquí se presentan lleva por título '*Estos días azules y este sol de la infancia*'. *Paisajes apócrifos para una modernidad conflictiva en Antonio Machado*, y trata sobre el paisaje y su representación literaria, centrándose en la obra del poeta Antonio Machado. La idea principal que la mueve es el establecimiento de un tránsito que fundamente el paisaje como representación más allá de la consideración del mismo como una entidad puramente ideal (sea esta cultural o meramente perceptiva). Partiendo del paisaje como fenómeno perceptivo y del principio fenomenológico de que toda percepción es percepción de algo, se pretende fundamentar este como una entre otras formas de percibir y representar el espacio, que, en el caso concreto de la Civilización Occidental, ha llegado a tener una gran importancia que lo ha hecho objeto de representación artística y literaria, y que, en la actualidad, se extiende hacia otras categorías de carácter político, científico, filosófico y estético.

Esta investigación ha consistido en la búsqueda de un camino capaz de fundamentar el trayecto que va desde su percepción a su representación, centrándose específicamente en su representación literaria. Para ello, se ha transitado desde nuestras bases biológicas hasta el fenómeno de la escritura y lectura de un texto.

La obra del poeta Antonio Machado es especialmente interesante en este sentido, ya que los paisajes representados en ella constituyen un ámbito en el que se manifiestan de forma peculiar los conflictos derivados de la emergencia de una nueva sociedad, diferente a cuantas existieron anteriormente en la historia de la humanidad: la sociedad industrial. Por tratarse de paisajes del mundo rural, en un contexto de conflicto de identidad relacionado con la transformación que estaba sufriendo Occidente, la obra aquí estudiada es particularmente interesante por lo que ostenta pero no muestra. En este sentido, se ha pretendido evidenciar que la conformación del paisaje en las manifestaciones artísticas tiene que ver con aspectos subjetivos que emergen de un contexto cultural, de unas cosmovisiones, que, a su vez, emergen de los medios de producción y los objetos de una determinada época y sociedad, los cuales hunden sus raíces en los medios de supervivencia de cada cultura o civilización.

**PALABRAS CLAVE:** Espacio, Paisaje, Objeto, Escala, Percepción, Escritura, Occidente, Modernidad, Antonio Machado.

# SUMÁRIO

## TEXTO EM PORTUGUÊS

<b>INTRODUÇÃO: UM CAMINHO DE VOLTA</b> .....	14
<b>PRIMEIRA PARTE</b> .....	35
<b>1. UMA APROXIMAÇÃO À PAISAGEM LITERÁRIA</b> .....	35
1.1 QUE PAISAGEM CONSTRUÍMOS?.....	39
1.2 A PAISAGEM COMO FORMA DE PERCEPÇÃO DO ESPAÇO: UM PROCESSO EVOLUTIVO.....	55
1.3 OS MÉDIOS DE PRODUÇÃO E A CONFIGURAÇÃO E ENTENDIMENTO DO ESPAÇO E A PAISAGEM. OBJETOS E ENQUADRAMENTOS.....	63
<b>2. DA MATÉRIA ÀS COSMOVISÕES. OCIDENTE E A MODERNIDADE</b> .....	68
2.1 O CONCEITO DE MODERNIDADE.....	73
2.2 A SOCIEDADE INDUSTRIAL.....	77
2.3 A PARIS DE BAUDELAIRE.....	80
2.4 AS MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE INDUSTRIAL.....	85
2.5 A PAISAGEM E A ESCRITURA.....	105
<b>SEGUNDA PARTE: A paisagem na poesia de Antonio Machado</b> .....	112
<b>3. RETRATO, DE ANTONIO MACHADO</b> .....	115
3.1 ANTONIO MACHADO LLEGA POR VEZ PRIMERA A PARÍS, REFERENCIA INTELECTUAL DE SU FAMILIA Y PUNTO DE PARTIDA DE SU POESÍA.....	119
3.2 O PARIS DOS MACHADO.....	123
3.3 DAS GALERIAS DA ALMA AO CURSO DO DOURO.....	133
3.4 ‘RETRATO’ DE MANUEL E ANTONIO MACHADO.....	148
3.5 DE <i>SOLEDADES</i> A <i>CAMPOS DE CASTILLA</i> . TEMPO, OBJETO, ESPAÇO E UM MESMO ESTILO.....	157
<b>4. NA BEIRA DO DOURO E DA MODERNIDADE</b> .....	170
4.1 O MODERNISMO E A GERAÇÃO DO 98.....	175
4.2. ANTONIO MACHADO E A PAISAGEM.....	180
4.3 O TEMPO DA PAISAGEM.....	188
4.4 ‘A ORILLAS DEL DUERO’.....	191

4.5 ESPANHA 1898: UM ESTADO EM CRISE, UMA MODERNIDADE CONFLITIVA E UMA GERAÇÃO PROBLEMÁTICA.....	196
4.6 METÁFORA DA MODERNIDADE ESPANHOLA.....	211
<b>5. ALVARGONZÁLEZ: INTRA-HISTÓRIA DA PAISAGEM. FIXOS E FLUXOS..</b>	<b>215</b>
5.1 BIOGRAFIA DE UM ROMANCEIRO.....	219
5.2 COMPONDO O ROMANCEIRO.....	227
<b>5.2.1 Contexto em relação à obra de Antonio Machado.....</b>	<b>229</b>
<b>5.2.2 Mudança de eixo.....</b>	<b>233</b>
5.3 UM <i>FLUXO</i> NA TERRA DE CAIN.....	236
5.4 A PAISAGEM COMO ELEMENTO VIVO.....	241
5.5 UMA SOCIEDADE ESTRATIFICADA.....	245
<b>6. “ESSES DIAS AZUIS E ESSE SOL DA INFÂNCIA”: UMA PAISAGEM.....</b>	<b>249</b>
6.1 OS ITINERÁRIOS DE ANTONIO MACHADO.....	251
6.2 SER-NO-MUNDO, SER QUE SABE SUA MORTE.....	254
6.3 APÓCRIFOS.....	258
<b>6.3.1 Tempos apócrifos.....</b>	<b>260</b>
<b>6.3.2 Paisagens apócrifas.....</b>	<b>264</b>
6.4 POUCO MAIS QUE DIZER.....	267
6.5 COMPLETANDO O CÍRCULO.....	276
6.6 “DIAS AZUIS”, “SOL DE INFÂNCIA”: UMA PAISAGEM.....	279
6.7 UM SUSPIRO.....	281
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>285</b>
<b>TEXTO EN ESPAÑOL.....</b>	<b>291</b>
SUMARIO EN ESPAÑOL.....	292
<b>INTRODUCCIÓN: UN CAMINO DE VUELTA.....</b>	<b>294</b>
<b>PRIMERA PARTE.....</b>	<b>316</b>
<b>1. UNA APROXIMACIÓN AL PAISAJE LITERARIO.....</b>	<b>316</b>
1.1 ¿QUÉ PAISAJE CONSTRUIMOS?.....	320
1.2 EL PAISAJE COMO FORMA DE PERCEPCIÓN DEL ESPACIO: UN PROCESO EVOLUTIVO.....	335
1.3 LOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN Y LA CONFIGURACIÓN Y ENTENDIMIENTO DEL ESPACIO Y EL PAISAJE. OBJETOS Y ENCUADRAMIENTOS.....	343

<b>2. LA MODERNIDAD Y SUS REPRESENTACIONES.....</b>	<b>348</b>
2.1 EL CONCEPTO DE MODERNIDAD.....	353
2.2 LA SOCIEDAD INDUSTRIAL.....	357
2.3 EL PARÍS DE BAUDELAIRE.....	360
2.4 LAS MÚLTIPLES REPRESENTACIONES DE LA SOCIEDAD INDUSTRIAL.....	364
2.5 EL PAISAJE Y LA ESCRITURA.....	383
<b>SEGUNDA PARTE: El paisaje en la poesía de Antonio Machado.....</b>	<b>390</b>
<b>3. RETRATO, DE ANTONIO MACHADO.....</b>	<b>393</b>
3.1 ANTONIO MACHADO LLEGA POR PRIMERA VEZ A PARÍS, REFERENCIA INTELLECTUAL DE SU FAMILIA Y PUNTO DE PARTIDA DE SU POESÍA.....	396
3.2 EL PARÍS DE LOS MACHADO.....	399
3.3 DE LAS GALERÍAS DEL ALMA AL CURSO DEL DUERO.....	409
3.4 ‘RETRATO’ DE MANUEL Y ANTONIO MACHADO.....	424
3.5 DE <i>SOLEDADES A CAMPOS DE CASTILLA</i> . TIEMPO, OBJETO, ESPACIO Y UN MISMO ESTILO.....	432
<b>4. ‘A ORILLAS DEL DUERO’ Y DE LA MODERNIDAD.....</b>	<b>444</b>
4.1 EL MODERNISMO Y LA GENERACIÓN DEL 98.....	449
4.2 ANTONIO MACHADO Y EL PAISAJE.....	454
4.3 EL TIEMPO DEL PAISAJE.....	460
4.4 A ORILLAS DEL DUERO.....	464
4.5 ESPAÑA 1898: UN ESTADO EN CRISIS, UNA MODERNIDAD CONFLICTIVA Y UNA GENERACIÓN PROBLEMÁTICA.....	469
4.6 METÁFORA DE LA MODERNIDAD ESPAÑOLA.....	483
<b>5. ALVARGONZÁLEZ: INTRAHISTORIA DEL PAISAJE. <i>FIXOS Y FLUXOS</i>.....</b>	<b>487</b>
5.1 BIOGRAFÍA DE UN ROMANCERO.....	490
5.2 COMPONRIENDO EL ROMANCERO.....	498
<b>5.2.1 Contexto en relación a la obra de Antonio Machado.....</b>	<b>499</b>
<b>5.2.2 Cambio de eje.....</b>	<b>503</b>
5.3 UN FLUXO EN LA TIERRA DE CAÍN.....	506
5.4 EL PAISAJE COMO ELEMENTO VIVO.....	511
5.5 UNA SOCIEDAD ESTRATIFICADA.....	514
<b>6. ESTOS DÍAS AZULES Y ESTE SOL DE LA INFANCIA.....</b>	<b>519</b>
6.1 LOS ITINERARIOS DE ANTONIO MACHADO.....	521
6.2 SER-EN-EL-MUNDO, SER QUE SABE SU MUERTE.....	524

6.3 APÓCRIFOS.....	528
<b>6.3.1 Tiempos apócrifos.....</b>	<b>530</b>
<b>6.3.2 Paisajes apócrifos.....</b>	<b>532</b>
6.4 POCO MÁS QUE DECIR.....	535
6.5 COMPLETANDO EL CÍRCULO.....	543
6.6 “DÍAS AZULES”, “SOL DE INFANCIA”: UN PAISAJE.....	546
6.7 UN SUSPIRO.....	548
<b>CONSIDERACIONES FINALES: “Estelas en la mar”.....</b>	<b>551</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>557</b>

## INTRODUÇÃO: UM CAMINHO DE VOLTA.

Ítaca te deu uma hermosa viagem,  
se não for por ela não terias empreendido o caminho,  
mas não te dará mais<sup>1</sup>

(Konstantinos Kavafis)

O foco inicial desta pesquisa tinha como eixo da proposta a representação da paisagem para, a partir dela, extrair uma visão do mundo, da existência e do ser humano na literatura de Antonio Machado. Por isso, os problemas fundamentais que marcaram o rumo inicial desta tese foram: De que nos falam as paisagens machadianas? Que visão de mundo é percebida neles? E do ser humano? E da existência? E de sua época? Constitui isso tudo algo que podemos considerar atribuído à corrente ou episteme de seu tempo, a modernidade? Suas paisagens são modernas? São elas representações da modernidade? Diferem em relação à modernidade europeia? Constitui a obra de Antonio Machado uma forma particular e diferenciada de olhar a modernidade? O que há de diferente? Porque parece que há algo de diferente. Pode-se dizer que são paisagens de uma modernidade frustrada? Talvez de uma modernidade apócrifa?

A hipótese inicial levantada foi que a obra de Antonio Machado se caracterizava por mostrar aquelas mudanças ocorridas no mundo em consequência da modernidade, entendida como o período que se inicia com a revolução industrial e que se manifesta com o surgimento da cidade moderna (exemplificado na Paris de Georges-Eugène Haussman) e suas novas personagens. No entanto, essa manifestação do moderno na obra de Machado se daria a partir de uma perspectiva periférica, ou seja: não no cerne dos acontecimentos que foram a locomotiva das mudanças na cosmovisão e a sociedade no mundo – o sucesso do positivismo, o acúmulo de conhecimento científico, a dessacralização da natureza e sua redução a pura extensão, assim como o desprezo pelo passado ou pelo tradicional – mas desde a perspectiva de quem conhece as mudanças que estão ocorrendo e as percebe desde onde, ao mesmo tempo, nada parece estar mudando. O foco onde Antonio Machado coloca o seu olhar não é a cidade, não são as fábricas, não é a vida do artista moderno ou do boémio, nem é o mergulho num mundo das suas próprias imagens, mas um mundo povoado pelos vestígios da morte de Deus em meio a uma sociedade em que os efeitos materiais da modernidade são escassos, mas

---

<sup>1</sup> El original leído: “Ítaca te dio un hermoso viaje, / si no es por ella no habrías emprendido el camino, / pero no te dará más”.

na qual, tragicamente, e com a maior crueldade, se dão cita todas as tecnologias do momento.

Em razão do acima exposto, buscava-se concluir que a perspectiva da modernidade presente nessa produção constituía uma perspectiva apócrifa (seguindo o significado de “modernidade apócrifa” utilizado por Jochen Mecke (VVAA, 2000, pp. 479-482)) em uma sociedade que tentou incorporá-la e que acabou frustrada pelas próprias fragilidades do projeto moderno, materializadas na Guerra Civil Espanhola. Da mesma forma, pretendia-se demonstrar que a obra de Machado é moderna quanto à sua concepção do mundo, um mundo em que Deus morreu, em que o sujeito é o sujeito burguês da modernidade e em que espaço, enquanto natureza, enquanto mundo e enquanto criação, também morre.

Porém, em algum momento da investigação, confirmou-se um problema que já havia sido levantado como provável no processo de qualificação: que a “modernidade” poderia ser entendida de várias maneiras. Tentando defini-la durante o processo de pesquisa, entendeu-se também que cada uma dessas definições era mais escorregadia que as outras, podendo referir-se à atualidade do texto que a nomeia ou a um período histórico, e, como período histórico, podendo abranger desde o século XVI até o presente, podendo referir-se à Revolução Industrial, ao período histórico que se iniciou com a Revolução Francesa ou ao período compreendido entre meados do século XIX e o fim da Segunda Guerra Mundial. No campo da estética, a questão tornou-se ainda mais complexa, já que a modernidade e o moderno não só vêm carregados de critérios estéticos, mas de valorações éticas e morais relativas a uma relação indissociável com “o antigo”. Ressalta-se ainda que o mesmo problema encontramos no campo do pensamento e da política, também tomado por uma certa complacência e autocrítica condescendente, um viés qualitativo do qual é complicado escapar. Ou seja, falar do moderno como período histórico ou estético parece implicar entrar em uma dialética linear do tempo que já legitima a priori algumas premissas. Nessas condições, avaliar se a poesia de Antonio Machado é moderna parecia um debate estéril: ou concluía-se que sua obra pertencia à chamada era moderna (o que acontece, porque todos os sentidos historiográficos da modernidade abrangem início do século XX) ou o debate sobre se Antonio Machado pertencia, para chamá-lo de alguma forma, ao moderno “clube”, que parece uma espécie de redenção de Antonio Machado que tem três saídas possíveis: ou era antigo, ou era moderno (enquanto que modernista) ou era, mais que moderno, uma antecipação do pós-modernismo. Assim, alcançar-se-ia uma redenção ainda maior sem deixar de lado a perspectiva auto-indulgente sobre a modernidade e a pós-modernidade, assim como uma concepção da história enquanto linearidade e como processo evolutivo.

Fazia-se, então, necessário um distanciamento para poder observar essa modernidade



desde fora, sem valorização alguma, e fazer uma aproximação. Nesse sentido, houve quatro autores de diferentes campos que resultaram úteis: Marvin Harris, antropólogo que desde uma perspectiva chamada de ‘materialismo cultural’ defende que os fenómenos socioculturais dos grupos humanos surgem a partir das constrações que, enquanto seres vivos, eles têm em relação a dois aspectos básicos: a alimentação e a reprodução<sup>2</sup>. Em suas investigações, Harris distingue as perspectivas de investigação *emic* e *etic*, sendo a perspectiva *emic* aquela fornecida pelo informador desde dentro da cultura estudada, e a perspectiva *etic* aquela que é fornecida pelo observador distante (1982, p. 47). Fernand Braudel, historiador baseado na chamada “larga duração” (1970, pp. 60-106), isto é, a efetivação de um olhar sobre os acontecimentos cuja prolongação e recorrido históricos são amplos e que envolvem estruturalmente as concepções individuais. Maurice Merleau-Ponty (1993) e suas noções sobre a liberdade individual, e Inà de Castro e sua noção sobre a escala (2000) são os outros dois autores que fundamentam essa pesquisa. É a partir dos referidos teóricos e também de León Benévolo (1994) e suas considerações sobre a arquitetura moderna, que foi possível chegar a uma primeira conclusão sobre a pesquisa, que se antecipa aqui: a hipótese inicial deste trabalho era um debate acerca da complexidade que os modos de representação adquiriram desde meados do século XIX. Assim posto, a escrita e representação da paisagem na obra de Antonio Machado são mais facilmente analisáveis se o período em que escreve for entendido como o início da Sociedade Industrial, que as suas representações resultam dos conflitos que isso acarreta, e que a Modernidade como período é a narração da Civilização Ocidental sobre si mesma, sobre o período caracterizado pelo surgimento dessa Sociedade Industrial, e seu triunfo e primazia a nível global. A obra de Antonio Machado surge de uma sociedade cujas estruturas estão em conflito, assim como das resoluções pessoais (ações e projeções) ante esses conflitos, estabelecendo três âmbitos históricos: o relativo a uma individualidade (uma biografia), o relativo a uma estrutura social (a sociedade industrial), e o relativo a uma civilização (Ocidente).

Nesse sentido, a atual maleabilidade do espaço e, especificamente, da paisagem, é resultado dos processos de mudança que vêm ocorrendo na sociedade industrial. Por 'sociedade industrial' entende-se nessa pesquisa a sociedade que emergiu de uma revolução

---

2 Não devemos confundir aqui o materialismo cultural de Marvin Harris, que se desenvolve no âmbito da antropologia, com o movimento teórico surgido no âmbito da teoria literária e os estudos culturais, principalmente da mão de Raymond Williams, os quais baseiam-se no estabelecimento de um nexos indissociável entre as representações culturais e os meios de produção. O materialismo cultural na teoria literária está ligado ao novo historicismo, e como veremos no capítulo 4, há algumas diferenças respeito ao materialismo cultural na antropologia.

tecnológica desenvolvida através de um processo industrial, e cujo resultado foi e ainda é a produção constante e a grande escala de novos objetos que implicam modificações abruptas e críticas da existência, da forma de organização e da cultura de um grupo humano. Esta definição é também o resultado do materialismo cultural de Marvin Harris (1982, 1986), do conceito de 'economia-mundo' de Fernand Braudel (1984), da sociologia dos usos do objeto de Madeleine Akrich (1987) e do conceito de 'destruição criativa' de Joseph Schumpeter (2013) desenvolvido por Marshall Berman (1988). No quadro da história humana, refere-se à estrutura social surgida na Europa em meados do século XVIII, cujos modelos já se espalharam por praticamente todo o mundo.

Hoje, com os matizes de cada grupo humano em que estamos inseridos, vivemos ou estamos expostos a um acelerado processo de dissolução que, aproximadamente em meados do século XIX, começou a se manifestar na relação cotidiana dos grupos com o espaço. Embora a grande transformação das relações espaciais no mundo tenha se materializado com o trânsito fluido de grupos humanos entre os continentes europeu e americano, cruzando o oceano Atlântico, a transformação e a maleabilidade do espaço são evidenciadas por eventos como a criação do Canais de Suez e Panamá ou reforma de Paris de Haussmann. Nestes casos, não se trata de destruição de espaços pertencentes a uma cultura em luta (como poderia ser o caso das invasões espanholas na América ou dos povos bárbaros em relação a Roma), mas de "destruição criadora" cuja finalidade transcende o espaço (na medida em que o torna utilitário) e o grupo que o habita.

Assim, a sociedade industrial tem conduzido a uma mudança nas relações espaciais do ser humano nas qual existe a capacidade de exercer o controle e a dominação de diferentes espaços, embora de forma limitada e sem controle real sobre o conjunto e os resultados de suas ações. Tal disposição, que ocorre em diferentes velocidades, acaba por afetar os diferentes grupos humanos que habitam esses espaços, suas culturas e os ciclos marcados pela evolução da natureza. Essa maleabilidade do espaço, a relativa independência em relação aos ciclos ambientais que o ser humano atingiu, bem como a falta de controle sobre os efeitos de suas ações, levaram primeiramente a uma superexploração dos meios de produção e a seus efeitos ecológicos e demográficos, os quais são remetem, conforme considera Harris (1986, p. 3) a uma aceleração da produção e a conseqüente tentativa a fim de evitar uma crise ambiental e de recursos que já está assomando no horizonte.

Essas mudanças têm levado à procura, em plena crise, de uma relação espacial que deve ser renovada tanto desde uma perspectiva biológica quanto social, incidindo no princípio de que nós, seres humanos, enquanto seres vivos, somos em um espaço.

A paisagem, enquanto fragmento espacial observado e como manifestação cultural (modo de representação do espaço) também é afetada e passou a representar essa forte mudança nas relações espaciais, tanto em seu aspecto ecológico quanto cultural, experiencial, memorial, histórico, social, econômico, etc... Em síntese, percebemos o espaço enquanto “espaço vivido” cuja fisionomia é, nesse momento, altamente cambiante.

Isso não foi sempre assim: até algum momento atrás, a representação do espaço teve grande importância em nossa cultura, notadamente na configuração da paisagem e na cartografia. Mais recentemente, a paisagem passou a se constituir a representação de maior afinidade afetiva e maior prestígio social, pois além de ativar nossos afetos, pode mostrar a outros desde a nossa sensibilidade até o nosso poder aquisitivo ou, ainda, revelar ao mundo nosso estado de ânimo. Ilustra-se essa assertiva com o Facebook ou Instagram, espaços nos quais a paisagem tem uma capacidade emocional, testemunhal ou socialmente, ou evocativa de lugares biográficos, históricos ou imaginários. Mas também, ainda é uma forma de representação dos processos de dissolução que vêm ocorrendo desde meados do século XIX. A paisagem muda ou pode mudar todos os dias, porque o espaço e a nossa relação com ele mudam, algo que podemos perceber no dia a dia através das notícias, das redes, do cotidiano, dos passeios... Tudo muda rapidamente e inclui em si novas possibilidades de mudança. É por isso que, desde o início desse processo geográfico e estético de dissolução, muitas tentativas foram feitas para compreender, controlar e coordenar o fenômeno da paisagem e sua natureza.

Dentro dessas tentativas, tanto no campo da geografia quanto o da estética, tem havido vozes que argumentam que a paisagem é apenas um processo perceptivo que surge da representação do espaço no Ocidente, e outras que consideram a paisagem como algo em si mesmo, como um fragmento de espaço observado por alguém. Sob influxos da fenomenologia, Michel Collot (2013, 2015) a considera o resultado de um encontro entre o mundo e o sujeito. No campo da representação artística e literária, isso tem implicações para a subjetividade posta em representação. Há autores como Alain Roger (2007) que defendem a perspectiva da "artialização", ou seja: a transferência de nossas percepções estéticas para nossa visão de mundo.

O conceito de paisagem é, portanto, problemático, uma vez que não há sequer acordo sobre se faz referência a algo concreto que está no mundo, embora faça referência a coisas materiais do mundo. Em todo caso, ou é algo que está no mundo, ou é o resultado de um encontro, ou é o resultado de um processo de aculturação.

A posição defendida nessa pesquisa, a partir dos princípios já enunciados do

materialismo cultural, a longa duração, a liberdade condicionada e a escala. Dessa forma, é que a paisagem é um processo perceptivo cuja raiz é biológica, que se baseia na sobrevivência de nossa espécie e que passa a ser representada porque em algum momento e por algum motivo adquire uma importância crucial como meio e como instrumento. A percepção do espaço assume assim diferentes nuances dependendo das necessidades dos grupos humanos, das conformações socioculturais e, em última instância, dos indivíduos que compõem as sociedades. É a partir daí que ele adquire uma importância que o leva a ser representado. A representação literária da paisagem é o resultado de todos esses fatores, e, especificamente no âmbito da representação espacial e paisagística, conforme se vê na escrita de Antonio Machado lida com essa tensão tanto pessoal, cultural, social como civilizatória e com a consideração do espaço, não como um meio, mas como um mundo, como a própria existência. Não é uma fusão no Um primordial, à maneira rousseauiana (2018), nem uma superação da dualidade ocidental tradicional, como Michel Collot (2013, p. 18) poderia afirmar, não é uma projeção do 'eu' no mundo, à maneira de Herder e do romantismo, mas uma tentativa de se perceber no mundo, de se saber mundo, representando essa busca na paisagem. Isso não significa que Antonio Machado tenha superado a dualidade ocidental de raízes cartesianas, como Collot afirma poder fazer por meio da noção de pensamento-paisagem (2013, pp. 11-12). A consideração do espaço como meio não é uma escolha, mas um processo lento do qual podemos apreciar alguns movimentos ou tentativas. E a literatura paisagística de Antonio Machado é uma daquelas tentativas decorrentes de um mal-estar provocado por uma relação espacial utilitária que manifesta uma sociedade disposta a se auto-devorar. De outro, o fato de assumir que não é mais nada do que algo que está no mundo (sem nenhuma "mácula" de divindade).

É por isso que a paisagem na obra de Antonio Machado representa uma busca, e não a descoberta, de uma nova relação espacial e também de um novo sujeito, haja vista que um sujeito novo é uma relação espacial nova.

Antonio Machado é um autor que vive e desenvolve sua obra em tempos de trânsito. O processo de industrialização que estabeleceu a civilização ocidental como hegemônica há aproximadamente duzentos anos, e que identificou a mudança de paradigma em direção à Sociedade Industrial como "modernização" (entendendo-a como uma forma de incorporação progressiva dos parâmetros ocidentais enquanto "avanço" da humanidade), tem sido rápido em todo o mundo, traumático às vezes, conflitivo em outras, e com resultados díspares. A obra de Antonio Machado desenvolveu-se numa sociedade, a espanhola, que viveu (e poderíamos dizer que ainda vive) de forma conflituosa e desigual este processo. Nesse caso,

ainda poder-se-ia falar de uma posição periférica. Não é uma situação semelhante à de outros países que passaram pela "modernização", mas também não foi um processo que foi verdadeiro, gerando uma situação que Jordi Nadal (in CIPOLLA, 1989, p. 264) chamou de frustração. Daí a noção criada nesta pesquisa de "modernidade frustrada", usada para caracterizar a disfunção e o desajuste entre as ideias e intenções imperantes entre as elites intelectuais, provenientes de sociedades industriais, e a realidade material e social do país.

Porém, como é bem sabido, dentro dos estudos sobre literatura espanhola, a figura e a obra de Antonio Machado já foram amplamente estudadas desde os anos que seguiram a sua morte, em 1939, sem que a produção de estudos sobre o poeta tenha se reduzido notoriamente em momento nenhum. Como exemplo, só no período compreendido entre os anos de 2016 e 2020, aquele que abrange o período dessa investigação, foram publicados ou reeditados mais de vinte e cinco estudos em livros, e o número de reedições da sua obra, incluindo antologias, compilações e epistolários, supera também os vinte<sup>3</sup>. O formato de publicação digital e o passo da sua obra a domínio público, transcorridos já oitenta anos desde seu falecimento, não fizeram mais do que acrescentar a quantidade de publicações<sup>4</sup> voltadas a sua obra. Por tanto, caberia então se perguntar: por que enfrentar uma nova pesquisa sobre Antonio Machado e não sobre outro autor, dada a ingente quantidade de textos e estudos já existentes?

As motivações são três: uma é histórica, outra filosófica e outra estética.

A histórica tem a ver com o fato de que na passagem entre os séculos XIX e XX, a sociedade europeia enfrentou uma crise derivada do processo de industrialização de diversos países. Esse processo de industrialização também é chamado de “modernização” apresenta um corpo de novas formas representativas neste momento. Como afirma León Benévolo (1994), a história da arte já não pode ser estudada nos mesmos termos a partir de meados do século XIX, porque alguns estilos se sobrepõem a outros e há uma diversificação das formas. Hans Robert Jauss (2004) destaca que até sete estilos diferentes podem ser identificados na década de 70 do século XIX, quando a sociedade industrial e seus efeitos se manifestam no campo estético. No caso espanhol, esta crise tem a particularidade de significar uma

---

3 Não foram levados em conta os estudos e artigos publicados em revistas e jornais nesse mesmo período.

4 Nisso joga um papel muito importante uma evidência: Antonio Machado não é só um fenómeno literário; sua figura voltou-se um referente na Espanha e um símbolo da tragédia da guerra civil espanhola (1936 – 1939), da luta pela liberdade e do espírito ilustrado e de vocação universalista que caracterizou uma forte corrente intelectual espanhola durante sua história (precisamente aquela surgida como contrapeso a sua marcada tendência dominante). Segundo o crítico Rafael Conte (1989, pp. 2-3), “a obra de Machado passou a fazer parte de nossa cultura nacional, é uma expressão do nosso inconsciente coletivo”. Sua poesia conseguiu discretamente entrar no imaginário popular transcendendo ao próprio autor. Versos como “caminante no hay camino, se hace camino al andar”, ou “la primavera ha venido y nadie sabe cómo ha sido”, fazem parte do acervo de provérbios espanhóis sem que uma parte deles – de nós – saiba que sua origem tem por trás um nome, e não há na Espanha poeta ou escritor que seja tão reivindicado quanto ele desde o âmbito político.

encruzilhada que gera um debate: o modo de vida tradicional implicando o político ou a adaptação aos esquemas económicos, sociais e políticos vigentes na Europa da época. Na verdade, encontramos esse conflito em muitos países: na Alemanha será notório, na Rússia levará a uma revolução e o Império Austro-Húngaro se desintegrará completamente. Mas o caso da Espanha é peculiar por resolver uma forte tensão entre o desejo de mudança e alguns grupos de poder que representam como nenhum outro o modo de vida pré-industrial, em comparação com o industrial. A espacialidade será, neste contexto, um objeto de representação e apropriação para definir a sociedade desejada.

Nesse contexto surge a segunda motivação: Antonio Machado é especialmente interessante por seu caráter independente e filosófico que o coloca bem no ponto de conflito da interação com o espaço. Dentro do âmbito espanhol, que já foi definido como conflitivo, poderia se estudar a literatura paisagística de outros autores espanhóis como é o caso de José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, mais conhecido pelo pseudónimo Azorín ou Miguel de Unamuno, escritores que também dedicaram grande parte da sua escrita à paisagem. No entanto, Machado é especialmente interessante, pois para ele a paisagem não é nacionalidade, nem subjetividade, mas o que emerge das coisas que estão nela, o que surge do corpo dos objetos que a compõem. Esses objetos ou elementos, como o sol, a água, o rio, adquirem uma dimensão configurando o espaço em sua relação entre eles.

É isso que abre a terceira motivação: Machado tem uma peculiaridade em relação à paisagem: não costuma descrevê-la, mas, como afirma Reyes Vila-Belda, faz “[...] uma narrativa em que, ao invés de contar o que acontece, prefere contar a coisas que estão naquela paisagem” (VVAA, 2006, p. 220). Nesse sentido, deixa a paisagem em aberto para que a possamos modelar. E isso é um fator muito interessante, porque fazer isso não torna o espaço um meio, mas um ponto de fuga para além do espacial. Nesse sentido, confirma duas afirmações sobre a paisagem na literatura: a primeira, de Michel Collot, quando diz que o que caracteriza a paisagem é o invisível nela, aquilo que nós antecipamos; e a segunda, de Venko Kanev (2003), que afirma que, na literatura, a paisagem se conforma inversamente ao que acontece no cotidiano, onde delimitamos um espaço. Na literatura, o que se produz é uma projeção para o ilimitado que nos permite imaginar a paisagem. E nesse aspecto, Machado é um verdadeiro mestre cuja maior manifestação é o famoso último verso que foi encontrado em sua jaqueta quando ele morreu: “esses dias azuis e esse sol da infância”. Um mínimo com um único objeto em um plano que conforma toda uma paisagem. Um espaço que não é objeto nem instrumento.

Por outro lado, se a poesia é "palavra no tempo", como dizia Machado, a leitura e

interpretação dos textos também é no tempo. Nos anos 40 e 50 do século XX, Antonio Machado é reivindicado como alguém que vai além do modernismo e da vanguarda, como um autor que antecipa o pós-modernismo, enquanto nos anos 60 é tomado como um poeta da liberdade, e nos 70, um artífice do povo, para, depois, ser um sábio, um homem conciliador, um democrata e, ultimamente, um filósofo. Em meio a tudo isso, em 2020, um momento de crise ambiental, esgotamento das formas de produção ocidentais e crise do humanismo, Antonio Machado oferece uma visão estética, ética e filosófica que muito tem a contribuir na medida em que apresenta uma tentativa de reflexão sobre o espaço, não como meio, mas como algo a que pertencemos, ou seja, na qual somos: *somos-em-um-espaço*.

Na atual crise que enfrentamos, os estudos sobre a paisagem nos mais diversos campos proliferaram nos últimos anos: não só da geografia (área em que o conceito se recuperou após várias décadas de estagnação (ROSENDHAL; LOBATO, 2002)), mas na política, na ética, na arte ou na literatura (RAMÍREZ; LÓPEZ, 2015), por citar alguns. Como entidade que emerge de uma percepção de algo material, seguindo o princípio fenomenológico de que toda percepção é percepção de algo (REALE; ANTISERI, 1992, p. 496), a paisagem é um ambiente ideal para o estudo de uma certa percepção do mundo em que se reúnem a representação, a relação do ser humano com o meio ambiente, sua concepção de mundo, suas formas de relacionamento e até aspectos de ordem mais subjetiva. A paisagem tornou-se assim objeto de estudo de nossas percepções pessoais, culturais e biológicas, oferecendo um meio fascinante para o conhecimento do ser humano, sua mente e culturas que encontra na obra de Antonio Machado, como já foi argumentado, um dispositivo ideal para esse fim, pois sendo Antonio Machado um autor que tanto trabalha com a paisagem, torna-se necessário revisitar sua relação com ela à luz das questões relacionadas ao espaço e à crise ambiental, complementando nessa perspectiva os estudos já existentes sobre a paisagem em sua obra.

Por fim, por se tratar de uma obra produzida em uma Universidade brasileira, considera-se importante contribuir com um estudo sobre a obra de Antonio Machado que reforce a presença e difusão do poeta espanhol e de sua obra em um país cuja história, cultura e posição geopolítica o torna propenso a se abrir para a cultura de raízes hispânicas.

Como é sabido, o Brasil é um país que faz fronteira com dez nações, das quais sete têm o castelhano como língua oficial, enquanto outros quinze países de língua castelhana estão na órbita das relações de primeira ordem, a esfera latino-americana. Esses dados por si só dão uma noção clara da importância que essa língua tem para o Brasil e, com ela, sua literatura e historiografia literária, dentro das quais, e principalmente na literatura do século

XX, ocupa lugar de destaque a obra de Antonio Machado.

No âmbito específico do mercado editorial brasileiro, suas publicações reduzem-se à *Campos de Castela* (Caminhos, 2000) e a uma *Obra Poética* em edição bilíngue publicada pela editora Orellana em 2005. Quanto aos estudos realizados sobre o poeta, são eles reduzidos. O congresso organizado pela Universidade de Brasília - UnB em março de 2019, com ocasião dos oitenta anos de seu falecimento, e a publicação de um livro com ocasião do referido congresso (Campinas: Pontes Editores, 2020), são um bom exemplo das atividades que estão se realizando. Portanto, o apoio dado a esta pesquisa busca contribuir para a ampliação de um importante campo de estudos no país que tem apoiado (e ao qual se deve) esta pesquisa.

Quanto ao método de trabalho, trata-se de uma investigação científica aplicada que visa introduzir uma nova perspectiva sobre os estudos culturais em geral e sobre Antonio Machado em particular; é de natureza qualitativa e exploratória, apresentando avaliação e interpretação próprias. Em relação aos procedimentos, constituiu-se de uma pesquisa bibliográfica e multidisciplinar na qual, embora o eixo central seja a literatura, fez-se necessário percorrer a filosofia, a história, a história da arte, a antropologia e a geografia, razão pela qual pode ser enquadrada em estudos humanísticos.

O ponto de partida foi fenomenológico, levando em consideração seus dois aspectos mais clássicos: o primeiro, a noção de Edmund Husserl de retorno às próprias coisas, e o segundo, a afirmação de Franz Brentano de que toda percepção é percepção de algo. Nesse sentido, o ir às coisas propriamente ditas levou à questão ontológica sobre o que é paisagem? reforçado pela afirmação de Milton Santos de que uma ontologia é necessária para confrontar suas categorias de estudo (2006, p. 10), assim como de Terry Eagleton (tomada do economista John Maynard Keynes) de que “A hostilidade para com a teoria geralmente significa [...] um esquecimento da teoria que se tem” (1983, p. VIII). É esse sentimento que às vezes produz um excesso de abordagens epistemológicas que evitam enfrentar uma ontologia.

Michel Collot, escritor e teórico literário da paisagem a partir da fenomenologia, tem sido a primeira grande referência ao explicar os processos perceptivos pelos quais fazemos um reconhecimento espacial a partir da seleção de elementos, a simplificação e a antecipação (SILVESTRE, 2008, p. 100). Diante desse movimento dos sentidos, cabe então se perguntar por que esses fenômenos mentais ocorrem. Rudolf Arnheim (1989) nos mostra como as formas provocam diferentes sensações e percepções, e a neurociência nos diz que o cérebro



pega atalhos.

Mas o que começou como um processo fenomenológico, tornou-se uma perspectiva materialista pela simples razão de que se considera que Collot não consegue aquilo que se propõe a fazer (superar a dualidade tradicional do pensamento ocidental), e como seu criticado René Descartes, ele precisa, no final, dar um salto de fé (chame essa fé de 'x'). Na tentativa de enfrentar o cartesianismo, Collot acaba reproduzindo o cartesianismo e produzindo um *Deus ex Machina* semelhante ao de Descartes ao tentar elaborar sua noção de pensamento-paisagem. Lembremos que Descartes chega à certeza do *Cogito* por meio de uma dúvida radical que deixa a existência do mundo em dúvida e que ele só resolve apelando a Deus por meio do argumento ontológico de Santo Anselmo. Collot consegue sistematizar de forma brilhante o processo perceptivo da paisagem sem superar a dualidade sujeito / mundo através de uma categoria denominada pensamento-paisagístico, uma atitude ética e estética.

Ao definir a paisagem como uma interação entre um dentro e um fora do sujeito, (COLLOT, 2013, p. 57), ele está implicitamente aceitando a dualidade cartesiana que criticou. É por isso que queremos dar um passo adiante na linha da percepção sensível e afirmar que não existe tal conjunção, mas que o "dentro" é também um processo perceptivo do indivíduo, do 'eu'. Por isso, a paisagem não é um elo entre o interior e o exterior. No máximo, é um nexos de união intersubjetiva, de convergência na mesma observação do mundo. Mas o nexos entre o exterior e o interior, se existisse, seria em todo o caso o sujeito, o eu.

Portanto, a única saída que restava, caso não fosse a pretensão aceitar a dualidade ocidental tradicional, seria pressupor a existência efetiva do mundo, inverter a dúvida tradicional do pensamento ocidental sobre sua existência e nos perguntar se poderia haver, em qualquer caso, algum argumento de peso para questionar o mundo. Em não havendo, concluiu-se que o processo perceptivo descrito por Collot era viável porque o mundo existe e porque nós, seres vivos, o percebemos de uma determinada maneira. Mas essa percepção não se apoia na hipótese de "artialização" (percebemos a paisagem através de nossa formação artística dos pintores do século XVI) porque nos obriga a nos questionarmos sobre o trabalho artístico, o que exige outra resposta se não quisermos cair em um argumento *ad infinitum*. Assim, é na teoria da evolução neodarwiniana que se encontram os fundamentos que permitem afirmar que são processos que o cérebro humano desenvolveu na procura da sobrevivência (ARSUAGA; MARTÍNEZ, 2012).

Assim, o ponto de vista fenomenológico levou para uma abordagem inicialmente oposta, a materialista, e a consideração de que nós, seres humanos, emergimos do mundo, somos seres vivos e, como tais, estabelecemos relações de movimento, ou seja, relações

espaciais e com objetos do mundo. Isso também não é uma novidade, pois está na mudança de eixo feita por Brentano em relação a Descartes, substituindo o “eu pensante” pelo “eu organismo” (REALE; ANTISERI, 1992, p. 496).

A partir daqui, a antropologia, mais especificamente o materialismo cultural de Marvin Harris, permite que nos situemos no princípio de que os humanos procuram a subsistência conformando-se em grupos, que cada grupo humano tende a se organizar em umas determinadas circunstâncias, que as adaptações dos grupos humanos a essas necessidades de subsistência se transformam em organizações de produção e trabalho em grupo, que, por sua vez, passam não somente a alimentar e dotar nosso imaginário de objetos, mas também a filtra-los para as nossas representações, explicações e visões de mundo. Tudo isso vem condicionar os modos de percepção e organização de nosso ambiente e, com isso, de nossa produção estética. O círculo se completa com a noção de que tudo, desde o que percebemos e completamos na natureza até o nosso comportamento e o que colocamos nessa completude cultural e, em última instância, subjetivamente (pareidolia é um exemplo muito concreto disso), do mais básico de nossa sobrevivência até o mais insignificante de nossa psicologia, faz parte da nossa percepção, seja do espaço, como descreve Collot, seja das projeções que fazemos na observação de uma manifestação cultural, como é o caso da literatura.

No entanto, isso não é suficiente, uma vez que a atividade humana é formada em sua unidade mínima por indivíduos capazes de agir contra seus próprios interesses. Esta parece a área mais complexa e indiscernível. Assim, para o desenvolvimento dessa pesquisa, foi estabelecido um itinerário que vai desde uma concepção geral do ser humano e sua evolução até o mais particular e imprevisível do universo de cada indivíduo. O caminho começa com nossa condição biológica e chega até nossa condição existencial.

Isso se resume no que foi chamado de “método de aproximação”. Para isso, foi levado em consideração o trabalho de Iná de Castro sobre o problema de escala.

Metodologicamente, pretende-se mostrar que os estudos culturais e a própria cultura não são algo separado da natureza ou da biologia, mas que fazem parte dela, que dela emanam, visto que emergimos do mundo e que não há uma “emergência” não-cultural. Quando dizemos que existe uma cultura que nos influencia, a expressão é tão correta quanto dizer que “o sol saiu”. É compreensível, mas não é o que de fato acontece, porque não é que a cultura nos influencie, mas que o que chamamos de cultura é algo que costumamos separar: nós emergimos, e não há emergência no mundo que não seja biológico e não seja cultural. O que chamamos de biológico ou cultural são formas de compreender o mundo, não fenômenos

do mundo.

A partir de uma redução fenomenológica, viu-se desde muito cedo que os sentidos e sua capacidade perceptiva são a base de nosso ser no mundo. Somos porque percebemos, e isso não significa que não seríamos fisicamente se não percebêssemos: significa simplesmente que seríamos ou não, mas, como acontece com uma pedra, não haveria um “nós” ou um “eu”. Desse fato provém nossa percepção do mundo entendido como materialidade, sendo a materialidade dele "aquilo" que é algo diferente de nós e que percebemos ou podemos perceber sensitivamente.

No que concerne à percepção da paisagem, engloba uma linha do horizonte e um conjunto de objetos que a compõem. O objeto é moldado como o elemento modelador do espaço físico. Não há coordenadas espaciais sem objetos. Por isso, o objeto merece atenção especial, pois concluímos que é em nossa relação com eles que acontece a vida. A vida poderia ser considerada como o estabelecimento de uma relação dinâmica com o espaço.

Quanto à literatura, Venko Kanev (2003) nos mostra que nessa área a relação espaço-paisagem se inverte. Nós criamos a imagem que a leitura nos pauta e nela nos projetamos. Da mesma forma, quem escreve é projetado para a escrita. Isso não significa um fechamento do texto para uma época. A atribuição a uma época específica através dos objetos vem dada pelos próprios objetos. Se digo "coca-cola", estou preso a uma época em que uma bebida específica é consumida. Se digo "uma bebida de moda", a referência ao objeto se abre para qualquer bebida em uma sociedade em que existe o fenômeno da moda, que amplia as variáveis do leitor ao imaginar e regula as do pesquisador.

Em relação à obra de Machado, dois períodos distintos foram inicialmente identificados em sua obra, e pretendia-se remarcar a viragem de um para outro. A primeira etapa teria como eixo *Soledades*, seu primeiro livro, publicado em 1903, e seria caracterizada por uma marcante presença da influência modernista, principalmente de Rubén Darío, e do simbolismo, muito inspirada em Paul Verlaine. A segunda seria delineada em 1907, com a reedição de *Soledades*, agora denominada *Soledades. Galerías. Otros poemas*, que inclui poemas novos e exclui muitos da primeira edição. Esta etapa eclodiria com a publicação, em 1912, de *Campos de Castilla*. No entanto, durante o processo de trabalho, percebeu-se que essa distinção não era tão clara como se pensava inicialmente. Detectou-se que as diferenças entre a poesia de *Soledades* e a de *Campos de Castilla*, além de todas as produções posteriores (*Nuevas canciones*, *Cancionero apócrifo* e até os poemas de guerra) são questionadas desde os seus aspectos mais formais, embora suas argumentações atingem também o tratamento filosófico e paisagístico, crítica efetivada principalmente por Aurora de

Albornoz. McDermott (in VVAA, 1994) e Vila-Belda (in VVAA, 2006) que defendem mais claramente uma diferenciação poética. O próprio Machado também destaca sua diferença de critérios no que diz respeito à poesia. Nesse sentido é significativo o número de novos poemas incluídos na reedição de *Soledades* (1907), trinta e nove procedentes de publicações em jornais e revistas entre 1903 e 1907, e vinte e seis inéditos.

Esse descobrimento de um debate centrado na unidade da obra machadiana nos fez aderir a ele desde a perspectiva da espacialidade e da paisagem; e a conclusão a que se chegou foi que, a partir desse âmbito, a mudança é perceptível em relação ao eixo espacial. E é justamente essa importante virada em termos de mudança de elementos semânticos que permite motivar a percepção de uma modificação estilística mais abrupta do que realmente é. Ramón de Zubiría (1966) destaca a unidade formal da obra de Machado, e Aurora de Albornoz (VVAA, 1994) nos mostra como a presença de Rubén Darío, sua primeira grande referência literária, nunca o deixou e o acompanhou até o último verso. Depois de 1907, Machado continuou a mostrar gosto pelas *silvas* (estrofes composta de hendecassílabos e septíssílabos), embora tenha desenvolvido mais as rimas assonantes. Mas mesmo essa predileção pela simplificação da rima manifesta aquela mudança central em seu olhar que marca uma transformação aparentemente mais radical ao passar de elementos simbólicos tomados talvez de influências literárias, para elementos que não deixam de ter o viés simbolista, mas que buscam objetos, o mundo, sua materialidade e uma continuidade entre eles.

O critério de seleção das obras analisadas no contexto dessa pesquisa não obedeceu a aspectos formais, mas foi norteado pelo interesse pelos dois temas que estruturaram inicialmente a obra: paisagem e modernidade. Três poemas foram tomados como eixo, todos os três pertencentes a *Campos de Castilla* (1912). Há um quarto que é o famoso verso que José Machado, irmão de Antonio, encontrou no bolso do seu casaco após a morte do poeta: “esses dias azuis e esse sol da infância”, e que dá título à tese. Além disso, existe, como se fosse uma obra em si, a coleção de artigos que escreveu para o jornal *La Vanguardia* entre Abril de 1938 e janeiro de 1939, sob o título geral *Desde el mirador de la guerra*. No meio estão outros poemas e textos. Muito ficou de fora, mas não se tratava de um trabalho que pretendesse abranger toda a obra de Antonio Machado, muito menos, que pudesse.

Para tentar sintetizar o máximo possível os itens que organizaram a pesquisa, escolhemos, primeiro, o poema *Retrato*. Como veremos, *Retrato* significa um posicionamento, uma apresentação de um novo Antonio Machado que apareceu com *Campos de Castilla*. O próprio Machado teve consciência dessa virada em seu trabalho, todos sabiam

disso na época, e hoje temos plena consciência desse fato. O debate se dá mais em certas "nuances e vidrados", como indicam os maravilhosos estudos de Aurora de Albornoz, nos quais ela observa que a mudança, embora exista, não significa uma ruptura com o anterior (digamos, com Rubén Darío), mas uma mudança de temas ou presença de outras influências. Aqui foi aceita a ideia de uma mudança no eixo do olhar, o que implicou algumas mudanças formais na sua obra, mas não o surgimento de um outro Machado.

‘Retrato’ marca uma declaração de princípios, uma autoafirmação pessoal (grande contraponto com ‘Adelfos’ de Manuel Machado, seu irmão, que em 1911 e 12 estava no auge da sua produção e reconhecimento público), mas também significa um contraponto muito próximo dos poemas de *Soledades*. Na verdade, dialoga com eles. Por isso, tratar o poema ‘Retrato’ permitiu-nos considerá-lo em relação à sua poesia anterior e no centro do caminho traçado.

Em segundo lugar, o poema central foi ‘A orillas del Duero’, que é o grande poema *noventayochista* de Antonio Machado. Este poema permitiu-nos abordar toda a questão política da Espanha no primeiro terço do século XX, bem como os problemas e elementos da época: a ILE (Institución Libre de Enseñanza), a Geração de 98, regeneracionismo e problemas de identidade, história. Além disso, é o poema paisagístico por excelência, já que o eu lírico sobe uma montanha e conta o que vê. É um texto que permite um estudo paisagístico de forma tão clara e ordenada quanto a ascensão de Petrarca ao Mont Ventoux.

O terceiro poema é o romanceiro *La tierra de Alvar González*, escrito para nos mostrar o que Unamuno chamou de intra-história. Há uma continuidade entre os camponeses que se arrastam pelos últimos versos de *Campos de Castilla* no final da tarde e a trama cainita de *La tierra de Alvar González*. Nela vemos a tentativa de dar voz e protagonismo ao povo (em vez de canções épicas, temos a epopeia dos camponeses), e ao mesmo tempo o conflito idealista em relação à modernidade que prevalecia na Espanha. Por quê? Porque não havia condições materiais para uma mudança. Foi uma mudança de ideias.

Por último, o célebre verso de Collioure mostra-nos aquela expressão reduzida ao mínimo depois de desencadeada a loucura: o que finalmente fica, a existência condensada numa frase, projetando-se para tudo o que não há nela.

Por uma questão de método e também pelas condições de tempo disponíveis para o desenvolvimento da pesquisa não foram incluídas obras teatrais e outros tipos de texto escritos por Machado. Muitos outros *de Nuevas canciones*, *Los complementarios*, *De un cancionero apócrifo* o *Juan de Mairena* aparecem relacionados aos indicados, mas em nenhum momento se tentou forçar uma proporcionalidade ou uma amostragem ou uma

pequena degustação de cada obra ou de cada estilo ou gênero.

O processo de trabalho acabou seguindo, maioritariamente, uma abordagem materialista em que eram considerados tanto os meios de produção e a relação com o espaço e os objetos, quanto os processos históricos e sociais. No entanto, por outro lado, identificou-se durante a pesquisa conceitual uma insuficiência da explicação materialista das manifestações culturais quando se trata de objetos de estudo tão concretos, delimitados e específicos como um movimento artístico e aquilo que a obra de um autor ou uma composição poética pode ser. Justifica-se tal compreensão pelo fato que o materialismo cultural se refere aos aspectos gerais do ser humano e, por isso, poderia servir de base para construir algo, mas a experiência nos mostra no dia a dia como o ser humano é capaz de suspender ações que são favoráveis do ponto de vista de sobrevivência.

A proposta de pesquisa de fato efetivada (e sua conseqüente dificuldade) transitou entre aquele campo do histórico-cultural e o do subjetivo num exercício de aproximação à obra que tem como ponto de partida a nossa espécie, e de chegada, a escrita e a leitura.

Conforme explicado na primeira parte, este método de trabalho multidisciplinar não tem escolha senão cruzar diferentes campos e abordagens de estudo sobre a produção e a atividade cultural (Antropologia, Geografia, História, Filosofia, Arte e Literatura). O seu defeito é que, como diz o ditado, "quem cobre muito, aperta pouco", e o risco de uma eventual (ou estrepitosa) falta de profundidade se assume em cada aspecto que se toca. No entanto, considera-se que o preço a pagar pode ser frutífero se a alegada virtude de lançar luz sobre as conexões entre âmbitos humanos tão básicos e gerais, nossa condição de espécie, e outras tão sutis e peculiares, nossa condição de indivíduos, for alcançada. É nesse ponto que se forja a representação da paisagem.

É um objetivo dessa pesquisa a criação de um sistema, de um caminho que emerge do biológico para o cultural e atinge o subjetivo. Talvez essa obra tenha acabado carecendo justamente do que estava mais próximo de seu objeto final, que seria o embasamento em uma teoria literária ou em um conjunto delas, mas pode-se dizer a seu favor que supõe uma viagem no seu encontro, e se não uma chegada, sim um caminho que será percorrido uma e outra vez durante toda uma vida, simplesmente para tentar entender um dos mistérios mais curiosos de nossa espécie: o fato de escrever, desenhar, fazer música...

O melhor que posso dizer do resultado alcançado é justamente o da consciência de ter desenvolvido um método de pesquisa. Tenho mais orgulho disso do que da pesquisa em si, pois acredito ter a chave para trabalhos futuros ou para aprofundar nesse mesmo. Quanto à investigação em si, talvez tenha caído no mesmo entusiasmo idealista de Antonio Machado

Álvarez, Demófilo, pai do nosso autor, cujas obras não foram muito valorizadas na época, mas hoje, apesar dos defeitos metodológicos e alguns castelos feitos no ar, é uma parte fundamental do estudo do folclore na Espanha e dos estudos do flamenco e flamencologia. Talvez, como o pai do nosso poeta, este método de trabalho não seja muito valorizado hoje, mas tenho a intuição de que nos próximos anos poderá suscitar alguns comentários ou ser uma ferramenta para outros o aperfeiçoarem.

Com certeza, esse método de trabalho não é novo. Norteadado inicialmente por uma preocupação intuitiva, se encontrou na metade do processo com Jean Marc Bessé, que com seus seis ensaios sobre geografia compilados sob o título *Ver a Terra* (2014), indicou um caminho que vai da geografia à paisagem. A partir daí, revisei os trabalhos de Arthur Lovejoy (1983) e Alexandr Koyré (2006) sobre as relações entre ciência e cultura. A geógrafa Ina Elias de Castro, com os seus textos *O problema da escala* (2000) e *Natureza, imaginário e reinvenção do Nordeste* (2001), surgiu após dois terços da investigação, proclamando-se como instrumento perfeito para trabalhar na linha de criar uma diversidade de escalas para o estudo de um mesmo assunto, uma aproximação progressiva de uma questão. Minha experiência no cinema me levou a perceber que a representação de um objeto é diferente e tem um valor diferente dependendo da escala e da perspectiva a partir da qual é observado. Por isso concentrei meus esforços em não cometer o mesmo erro que percebi nos textos de Michel Collot, que procurava resolver uma dualidade conceitual que ele mesmo afirmava implicitamente em suas expressões. Graças ao texto de Iná de Castro pude pensar a História em diferentes escalas, da mesma forma que o geógrafo trabalha seu objeto de estudo em diferentes escalas. Isso permitia observar a Civilização Ocidental fora do contexto em que ela mesma se situa – como uma culminação da humanidade – e observá-la no contexto das diferentes civilizações que já existiram na Terra, apreciando o pequeno instante que significa, apesar de suas reivindicações de grandeza. Também legitimou a presença de Harris e Arsuaga como base para começar a trabalhar.

Porém, no último ano de pesquisa encontrei Fernand Braudel e seus estudos sobre o Mediterrâneo. Pude observar com agradável surpresa que a abordagem por mim procurada era semelhante, guardadas as distâncias, ao seu estudo sobre Felipe II e as guerras do século XVI no Mediterrâneo (2016) assim sistematizados: um primeiro estudo sobre o Mediterrâneo de uma perspectiva geográfica, um segundo capítulo sobre o Mediterrâneo no século XVI e, por fim, um capítulo sobre Felipe II. Penso ser uma preocupação semelhante, já que Braudel partiu do próprio espaço e a perspectiva aqui apresentada, sem qualquer intenção de equivalência com o grande historiador, busca traçar uma linha a partir do ser humano, daquele

indivíduo de uma espécie que se distrai com algo que é inútil para seu sustento e que fabrica coisas tão estranhas que podem ser necessárias e inúteis ao mesmo tempo. Chamar algo de inútil e necessário ao mesmo tempo não é muito científico, e talvez seja por isso que resulta tão complicado fazer uma ciência da arte. A dificuldade em falar sobre o processo de criação e recepção é grande demais. O que se apresenta aqui é mais uma tentativa de fazer um caminho, de encontrar rotas que mostrem o processo artístico como algo que emerge da própria terra, do magma da vida, da mesma matéria de que são feitos os sonhos.

Ainda, quanto aos seus possíveis defeitos e eventuais virtudes, quero lembrar às palavras do investigador e pioneiro da História das Ideias, Arthur O. Lovejoy, que, no prólogo de *A Grande Cadeia do Ser* (1936), alertava sobre as virtudes e defeitos de seu método: “Justamente porque seu objetivo consiste na interpretação, na unificação e na busca de correlacionar coisas que aparentemente não estão relacionadas, pode facilmente degenerar numa espécie de generalização histórica meramente imaginária”. Uma obra como esta, disse, é obrigada “a recolher materiais de diferentes áreas do conhecimento”, pelo que, “inevitavelmente, pelo menos em algumas partes da sua síntese, existe a possibilidade de incorrer nos erros que perseguem a todo aquele que não é um especialista” (1983, p. 30). Precisamente por se tratar de um método multidisciplinar e bibliográfico, é quase inteiramente dependente e, de certa forma, parasita, de um trabalho especializado, ao qual deve quase tudo. Não podemos, portanto, deixar de reclamar e agradecer o trabalho consciencioso realizado por outrem, os caminhos, já traçados, que aqui se percorrem e comparamos. Esta pesquisa pretende, no máximo, ser um moderador de suas vozes e tirar conclusões de suas combinações (ou, para usar uma gíria cinematográfica, montar o que já foi filmado). O que há de contribuição genuína, é, em primeiro lugar, uma forma de ordenar, e, em segundo, uma leitura, tal como se disse antes: um método. O que se pretende é colocar em contato diferentes saberes que permitam uma circulação contínua de nossa condição de espécie para nossa subjetividade, passando por nossa cultura. Trata-se, por assim dizer, de fazer um percurso do mistério da existência ao mistério da nossa existência e a de cada um.

Estabelecido um panorama histórico mais geral, é chegado o momento de mergulhar na escrita de quem escreveu como poderia não haver escrito nada, na cristalização da sua existência: a escrita, marca da existência lida por alguém que, neste caso, é este que agora escreve e que agora – outro agora – você lê.

Disse Milton Santos que “o *corpus* de uma disciplina é subordinado ao conjunto e não ao contrário” (1986, p. 10). Parece que o sentido comum nos levaria a dizer que tomaremos um objeto e faremos algo com ele de um modo. Nosso objeto é o ser humano e uma das suas



atividades, nesse caso, a criação poética. Isso é o que nos levará a defini-lo (ontologia), a dizer como pretendemos conhece-lo (epistemologia) e a nos indagarmos sobre a estratégia e os passos que são necessários a seguir para esse conhecimento (metodologia).

Por mais que trabalhemos com a paisagem, por mais que trabalhemos com a modernidade, o objeto de estudo é o ser humano, sua capacidade de representar, sua capacidade de escrever. Afinal, de que está se falando senão do fenômeno pelo qual alguém, em algum momento, pega um objeto com a mão e rabisca formas em uma superfície que posteriormente ser entendida por ele e outros? Desde o ato físico de tomar algo com a mão até o ato de outro tocar a superfície e compreender aqueles desenhos, existe todo um universo.

Os eventos globais que ocorreram nos últimos meses em todo o mundo põem em destaque uma evidência que às vezes é deixada de lado: a nossa condição biológica. Infelizmente e coincidentemente, esses últimos eventos corroboram muitas das questões levantadas neste trabalho sobre nossa condição de seres biológicos que se desenvolvem e produzem coisas. Em muitos momentos da investigação passei a me sentir muito inseguro pensando se não estaria fazendo um desvio desnecessário, se não estaria me perdendo, e, sem negar que isso possa ter acontecido, acho que os acontecimentos corroboraram que é necessário desenvolver perspectivas sobre nossa produção, sobre nosso patrimônio cultural e sobre nossa condição humana baseadas nessa clara evidência, a mais simples: somos seres humanos, seres biológicos, animais peculiares que desenvolvem produções artísticas, que escrevem seus sons e lhes dão ritmo. Acredito que esse é um caminho que pode contribuir ao conhecimento da produção artística, ainda que, como sempre, nunca se vai alcançá-lo, a discerni-lo ou decodificá-lo totalmente.

Todos esses acontecimentos que estamos vivenciando vêm corroborar a noção de que os pensamentos, ideias e as ações humanas são constituídos por uma rede de rupturas, continuidades, fluxos e porosidades que constituem o magma do qual a história é feita, e que uma maior ou menor aproximação do assunto em relação àquilo do qual é feita pode nos fornecer uma ou outra noção a esse respeito. Considero que a multiplicidade de escalas é favorável ao estudo da História, portanto, um modelo geral que a perceba como continuidade, ou um modelo mais aproximado que seja capaz de observar suas rupturas (epistêmicas, por exemplo). Há momentos como o que vivemos, como o da pandemia COVID-19, que constituem uma marca clara, profunda e aproximadamente homogênea. Porém, cada caso individual terá vivido os acontecimentos de uma forma e terá sido tocado por eles de uma forma pessoal, emocional, profissional, na forma de saúde ou perda de entes queridos. Em situações como essa podemos perceber o quão intimamente os aspectos biológicos, sociais e

afetivos estão ligados. O fato de pertencer a uma sociedade global permitiu uma rápida propagação do vírus, enquanto o fato de ainda existirem Estados-nação fez com que essa experiência comum fosse diferenciada de acordo com o país em que cada um nasceu ou vive a situação, assim como o fato das desigualdades sociais projetarem dados de um impacto diferente da pandemia dentro de um mesmo país e sob as mesmas leis. Isso nos mostra claramente que o tecido histórico e social é irregular e que os fenômenos, circunstâncias e modos de organização não têm necessariamente continuidade nem são necessariamente descontínuos. Em síntese, os acontecimentos desta pandemia significaram um rasgo, não têxtil, mas da carne, na que alguns de nossos tecidos se separaram e outros não, alguns podem voltar e outros farão isso deixando cicatrizes e irregularidades.

A micro-história surge de uma evidência: somos seres biológicos. A macro-história surge dessa mesma evidência: somos seres biológicos. A própria consciência de que os acontecimentos históricos, os acontecimentos descritos nos livros, são e foram reais, aconteceram realmente com pessoas reais, surge da circunstância de nos pensarmos como seres biológicos, suscetíveis de sofrer, morrer, adoecer. Surge de nosso desejo de viver. É por isso que – e não pretendo ser poético aqui – ‘viver’ é a palavra-chave desta pesquisa.

Resta só indicar que se trata de um trabalho que começou em um mundo já afetado pela crise financeira. No nível pessoal e geracional, vivi desde o meu nascimento em uma sociedade na qual se considerava que só podia melhorar materialmente. É verdade que a crise vivida na Espanha a partir de 2008 não é comparável à crise, os problemas e as necessidades materiais de outras partes do mundo. A crise que vivemos foi a da inadequação das circunstâncias às expectativas vendidas. Tínhamos toda a tranquilidade do mundo para fazer uma ou duas graduações, sonhar com qualquer coisa, ser ricos ou nos fingir de pobres, e de repente a música parou e não havia mais nada a fazer com nossos títulos, nem com nossos sonhos.

Posteriormente, cheguei ao Brasil em meio a certas turbulências em nada comparáveis ao que viria depois: um golpe de Estado mascarado de legalidade, um desmantelamento do pouco de estado liberal que se criou, e a ascensão de um defensor da tortura, não ao poder, mas à presidência da República. A culminação desse périplo ocorreu nos últimos meses, quando um vírus colocou Ocidente na beira do colapso. Considero esta escrita carregada dos sedimentos de todas essas turbulências. A História nunca acaba. A história está sempre em movimento de forma mais ou menos imperceptível, se movimentando aos poucos às vezes, e às vezes se manifestando. Acaba a narração dos fatos, mas não os fatos das narrações.

Para alguém da minha geração, nascido na Espanha nos anos setenta, a história tem sido vista como uma ascensão suave e infinita em que trocávamos calor humano e espontaneidade por cultura, educação e bem-estar material (ou seja, ouro por cristais), seguindo os padrões da Europa do norte. Era uma matemática perfeita e era normal que fosse vista dessa forma. Os processos históricos têm escalas diferentes e assumem formas diferentes de acordo com essas escalas. No cinema, aprende-se rapidamente que uma tomada fechada explícita e oculta ao mesmo tempo. O mesmo ocorre no campo da historiografia: a observação de um curto período de tempo nos oferece uma visão que pode aparecer de uma maneira e que no contexto de uma perspectiva mais ampla pode não significar nada. Dez anos de placidez não significam nenhuma conquista em uma sociedade pois a história está cheia desses períodos, mas são tão pequenos e insignificantes que podem ser esquecidos. A construção da história imediata está cheia de desejos imediatos e um dia de paz pode valer muito.

Vimos e vivemos o que estava apenas nos livros de história. Lembro-me, quando criança, do 40º aniversário do bombardeio nuclear de Hiroshima e Nagasaki, lembro-me dos acontecimentos relacionados com o 10º aniversário da morte do General Franco na Espanha. Tudo era história, livros, a narração de fatos. Mas durante o período de conclusão desta tese, os personagens desses livros foram para as ruas e tomaram forma e assim assistimos aos fatos das narrações. E isso é muito diferente. O tempo todo vem esse pensamento e outro: é um momento histórico e é preciso estar à altura dele. Este momento foi vivido no meio do processo desta investigação. Eu considerei que o que eu tinha que fazer era trabalhar todos os dias, pensando que o mundo é feito nesse nível micro, não necessariamente ser um herói ou um mártir, mas tentando estar na altura.

O trânsito que vai da fazenda para a comida que se come marca um caminho que vai desde os aspectos materiais, econômicos, estéticos, até os mais íntimos, como a relação de um sujeito com o sabor dos alimentos, a textura a conversa que está sendo mantida concomitantemente, a cor do prato, a temperatura do ambiente e uma infinidade de aspectos relacionados a cada indivíduo vivo. Viver é a palavra-chave de toda a existência e, de tal forma, é fundamental que não possa ser enquadrada como tal em um estudo, pois seria redundante. É por isso que o ponto de partida são nossas raízes no mundo, nosso estar-no-mundo.

## PRIMEIRA PARTE

### 1. UMA APROXIMAÇÃO À PAISAGEM LITERÁRIA

É indispensável uma preocupação ontológica, um esforço interpretativo de dentro, o que tanto contribui para identificar a natureza do espaço, como para encontrar as categorias de estudo que permitam corretamente analisa-lo

(Milton Santos)

Se hace camino al andar

(Antonio Machado)

Em um vídeo publicado na plataforma youtube, o professor de literatura Jesús García Maestro diz que a afirmação contida no verso de Antonio Machado “se faz caminho ao andar” não é certa, dado que o caminhante não faz o caminho. “O caminhante”, diz García Maestro,

tem como premissa um caminho feito já com anterioridade por outros elementos que não são precisamente o caminhante, mas aqueles que traçaram esse elemento quase desde uma engenharia dada à escala que for – escala agrícola ou a uma escala industrial –, mas o caminho não é feito pelo caminhante: é feito por quem o desenha em um momento dado para que o caminhante o transite. Não devemos confundir o usuário com o engenheiro nesse contexto. É a ideia que reprocha sobre tudo Bueno a essa interpretação do poema machadiano<sup>5</sup> (2017, t. 11’24”-12’16”)<sup>6</sup>.

A afirmação está, certamente, inspirada em um texto de Gustavo Bueno, *Homo viator. El viaje y el camino* (2000). Mas nele não se afirma que o caminho não se faça ao andar, como indica García Maestro: o caminho, diz Bueno, “será feito ao andar”, mas não em um primeiro percurso, mas no segundo, quando se volta a andar o que foi andado e fica normatizado como um trajeto entre dois pontos.

A diferença entre as duas afirmações é que Bueno reconhece a faculdade do caminho

---

5 No original: “tiene como premissa un camino hecho ya con anterioridad por otros elementos que no son precisamente el caminante, sino los que han trazado ese elemento casi desde una ingeniería dada a la escala que fuera –escala agrícola o a una escala industrial–, pero el camino no lo hace el caminante: lo hace quien lo diseña en un momento dado para que el caminante lo transite. No hay que confundir al usuario con el ingeniero en este contexto. Es la idea que reprocha sobre todo Bueno a esta interpretación del poema machadiano”.

6 Na falta de uma indicação por parte da ABNT e em virtude da crescente tendência a dispor de, e usar, arquivos audiovisuais, no sucessivo o lugar que ocupa a referência citada será indicando pelo tempo do arquivo em que aparecem as declarações. Se em referência a textos escritos se indica a página com a letra ‘p.’, para indicar o tempo vai se colocar o intervalo temporal em que aparece precedido da indicação ‘t.’.

para iniciar sua configuração no caminhar, enquanto García Maestro atribui o caminho ao engenheiro em uma espécie de idealismo que dissocia a engenharia das práticas cotidianas e na qual não chega a contemplar que o engenheiro precisa do caminhar para fazer o caminho (embora seja aceito que o caminho não se faz só com o seu caminhar). O engenheiro não trabalha a partir da ideia, mas a acessa a partir da observação do mundo e de sua experiência dele.

A afirmação de Bueno, não sendo incorreta, tem um problema: ele nega que o caminho se faça ao andar partindo do famoso verso de Machado, mas parece esquecer os versos anteriores do poema: "Caminhante não há caminho". "Não há caminho" significa que não há caminho feito pelo caminhante, porque o que o caminhante achava caminho são "estelas no mar", e as estelas não são caminho, mas marcas fugazes de um passar, "passar fazendo caminhos / caminhos sobre o mar" (MACHADO, 2010, p. 237), que não são propriamente caminhos. Mas Bueno, deixando-se levar por um verso, se confunde e o interpreta como se o poema dissesse algo assim como "caminhante, há caminho, porque o caminho se faz ao andar, e uma vez andado, o caminho fica feito e traçado". Uma espécie de "querer é poder", ou "segue teu próprio caminho, pois não existem caminhos pré-determinados". Esta interpretação de encorajamento e ânimo não é original de Gustavo Bueno, mas é o sentido com que incorporamos tão profundamente o verso de Machado à nosso acervo popular: uma ressignificação dos versos que pode ser compreendida só se tomarmos eles isoladamente, porque como diz o próprio Bueno, o caminho é caminho entre um ponto de partida e um destino, entre dois pontos; e o que Machado está dizendo no poema é que não há caminho, não há pontos de chegada, não há referências: são sonhos. Podemos assim compreender o pessimismo inerente a esses versos: não há caminhos.

Caminante son tus huellas  
El camino y nada más

Isto é, não há nada, mas um ilusão, um corpo de crenças e vivências

Caminante no hay camino  
Se hace camino al andar

Se vive a crença de estar fazendo um caminho, mas não há, porque não há um ponto de saída e um ponto de chegada mais além do nascer e o morrer. O resto é vã ilusão.

Al andar se hace camino  
Y al volver la vista atrás,  
Se ve la senda que no  
se ha de volver a pisar  
Caminante no hay camino  
Sino estelas en la mar.

Não há obra realizada, nem acumulação para o futuro. Achávamos que havia, mas não há. Não há caminho e ao revisar o que se fez, vemos que não existia, que era fumaça, que o caminho era, ele mesmo, uma quimera. A existência não tem uma meta, e o passado não fica.

Desse pequeno comentário podem-se destacar três coisas:

1) Que é na ação física de caminhar que se origina o caminho, mas ele só aparecerá como elemento cultural, como forma de organização social, o que implica em organizar o espaço (não é da engenharia onde surge o caminho, mas da ação e projeção da humanidade no mundo).

2) Que um verso isolado pode ter um significado diferente daquele que tem estando inserido em uma estrofe ou em um poema, e o poema, em uma ampliação desse entendimento, no conjunto de uma obra, um autor, uma cultura ou uma civilização: a escala e o dimensionamento de um objeto mudam o objeto enquanto objeto de estudo, e suas partes separadas são diferentes do conjunto de suas partes.

3) Que um texto é algo vivo no tempo e pode adquirir diferentes sentidos e significações, pessoais e coletivas.

É no marco desses três princípios que se move o conjunto dessa investigação.

Admitindo a dimensão cultural do espaço, pretende-se mostrar que a paisagem é uma forma de representação do espaço, e que em nossa cultura, a Ocidental, adquire um enorme valor. Mas, é só na nossa cultura? É só uma representação ou tem uma entidade própria?

Voltemos ao engenheiro de García Maestro que faz o caminho em vez do caminhante. Como faz ele o caminho? A partir da observação, provavelmente em um mapa ou sobre o terreno. Além disso, o planejamento do caminho será feito a partir de alguns interesses 'x', que são próprios de um momento: conectar uma rede a um novo ponto, seja este uma residência, uma estação de lazer, ou de transportes, ou de serviços. Em suma, o caminho será traçado porque há interesse em traçá-lo (seja econômico, militar etc.). E há interesse em rastreá-lo porque existem alguns interesses próprios de uma época, em que se encontram, e algumas condições técnicas que permitem seu desenvolvimento. Por exemplo, a tentativa de traçar (ou encontrar) um caminho que levou às Índias no final do século XV não pode ser entendida sem o desenvolvimento da navegação de alto calado e a crescente importância do comércio com o Oriente. Existia a tradicional Rota da Seda, mas Portugal já fazia outros caminhos, contornando a costa africana. Era uma questão de tempo que Cristóvão Colombo encontrasse alguém disposto a arriscar parte de sua riqueza para competir com Portugal. Em última instância, tratava-se de encontrar uma rota, de encontrar um caminho, algo muito distante da construção do Canal de Suez ou do Canal do Panamá, onde não se tratava mais de

encontrar passos que se tornassem caminhos, mas de traçá-los (segundo alguns meios de transporte, necessidades e condições técnicas que nos permitiram imaginar esse caminho). É necessária uma relação de grande envergadura com o espaço para concluir que não existem caminhos, porque em um ambiente hostil e pouco maleável (como poderia ser a Europa da Alta Idade Média, quando os caminhos estavam absolutamente preestabelecidos, e não seguir eles implicava não chegar ao destino previsto). É preciso, portanto, pensar em uma noção maleável do caminho, em uma desvalorização dele como elemento de segurança, para afirmar que "não há caminhos", e no final do século XIX assistimos a uma situação em que, ao mesmo tempo que o espaço é controlado como nunca antes tinha acontecido, o sistema de crenças e valores ocidentais entra em crise. Este período de crise é que é chamado de modernidade:

Ser modernos é nos encontrarmos em um entorno que nos promete aventuras, poder, alegria, crescimento, transformação de nós e do mundo e que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo que temos, tudo que sabemos, tudo que somos. [...] Ser modernos é fazer parte de um universo em que, como disse Marx, “tudo que é sólido se desmancha no ar” (tradução própria)<sup>7</sup> (BERMAN, 1988, p. 1).

No final do século XIX, a capacidade de transformar o espaço atingiu níveis sem precedentes. A utilização dos metais na construção de edificações e nas máquinas deram ao ser humano um poder de intervenção e flexibilidade que lhe permitiu transformá-lo para adequá-lo aos seus fins, algo muito diferente dos caminhos traçados se jogando no mar ignoto na procura de uma passagem para o oceano Pacífico. O espaço tinha-se tornado um meio.

Não é que as pessoas do século XIX fossem menos ecológicas do que aquelas do século XV ou XVI, ou que os aventureiros do século XVI tivessem mais desejo de enriquecimento direto do que os do XIX. É que as condições técnicas, as necessidades de uma sociedade e, com elas, o seu corpus de ideias, eram mais propensas à descoberta do que à engenharia, e isso reverte na produção artística e, especificamente, na narração literária, onde temos, no século XVI, achados da Antiguidade ou narrativas de descobertas do tipo *Utopia*, de Thomas More, ou histórias de grandes façanhas, enquanto no século XIX é frequente a ação que força uma ordem das coisas movida pela ação humana no uso de infraestruturas como *A volta ao mundo em 80 dias*, de Jules Verne, ou sucumbindo a essa ordem, como *O Esplín de Paris*, de Charles Baudelaire. Quanto às formas, assim como o interior de uma montanha é dinamitado para fazer passar um túnel, o metro de um verso é dinamitado para

---

<sup>7</sup> “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. [...] Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire””.

chegar ao ponto a ser alcançado. A forma se torna um meio e uma atitude. Não há adaptação, mas maleabilidade, também notória na transvaloração dos valores por Nietzsche, na reforma de Paris de Haussmann ou na historização da cultura por Marx, ou na ação de dinamitar todos os obstáculos futuros que ostentam a noção de progresso que tanto Marx como Kant ou Comte têm.

Diferentes épocas têm diferentes concepções de mundo, diferentes padrões de comportamento e diferentes manifestações estéticas. Mas há um aspecto comum: todos partem de um conjunto de necessidades e presunção de benefícios. A relação custo / benefício (HARRIS, 1986, p. ix) está na base de todos eles, e essa relação se resolve por meio de objetos.

O poema de Antonio Machado citado anteriormente forma uma paisagem. Fizemos algumas imagens com ele, configuramos um espaço com horizonte e alguns elementos, alguns objetos, que compuseram um espaço, mesmo que mental e difuso. Mas como essa paisagem foi composta? Para isso, foram necessários dois elementos: um, a composição literária; e outro, o leitor. A composição literária teve necessariamente um "compositor". Tanto o "compositor" quanto o leitor são ou foram sujeitos conscientes, vivos, que se desenvolvem no mundo e cuja atividade consciente é, ou foi, o resultado de sua própria biografia, o habitat em que desenvolveram sua vida, o âmbito de suas relações com outros membros de sua espécie e o resultado de milhões de anos de evolução. A paisagem a que chegamos quando lemos é o fim de um caminho que começa na nossa própria existência, no mais básico da nossa condição de seres vivos. Agora vamos ver qual é a paisagem à que chegamos.

## 1.1 QUE PAISAGEM CONSTRUÍMOS?

Em sua compilação de artigos intitulada *Verdade e mentiras da literatura* (1989, p. 271), o escritor Stephen Vizinczey escreve:

Ler é um ato *criativo*, um exercício contínuo de imaginação que empresta carne, sentimento e cor às palavras mortas da página; temos que recorrer à experiência de todos os nossos sentidos para criar um mundo em nossa mente e não podemos fazer isso sem envolver nosso subconsciente e despir nosso ego (tradução própria)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> "Leer es un acto *creativo*, un continuo ejercicio de la imaginación que presta carne, sentimiento y color a las palabras muertas de la página; tenemos que recurrir a la experiencia de todos nuestros sentidos para crear un



Partindo dessa afirmação, o leitor é o ponto de chegada do texto, e a leitura, o momento em que a obra é executada. Se falamos de literatura é, em primeiro lugar, porque alguém compôs um texto que foi afinando, e imaginando suas possibilidades para alcançar uma leitura; em segundo lugar, porque temos um texto construído em determinadas circunstâncias e como tal identificado; e em terceiro lugar, porque temos alguém que lê esse texto e o interpreta, dando-lhe vida na sua leitura. De onde vêm todas essas forças? Vamos estudá-lo através da paisagem, tomando como referência a literatura de Antonio Machado.

Voltemos por poema citado:

Caminhante são tuas marcas  
O caminho e nada mais<sup>9</sup>

O que imaginamos ao lê-lo? Seria interessante fazer um trabalho de campo sobre as múltiplas imagens que a leitura de um mesmo texto podem provocar, mas utilizarei a mim mesmo como única referência. Se eu tentasse descrever o que imaginei, teria um caminhante com seu caminho. Como o caminho é só as marcas (“[...] são tuas marcas / O caminho e nada mais”), deve-se supor que não há nada nas laterais. Em particular, eu notei que não é que não houvesse nada nas laterais da minha imagem, mas provavelmente campo, arbustos e restolho. Como as pegadas são enfatizadas no poema, imaginei pegadas em um caminho, embora apenas as pegadas sejam o caminho. Mas eu as visualizei em um caminho de solo macio que permite pegadas. Não imaginei grama, neve, lama ou areia da praia – texturas que também permitem pegadas fáceis – mas terra empoeirada. Ao fazer o caminho enquanto andava, imaginei o caminhante caminhando. Já imaginei que ele é um homem, não o imaginei velho, não o imaginei doente, ou mutilado, não sei se o imaginei com cabelos castanhos ou pretos, mas não era loiro, e a pele, do que vem a minha mente quando escuto “cor da carne”, mas ele não tem uma fisionomia muito específica, ainda esse “não muito específica”, em virtude da minha experiência no estrangeiro, me faz pensar que para muitas pessoas seria algo assim como especificamente mediterrâneo. Ao olhar para trás e enxergar “a senda que não se vai voltar a pisar”, imaginei o caminho com pegadas, e havia um horizonte. Ao ler “caminhante, não há caminho, mas estelas no mar”, a paisagem mudou para o mar com um rastro que fica para trás e, aos poucos, vai desaparecendo.

Não sendo um caminho concreto, não sendo um caminhante concreto, nem um mar concreto, eu imaginei ao meu ar e coloquei algumas imagens no poema, imagens que emergiram de mim ao ler.

---

mundo en nuestra mente y no podemos hacerlo sin involucrar a nuestro subconsciente y desnudar nuestro *ego*”.  
 9 Caminante son tus huellas / El camino y nada más

É possível especular que, quando da elaboração desse poema, Antonio Machado, provavelmente não tivesse em mente um caminho ou um mar específicos. Poderia tê-los, mas o poema é escrito de tal forma que qualquer um pode lê-lo sem referência aos hipotéticos lugares concretos que Machado poderia ter em mente quando estava escrevendo, o que permite todo tipo de variações imaginativas e espaciais a quem o lê.

Seja como for, ao tentar descrever o que vi, distingo três aspectos: um, o corpo das coisas que descrevi, percebendo que tanto a paisagem quanto o caminhante pertencem a um lugar muito específico: não a um lugar específico, mas sim com os atributos de uma paisagem – a região chamada Campo de Cartagena, no sudeste da Península Ibérica, onde passei grande parte da minha infância e adolescência e pela qual viajei muitas vezes. Outra, a linha do horizonte, que gera dúvidas, pois tenho consciência de tê-la percebido depois de ter lido sobre a importância que autores como Maurice Merleau-Ponty ou Michel Collot lhe dão em relação à conformação da paisagem.

O terceiro se abre como possibilidade a partir da segunda, e são as coisas que não descrevi ou aquelas das quais não tenho chegado a ser consciente e que é possível que tenham atuado na minha imaginação.

Sobre o caminhante, também o percebo como alguém que poderia facilmente se encontrar naquela região. Os atributos 'homem' e 'branco' são provavelmente evidenciados por um processo de aculturação, já que há poucos anos eu não teria considerado nada disso, tendo internalizado que o caminhante também me parece alguém próprio daqueles lugares descritos.

Em acordo com o acima exposto, esta pesquisa trata da conformação da paisagem na literatura. O que está se tentando estudar não são os processos psicológicos específicos pelos quais alguém passa a fazer tais e tais imagens, mas o reconhecimento da incidência de processos culturais e materiais na sua conformação, razão pela qual a paisagem é hoje debatida como fenômeno perceptivo e como fenômeno cultural.

A complexidade começa pelo fato de que não há algo, um objeto que chamamos de paisagem, mas que este, em todo caso, é um recorte do espaço que é observado. Portanto, antes de nos aprofundarmos em suas especificidades e chegarmos a uma conclusão, considera-se mais prático oferecer uma definição simples desse termo que sirva de base para a leitura desse texto. Nessa procura, a definição mais simples, esquemática e prática que se encontra é aquela oferecida pelo geógrafo Milton Santos, ao afirmar que “Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem” (1988, p. 21). Assim, o marco do que chamamos ‘paisagem’ é, como diz Santos, aquilo que atinge a nossa visão e que por ela pode ser apreendido. Isto nos permite facilmente deduzir que a paisagem é um espaço-observado-

por-alguém. Portanto, a paisagem é composta por dois elementos: um espaço e alguém que o observa. Sem um deles, não há paisagem.

Mas tal definição suscita uma reflexão alentada, pois, estamos falando de algo que é material, mas que não existe como tal se não há um olhar sobre ele.

No que se refere aos dias de hoje, existem muitas definições de ‘paisagem’. A maleabilidade do espaço e, conseqüentemente, da paisagem, são o resultado de processos específicos de mudança que têm ocorrido com intensidade crescente desde a segunda metade do século XX e, com maior urgência, nas duas primeiras décadas do século XXI. A civilização ocidental, com seu modelo de sociedade industrial, se espalhou por quase todo o mundo, e vive tempos de dissolução acelerada que começaram a se manifestar em meados do século XIX, com a Segunda Revolução Industrial, período que provocou uma mudança nas relações espaciais do ser humano: concretamente, um controle e domínio de diferentes espaços, a diferentes velocidades, percorrendo as temporalidades e os ciclos marcados pela evolução da natureza. A independência em relação aos ciclos naturais que o ser humano atingiu levou a uma sobreexploração dos meios de produção e, posteriormente, ao que Marvin Harris (1986, p. 3) considera uma aceleração da produção que visa evitar uma crise ambiental e de recursos que já se percebe no horizonte.

Essas mudanças levaram à procura de uma relação espacial renovada que aprofunda a idéia de que nós, seres humanos, como seres vivos, estamos em um espaço e que nossa relação espacial, sujeita a crises, deve ser repensada ou acabará conosco. A paisagem, neste duplo aspecto de fragmento espacial observado e de representação espacial, também foi afetada e passou a representar essa mudança muito forte e vertiginosa nas relações espaciais. Afinal, percebemos o espaço como espaço vivido, enquanto que, na sua condição de representação, vem socialmente em forma de paisagem. Basta entrar na plataforma *Facebook* para perceber a relevância que a paisagem tem hoje emocional, testemunhal ou socialmente. Mas ainda é uma forma de representação desses processos de dissolução. A paisagem muda ou pode mudar todos os dias. O espaço também, e vemos isso todos os dias (notícias, redes, cotidiano, passeios...). Tudo muda rapidamente e inclui em si a possibilidade de mudança.

Isso levou, como se dizia, a um renovado interesse pela paisagem desde diferentes âmbitos do conhecimento, dando lugar a uma multiplicidade de definições. É nesse sentido que Joan Nogué, afirma que

Poucas palavras têm um abanico de significados e de conotações tão amplo quanto a de paisagem. Poucos termos se usam com tal assiduidade, tanto por parte de estudiosos quanto das pessoas em geral. É uma palavra que podemos ouvir desde as mesas de debate mais seletas e sofisticadas até os registros mais coloquiais e

populares que podemos imaginar. Dai a complexidade desse conceito e dai também sua riqueza e utilidade em numerosos campos (in: TORT, 2004, p. 135) (tradução própria)<sup>10</sup>.

O conceito e seu alcance cresceram tanto que parece cada vez mais difícil estabelecer uma definição, o que leva autores como Javier Maderuelo a considerar que

Na atualidade, pretender oferecer uma definição de paisagem com as devidas condições de concisão e universalidade é realmente impossível. Essa é uma tarefa que tem sido intentada em muitos ensaios e manuais sem que nenhuma das definições obtidas seja plenamente satisfatória, já que todas parecem parciais ao surgir desde pontos de vista epistemológicos concretos que, em muitos casos, resultam contraditórios (MADERUELO, 2005, p. 9) (tradução própria)<sup>11</sup>

As geógrafas Blanca Rebeca Ramírez e Liliana López (2015) concordam com Maderuelo e Joan Nogué ao afirmarem que as dificuldades linguísticas de muitos conceitos geográficos derivam, não apenas do fato de que “podem ser definidos com diferentes conteúdos e desde diferentes áreas do conhecimento” ( p. 11), mas também de “noções muito complexas que apresentam suas particularidades desde diferentes epistemologias e que têm a ver com a necessidade de utilizá-las para interpretar uma realidade cada vez mais cambiante” (p. 11). Para Ramírez e López, a diversidade de abordagens da paisagem se deve em grande parte ao fato de que este e muitos outros conceitos geográficos foram desenvolvidos ou completados em uma época em que “o espaço e a natureza eram considerados dimensões estáticas da existência humana” ( p. 12), perspectiva que contrasta com a tendência das últimas décadas do século XX e primeiras décadas do XXI, em que o espaço passou a ser considerado algo não criado ou gerado de uma vez por todas, mas que se realiza no tempo e ação humana.

A produção paisagística tem se multiplicado nas últimas décadas, transformando as já existentes concepções de paisagens, atuando sobre elas e acessando diferentes espaços e lugares do planeta. e até mesmo fora da Terra. Isso, junto com outros fatores socioculturais e materiais (promoção do turismo, negócios imobiliários, imagem dos estados-nação, promoção política, autoafirmação vital ou sinal de ostentação...) resultou no fato de que, como diz o historiador Antonio Morales Moya, “A paisagem, nas suas inúmeras e permanentemente

---

10 No original: “Pocas palabras tienen un abanico de significados y de connotaciones tan amplio como la de paisaje. Pocos términos se emplean con tal asiduidad, tanto por parte de estudiosos como de la gente en general. Es una palabra que podemos oír desde las mesas de debate más selectas y sofisticadas hasta los registros más coloquiales y populares que podemos imaginar. De ahí la complejidad de este concepto y de ahí también su riqueza y utilidad en numerosos campos”.

11 No original: “En la actualidad, pretender ofrecer una definición de paisaje con las debidas condiciones de concisión y universalidad es realmente imposible. Esta es una tarea que ha sido intentada en muchos ensayos y manuales sin que ninguna de las definiciones obtenidas sea plenamente satisfactoria, ya que todas parecen parciales al surgir desde puntos de vista epistemológicos concretos que, en muchos casos, resultan contradictorios”.

renovadas manifestações, conceptualizada de formas muito diversas, resulta omnipresente”, acrescentando que “as paisagens surgem, declinam ou desaparecem face às mudanças técnicas e culturais, com a renovação das sensibilidades” (2010 , p. 31). Ou seja, além de usar a imaginação para configurar a paisagem, há também uma estreita relação entre ela e a atividade material do ser humano.

E, no entanto, ao mesmo tempo que ciências e disciplinas como a arquitetura, a antropologia, as artes, a estética ou a semiologia, revalorizaram e recuperaram o conceito de paisagem, ele tem sido, segundo Nogué, objeto de abandono "pelas abordagens positivistas" (1985, p. 104), visto que a noção de paisagem não se refere já a um espaço estritamente material, e muito menos natural:

A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos. Por isso, o aparelho cognitivo tem importância crucial nessa apreensão, pelo fato de que nossa educação, formal ou informal, é feita de forma seletiva, pessoas diferentes apresentam diferentes versões do mesmo fato (SANTOS, 1988, p. 22)

A literatura também tem, nas últimas décadas, se voltado á paisagem, intensificando o olhar sobre ela e sua configuração na expressão literária, conforme lembra a professora Ida Alves:

Desde 1970, os estudos sobre a paisagem em perspectiva morfológica, funcional e simbólica vêm se adensando em diferentes níveis de observação, para além da área canônica da geografia, em diálogo multidisciplinar. A paisagem retorna não como um pré-dado, espaço pré-existente e inerte, passível de descrição e classificação, mas como resultado de uma construção perceptiva e cultural, constituindo uma estrutura de sentidos, uma formulação subjetiva configuradora de mundos a viver (2015, p. 29).

Ainda segundo a mesma autora, tais estudos tomam preocupações de ordem ambiental:

[...] não surpreende a afirmação cada vez mais forte de uma ciência do meio ambiente, a ecologia, e seu diálogo com diferentes áreas de pensamento em busca de novos paradigmas de existência que possam deter o esgotamento dos recursos naturais e transformar as relações de habitação, ocupação e exploração dos espaços naturais (p. 29).

Neste contexto, a paisagem tornou-se um assunto de grande relevância tanto na geografia humanística e cultural, como na arte, arquitetura, urbanismo, etc., tendo a sua abordagem uma componente polissêmica e multidisciplinar desde os anos 1970.

Alves justifica o repensar dos estudos da paisagem não apenas na literatura, mas especificamente nela, seguindo a linha de Michel Collot, poeta e filósofo que encontrou na paisagem a possibilidade de superar a já mencionada tradicional dualidade ocidental mundo material / mundo ideal por meio do que ele chama de pensamento-paisagem – um encontro

entre o eu e o mundo. É nesse caminho que Collot e Alves entendem a poesia como um produto da alteridade.

O diálogo entre o geográfico e o literário se acentuou nas últimas décadas, tendo a segunda herdado do campo da Geografia desenvolvida no final do século XIX e início do século XX aquelas concepções que priorizam no espaço a presença do elemento humano. Até então, a geografia tinha sido, principalmente durante os séculos XVIII e XIX, um dos campos de atuação por excelência do positivismo. A expansão do Ocidente pelo mundo tornou a cartografia indispensável para as diferentes nações em uma competição sem precedentes pelo controle territorial do mundo. Mas, principalmente graças a Alexander von Humboldt e Carl Ritter, a dinâmica começou a mudar:

A ótica geográfica em matéria de paisagem nasce e se une à geografia do romantismo com o alemão Alexander von Humboldt e Carl Ritter como os dois autores mais representativos dessa corrente de finais do século XVIII e a primeira metade do século XIX, em cuja obra foram capazes de incluir a visão objetiva e subjetiva da paisagem<sup>12</sup> (FERNÁNDEZ PORTELA, 2016, p. 45) (tradução própria).

#### O que Humboldt pretendia era

articular um entendimento da paisagem que, ao mesmo tempo que incorpora os critérios da cientificidade positiva, tenta responder à complexidade atribuída ao objeto de estudo mediante uma concepção de signo unitário que requer atitudes epistemológicas metaempíricas e integradoras. Conhecer a paisagem é conhecer – a través de processos de generalização racional – as leis universais nas que o próprio homem encontra-se imerso. E é também conhecer e compreender a ordem ética e estética que essas leis implicam (ORTEGA CANTERO, 1986, pp. 90-91 (tradução própria)<sup>13</sup>.

Humboldt realizou uma tentativa que combinou racionalismo e romantismo, resgatando a presença ativa do sujeito frente à visão passiva da realidade circundante. A linha que o geógrafo seguiu, marcadamente idealista, influenciada pelo classicismo de Kant e de Weimar, constituiu uma ousada tentativa de conjugar razão e emoção, para chegar a um conhecimento do qual a noção de estética não ficou de fora. Por isso, Humboldt falava de “laços secretos e indissolúveis” que unem interior e exterior, ou afirmava que “o mundo físico se reflete na parte mais íntima de nosso ser com toda sua verdade vivente” (ORTEGA, 2015, p. 31):

12 En el original: “La óptica geográfica en materia de paisaje nace y se une a la geografía del romanticismo con el alemán Alexander von Humboldt y Carl Ritter como los dos autores más representativos de esta corriente de finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, en cuya obra fueron capaces de incluir la visión objetiva y subjetiva del paisaje”.

13 No original: “articular un entendimiento del paisaje que, a la vez que incorpora los criterios de la cientificidad positiva, intenta responder a la complejidad atribuida al objeto de estudio mediante una concepción de signo unitario que requiere actitudes epistemológicas metaempíricas e integradoras. Conocer el paisaje es conocer –a través de procesos de generalización racional– las leyes universales en las que el propio hombre se encuentra inmerso. Y es también conocer y comprender el orden ético y estético que esas leyes conllevan”.

[...] o grande carácter de uma paisagem, e de todo cenário imponente da natureza, depende da simultaneidade de ideias e de sentimentos que agitam ao observador. O poder da natureza revela-se [...] na conexão de impressões, na unidade de emoções e de efeitos que se produzem em certo modo de uma vez só (ORTEGA, 1986, p. 90) (tradução própria)<sup>14</sup>.

Aproximadamente um século depois, em 1925, em um artigo intitulado *Morfologia da Paisagem* (2006), o geógrafo Carl O. Sauer explica os problemas e limitações que a geografia positivista havia enfrentado (p. 3) e apontava que a geografia humana<sup>15</sup> retomava uma forma de investigação que já existia na época de Heródoto (século V a.C.) e ao longo da geografia da Antiguidade Clássica (pp. 4-5). Ele também destacou que, principalmente no século XIX, a geografia era considerada "meio ambiente". Obviamente, e seguindo o princípio positivista da separação entre o racional e o emocional ou entre a consciência e a matéria, entende-se que é o ambiente de um sujeito, de uma cultura, de estruturas socioculturais, pura matéria extensiva a observar e estudar de acordo com a "lei natural"<sup>16</sup>.

Contra a concepção positivista da geografia, Sauer propôs um modelo fenomenológico que partia do princípio de que "toda ciência pode ser vista como uma fenomenologia, sendo o termo ciência usado no sentido de um processo organizado de aquisição de conhecimento", e não como um corpus de leis físicas dadas a priori (2006, p. 2). Em outras palavras ou como a aplicação ou ajuste da observação a um método pré-estabelecido.

Isso o levaria, junto de autores como Max Sorre, a considerar a paisagem como o principal objeto dos estudos geográficos (SANTOS, 1988, p. 22). É por isso que Sauer focou seus estudos na relação entre os diferentes elementos que compõem a paisagem: os elementos naturais e culturais, históricos e atuais, assim como os diversos elementos físicos que temos diante de nós distribuídos na paisagem.

O que Sauer ou Sorre estavam tentando fazer é confrontar algumas noções geográficas com aquelas da tradição positivista prevalecente no Ocidente, seguindo a linha iniciada por Humboldt. Eles refletem, por um lado, sobre os problemas epistemológicos pelos quais a tradição filosófica ocidental sempre se moveu, e, por outro lado, mostram os problemas inerentes às relações espaciais do Ocidente e à configuração da noção de paisagem.

O conceito de paisagem deixou de ser o centro dos estudos geográficos no seu aspecto

---

14 No original: "...el gran carácter de un paisaje, y de toda escena imponente de la naturaleza, depende de la simultaneidad de ideas y de sentimientos que agitan al observador. El poder de la naturaleza se revela [...] en la conexión de impresiones, en la unidad de emociones y de efectos que se producen en cierto modo de una sola vez".

15 "Vidal de la Blache, na França; Hettner, Passarge e Krebs na Alemanha, entre outros" (p. 5).

16 "La divina ley fue transpuesta en ley natural [...] El complejo areal fue simplificado mediante la selección de ciertas cualidades, tales como el clima, el relieve y el drenaje, y del examen de las mismas como causa o efecto" (SAUER, 2006, p. 4).

geográfico regional (SANTOS, 1988, p. 22) quando deixou de ser comparável ao conceito de 'região', com o qual se sobrepôs desde a sua introdução na estudos geográficos através das escolas americanas, alemãs e francesas (Maximilian Sorre, Vidal de la Blache...) desde o final do século XIX. Mas, após o boom da globalização, nos anos 90, esse conceito voltou, contra todas as probabilidades, ao primeiro plano, sendo entendido “como uma forma de ver e interpretar” (RAMÍREZ; LÓPEZ, 2015, p. 88). Assim, o eixo dos estudos sobre a paisagem, que estava focado no lugar, passou a se focar no olhar.

Nos anos oitenta, a nova geografia cultural representa “a contribuição mais recente na análise da paisagem simbólica” (ROSENDAHL; CORREA 2001, p. 31). Um dos representantes mais importantes dessa linha é Denis Cosgrove, ao propor “[...] a integração entre o materialismo dialético e os aspectos subjetivos na apreensão da paisagem”. Também em uma linha crítica com a geografia de corte positivista, James Duncam interpreta a paisagem como um texto em que se podem ler os processos sociais e culturais inseridos nele.

Por outro lado, autores como Henri Lefevre, Yves Lacoste ou Josué de Castro, tratam o espaço como um espaço social, enquanto Maurice Merleau-Ponty o concebe como “uma criação social, sem existência própria” (RAMÍREZ; LÓPEZ, 2015, p. 41). O espaço, para Merleau-Ponty, não é um contêiner, um lugar que contem coisas, como considerava a tradição platônica, mas "uma estrutura por meio da qual o ser humano estabelece a relação entre objetos, sujeitos e fenômenos". Portanto, o espaço é "uma estrutura mental por meio da qual o ser humano é capaz de conceber, compreender e organizar o mundo"<sup>17</sup>.

Em outra direção, Yi Fu Tuan afirma que “o estudo do espaço, na perspectiva humanista, é o estudo dos sentimentos e ideias espaciais das pessoas no âmbito da experiência” (RAMÍREZ; LÓPEZ, 2015, p. 42). Oferece assim uma reformulação de corte romântico.

Já na linha pós-moderna, critica-se a ideia de que os processos de relação no espaço se explicam a partir das estruturas de produção e o espaço é analisado “a partir da ideia de que não há uma determinação econômica em relação ao processos e tudo aparece como parte da cultura” (RAMÍREZ; LÓPEZ, p. 47). Por isso, o enfoque é colocado na origem da palavra 'paisagem' nos seus diferentes significados nas línguas europeias, e é introduzido o debate sobre se provém especificamente do campo da arte e da representação pictórica, ou se é um processo sociocultural.

---

<sup>17</sup> Merleau-Ponty tenta superar a distinção tradicional entre espaço e sujeito. Porém, nós vemos como linguisticamente tem dificuldade para fazê-lo: “Uma estrutura mediante a qual o ser humano...”, é um médio, com seu caráter de objeto que se opõe a um sujeito. A complexidade cognitiva, linguística, emocional, para pensar fora dessa dualidade é certamente grande. De fato, levamos assim aproximadamente mil anos.



É a partir daí que Michel Collot se situa, argumentando que há um processo de retroalimentação entre o espacial e o estético, entre o natural e o cultural, entre o mundo e o humano. Principalmente, a posição de Collot é uma reação à de autores como Alain Roger, que defende a posição de “artialização” (2007, p. 10), ou seja, a noção segundo a qual “a natureza imita a arte”, por usar a famosa frase de Oscar Wilde:

O que é a natureza? Não é a mãe que nos deu a luz: é criação nossa. Ela acorda para a vida no nosso cérebro. As coisas existem porque as vemos, e o que vemos e como o vemos depende das artes que influíram em nós. Olhar para uma coisa e enxergar ela são atos muito diferentes. Não se enxerga uma coisa até que se compreende sua beleza. Então e só então nasce à existência (tradução própria)<sup>18</sup> (2014, p. 50).

Roger sustenta que a paisagem, ou como ele diz, “as paisagens”, são “aquisições culturais” (p. 11), algo metafísico na medida em que “nunca é redutível à sua realidade física” (p. 13) e sempre sobrenatural no sentido baudelaireano, isto é, como oposição ao natural, ao abominável. Para Roger, a paisagem está sempre carregada de tudo o que incorporamos (e isso é muito) com a experiência estética (p. 20), tal como afirma Oscar Wilde em sua famosa frase “a vida imita à arte muito mais do que a arte à vida” (pp. 18-19):

Nieblas han podido existir en Londres durante siglos. Hasta me atrevo a decir que no han faltado nunca. Pero nadie las vio, y por eso no sabíamos nada de ellas. No existieron hasta el día en que el Arte las inventó (WILDE, 2014, p. 50)

Para a filósofa Anne Cauquelin, a paisagem é uma construção cultural que não existia até o século XVI, visto que, até então, não havia um termo que desse conta de sua existência, pois, em suas palavras, “quem não tem a amostra não tem a coisa” (2007, p. 54). Para Cauquelin, “a paisagem é fruto de um longo e paciente aprendizado, complexo” (2007, p. 8), uma idealização que é reproduzida como natureza:

a paisagem fora pensada e construída como o equivalente da natureza, no decurso de uma reflexão sobre o estatuto do *análogon* e no decurso de uma prática pictórica que, pouco a pouco, ia dando forma a nossas categorias cognitivas e, conseqüentemente, a nossas percepções espaciais (2007, p. 7).

Por tanto, conclui Cauquelin, “A paisagem é justamente a apresentação culturalmente instituída dessa natureza que me envolve” (p. 143).

Em relação à palavra 'paisagem', na Europa há evidências de termos para se referir à paisagem desde o século VIII: *landschaft* em alemão, e posteriormente, *landscape* em inglês, *paissagio* em italiano, *paysage* em francês, *paisaje* em espanhol ou *paisagem* em português (cuja origem é o latim *pagus* (MADERUELO, 2006, p. 24). Seus primeiros significados

18 “¿Qué es la naturaleza? No es la madre que nos dio la luz: es creación nuestra. Despierta ella a la vida en nuestro cerebro. Las cosas existen porque las vemos, y lo que vemos y como lo vemos depende de las artes que han influido sobre nosotros. Mirar una cosa y verla son actos muy distintos. No se ve una cosa hasta que se ha comprendido su belleza. Entonces y sólo entonces nace a la existencia”.

tiveram a ver com a organização da produção, mas no século XVI, época do surgimento dos estados-nação, passou a ser associada com a organização política e com práticas pictóricas e, posteriormente, narrativas.

'Paisagem' vem do latim 'pagus', que pode ser traduzido como 'vila' ou 'distrito' (IDEM, p. 25) (em lugares como Argentina ou Rio Grande do Sul, pode-se encontrar a palavra 'pago' para se referir ao local a que se pertence). No entanto, Maderuelo aponta inequivocamente a aparição mais antiga do conceito de paisagem na China (IBIDEM, p. 19): 'Shanshui', composto de 'shan' (montanha) e shui (rio, água) (IBIDEM, p. 21):

O suporte de seda dos rolos, que é muito frágil, não permitiu que chegassem até nossos dias pinturas originais de épocas tão primitivas quanto os séculos IV e V, ainda conhecemos a obra de Gu Kaizhi e de outros pintores graças às cópias que de seus modelos se realizaram em séculos posteriores. As pinturas desse artista tinham um carácter narrativo, como o da escritura da que provem, e representavam figuras budistas que se repetem formando sucessões de escenas (MADERUELO, 2006, p. 22) (tradução própria)<sup>19</sup>.

Portanto, como sucede com o termo referente a paisagem, também houve representações de paisagens antes do século XVI na Europa e na Ásia, na pintura e na literatura. Isso tem servido para alguns autores defenderem que a paisagem é algo artístico, a própria representação. No entanto, essas acepções e essas representações não sempre são aceitas como 'paisagem'. Segundo Cauquelin, o argumento do conceito não é negociável; não tendo conceito unívoco, não tem coisa:

Temos grande dificuldade em imaginar a Grécia privada do azul que banha as ilhas, inunda o céu, transforma-se em violeta nas colinas longínquas, matiza-se em rosa e em verde-cinza ao cair da noite. Mas devemos nos render aos fatos: as cores são ideias de cores, e quem não tem a amostra não tem a coisa. Ora, os gregos não tinham amostra de azul (p. 54).

Para sustentar seu argumento, Cauquelin apela às memórias familiares e conta como ela e sua família se maravilharam com a natureza e o que acreditavam ser "uma manifestação absoluta da presença do mundo", pois o que estavam realmente fazendo, segundo a autora, eram projeções de formas que tinham atravessado a História: "Inocentemente presos à armadilha, contemplávamos não uma exterioridade, como acreditávamos, mas nossas próprias construções intelectuais" (p. 27).

Cauquelin refere-se a uma concepção de paisagem que é sua concepção da paisagem, seu lar familiar, ou sua cultura. Tanto ela quanto Alain Roger ou Oscar Wilde nos dizem que

---

19 No original: "El soporte de seda de los rollos, que es muy frágil, no ha permitido que hayan llegado hasta nuestros días pinturas originales de épocas tan primitivas como los siglos IV y V, aunque conocemos la obra de Gu Kaizhi y de otros pintores gracias a las copias que de sus modelos se realizaron en siglos posteriores. Las pinturas de este artista tenían un carácter narrativo, como el de la escritura de la que provienen, y representaban figuras budistas que se repiten formando sucesiones de escenas".

a paisagem é consequência de uma educação estética pela arte. Mas afirmar que a educação artística é o que nos leva a ter a capacidade de contemplar a paisagem e que esta é uma construção de uma determinada cultura ou civilização não é uma afirmação que possa ser aceita como um princípio geral que explica sua percepção, como sustenta Cauquelin e, em menor medida, os outros autores. Em vez disso, trata-se simplesmente de uma peculiaridade, de um elemento perceptivo na configuração da paisagem que vem a dizer que é bastante provável que as vivências infantis de Oscar Wilde ou Anne Cauquelin lhes remitissem à arte ou a pintura:

Ao mesmo tempo impressionista e clássico: eu podia decifrá-lo com facilidade e também percebia muito facilmente que o sonho de minha mãe não era nada de extraordinário, a projeção de um gosto fabricado ou a marca de certa cultura, de uma norma. Tratava-se do que era “preciso” amar sob pena de retroceder (CAUQUELIN, 2007, p. 24).

Da mesma forma, como indicado no início dessa pesquisa, provavelmente as experiências da infância também me influenciaram, como qualquer outra pessoa. Minhas referências não são necessariamente pictóricas. Elas podem ser televisivas ou vir de histórias contadas, lendas, descobertas ou simples advertências dos pais. Mas em qualquer caso, existe aquele enriquecimento cultural e experiencial que nos leva a um processo perceptivo no qual colocamos muito de nós mesmos: “A paisagem parece traduzir para nós uma relação estreita e privilegiada com o mundo, representa como que uma harmonia preestabelecida, inquestionável, impossível de criticar sem se cometer sacrilégio” (CAUQUELIN, 2007, p. 28).

Mas não se trata somente de uma troca entre o mundo externo e nossa configuração interna. E mesmo que fosse por isso, por que Cauquelin tem como referências os impressionistas e eu a história dos *tios saínes*, que vagam pelos campos com um saco em busca de crianças para sequestrar e tirar o sangue deles? O que faz com que as referências sejam umas ou outras? Há algo, uma base, que promove que alguns tons claros percebidos tenham um nome ou sejam agrupados sob o mesmo nome ou sob nomes diferentes. E essa base é material.

A particularidade da paisagem é que suas características a tornam material e ao mesmo tempo intangível, sendo apenas observada, imaginada ou representada. A paisagem adquire sua entidade assim que é observada e, por isso, requer um observador consciente que faça uma ordenação. Mas não sabemos se essa entidade própria é inerente à paisagem ou a quem olha.

Para resolver essa problemática, Michel Collot apela à noção de pensamento-

paisagem, tentativa de síntese de um local, um olhar e uma paisagem. Dito de outra forma, um proposta conceitual que considera a paisagem como a manifestação de outra forma de viver e pensar a relação do sujeito com aquilo que está fora:

A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da Natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferenças científicas do homem e da sociedade (COLLOT, 2013, p. 9).

Collot considera que a literatura é um campo ideal para esse tipo de estudo que consiste em pensar a experiência da paisagem. Assim, ele trata a paisagem como uma estrutura significativa tanto na composição da escrita literária quanto na cultura contemporânea. A paisagem, segundo Collot, pode provocar um modo especial de viver e pensar a relação entre poesia e mundo. Na literatura, especificamente, a paisagem constitui, em primeiro lugar, uma manifestação das múltiplas dimensões dos fenômenos humanos e sociais, a interdependência do tempo e do espaço, a interação da natureza e da cultura, a interação do econômico e o simbólico e, por fim, a interação do indivíduo e da sociedade.

A paisagem é, por definição, um “espaço percebido” vinculado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região “que se oferece ao olhar de um observador” (COLLOT, 2013, p. 17). Portanto, é um local em que existe um olhar que cria, dependendo da sua posição física e cultural, uma imagem.

Assim, a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes unidos em uma “relação complexa”: um lugar, um olhar e uma imagem (IDEM, p. 17). Seguindo a fenomenologia de Edmund Husserl, Collot recupera a importância da “percepção” como “meio-termo e mediador” entre o lugar e sua representação, e leva a paisagem a ser considerada um “fenômeno” que não é pura representação nem simples presença, mas sim o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista (IBIDEM, p. 18).

É nessa perspectiva que Ida Alves (2015) nos fala sobre o povo Awá-Guajá, na região sul do estado do Maranhão, no Brasil, e a forte identidade desse grupo com o espaço em que vivem e a verdadeira tragédia que o desmatamento significa para eles. Alves conclui que “a floresta é para esse povo um genuíno pensamento-paisagem constituindo todo um modo de viver e de ser, muito mais que uma mera delimitação espacial ou um território ocupado e utilizado”. Mas parece complicado atribuir ao Awá um termo como pensamento-paisagem, que busca corrigir um conflito cultural a uma cultura que é diferente, já que para isso, eles precisariam ter uma concepção dual do mundo que não lhes pertence e que se divide entre as

noções de pensamento e de paisagem. A descrição de Alves e *O Globo* são paisagísticas, mas não parece haver uma relação paisagística entre os Awá e o espaço em que vivem e a maneira como o vivem.

Para Alves “a floresta é origem e matriz de uma existência individual e coletiva, de uma cultura e sua cosmovisão” (2015, p. 28). Mas toda cultura e toda existência emergem em um espaço e a relação espacial é a origem e a matriz da existência de um grupo, seus indivíduos, sua cultura e sua visão de mundo, seja Awá, Tuareg, Budista, Esquimó, Ocidental ou Chinesa. Portanto, deve haver uma relação entre a organização de um grupo ou de uma cultura, sua forma de se organizar e a paisagem e o espaço. Embora os modos de produção não sejam os únicos elementos determinantes na percepção do espaço, parece claro que eles não podem ser deixados de lado mesmo que afirmemos que a paisagem é o resultado de algumas ideias ou de uma cultura, a menos que concebamos essa cultura como algo transmitido por divindades, ou feito por heróis, ou o resultado de um processo de anamnese à maneira platônica, ou por uma simples relação de causa-efeito.

Em síntese, Collot não resolve a velha dualidade ocidental nem consegue sair dela, a despeito de sua intencionalidade: “Uma vez que levamos a sério a percepção da paisagem [...] somos levados a nos libertar do dualismo arraigado do pensamento ocidental” (COLLOT, 2013, p. 18). Mas a pesar de seu anúncio, Collot o inibe ao afirmar: “O corpo é o traço de união entre o espaço e o espírito” (IDEM, p. 37). Ao dizer isso, constitui o corpo como um terceiro elemento integrador entre o mundo e o espírito, numa distinção bastante próxima à que René Descartes faz entre *res extensa* e *res cogitans*. Em sua pretensão de proteger o sujeito do relativismo pós-moderno, ele o coloca de antemão como uma entidade separada do mundo, que se liga a ele através do seu corpo. A estrutura é a mesma: o espírito de Collot é a coisa pensante de Descartes, e o Deus de Descartes, que salva a dissociação sujeito / mundo, é convertido por Collot em corpo.

A ideia de pensamento-paisagem de Collot não é, portanto, satisfatória para salvar a dualidade ocidental tradicional, mas sua abordagem é extremamente interessante na medida em que abre uma porta que parece oferecer uma explicação muito mais sólida do fenômeno da paisagem do que o oferecido por autores como Anne Cauquelin ou Alain Roger. Há algo que é indiscutível: “Não há maneira de pensar a natureza, afinal, senão pela natureza percebida” (ALVES, p. 41). E, nesse sentido, se Collot transcendesse a noção do encontro entre dois conceitos, ele poderia integrar todas essas tendências como elementos atuantes, e não determinantes, na configuração da paisagem ou em sua percepção. Assim, entrariam tanto as tendências que defendem a artisticização da paisagem, quanto os defensores da paisagem

como sentimento, conforme assinala Yi Fu Tuan entre outros.

Collot segue particularmente a linha da Gestalt, que no século XX avançou no sentido de tomar a percepção, não como engano, à maneira de Descartes, nem como a coisa em si, à maneira positivista, ou como mero produto da sensibilidade, subjetividade ou cultura, mas como um processo de antecipação que o cérebro humano realiza.

Nessa linha, Collot conseguiu reduzir a três os processos mentais de unificação interna que ocorrem no processo de percepção da paisagem: a seleção de alguns elementos, a simplificação e a antecipação (SILVESTRE, 2008, p. 100).

A seleção é marcada pela linha do horizonte, que nos permite extrair a forma de seu fundo e, por simplificação, a seleção dos elementos que nos interessam dentro dos objetos emaranhados que compõem o mundo. Os elementos serão destacados em função do seu tamanho, cor, texturas e / ou direções.

A simplificação nos permite agrupar alguns dos diferentes elementos, criando fronteiras a partir de relações de semelhança, proximidade, tamanho, cor, etc. entre os diferentes elementos, o que nos faz construir grupos dentro da paisagem como um todo, facilitando assim nossa visão de conjunto.

Com a antecipação, o observador completa o inacabado. A mente completa e leva em consideração o que não pode enxergar. Desta forma, não há rupturas na percepção da paisagem, podendo passar perfeitamente do que vemos ao que ali antecipamos que há.

Portanto, embora seja mundo, a paisagem como entidade autônoma e totalidade coerente é, com efeito, o produto filtrado das gestões realizadas pela mente em um nível primário, o que nos permite entender que as entidades percebidas, embora sejam configuradas por nossa mente por meio de nossos sentidos, eles não nos remetem necessariamente a dados errôneos, como se poderia pensar a partir de uma perspectiva cartesiana, mas a processos perceptivos. Por exemplo, se vemos uma floresta, tendemos a interpretar um conjunto de árvores apresentado em sua multiplicidade como uma unidade. O mesmo acontece com um cardume de peixes, com a grama do campo e assim por diante. O cérebro humano usa atalhos.

Mas por que esses processos mentais ocorrem? A neurociência nos diz que o cérebro funciona em alta velocidade e para isso usa atalhos. Existe uma "economia cognitiva" que opera independentemente de nós. Susana Martínez Conde, neurocientista da State University of New York, explica por meio do exemplo da magia: “Os magos aproveitam-se do fato de termos capacidade mental limitada. Nosso cérebro tem tamanho e recursos limitados, e deve tomar decisões e atalhos” (*La Información*, 14/02/16). Por isso, diz Martínez Conde, ele preenche lacunas e vê continuidades onde não há. Não prestamos atenção a todas as

informações sempre que temos uma percepção sensorial, pois são múltiplas. Um exemplo simples é o que ocorre com o uso dos óculos: inicialmente sentimos a armação e as lentes, mas posteriormente a percepção do objeto desaparece, pois a informação, já assimilada, se torna desnecessária, e então deixamos de ver as lentes, de ver a armação e de sentir os óculos em contato com o nosso rosto. Há que assinar porém que tal experiência não se constitui em um ato passivo. Segundo Rudolph Arnheim (2002, p. 20), longe de ser “aglomeração amorfa de estímulos”, o material bruto da experiência não é algo que dependa completamente da subjetividade de quem olha:

Os estudos da Gestalt [...] fizeram ver que quase sempre as situações com que nos encontramos possuem características próprias, que exigem que as percebamos devidamente. Ficou patente que olhar o mundo requer um jogo recíproco entre as propriedades aportadas pelo objeto e a natureza do sujeito observador (tradução própria)<sup>20</sup> (ARNHEIM, 2002, p. 20).

A visão, para Arnheim, “não é um registro mecânico de elementos, mas a apreensão de esquemas estruturais significativos. Se isso fosse verdade para o simples ato de perceber um objeto, ainda mais teria que ser verdade para a abordagem artística da realidade” (2002, p. 20). Dessa forma, há certos conjuntos de receptores retiniais que “cooperam para reagir a certos movimentos, bordas, classes de objetos. Ainda assim, alguns princípios de ordenação são necessários para transformar a infinidade de estímulos individuais nos objetos que vemos” (IDEM, p. 58), pois somos nós que nos projetamos no mundo em busca de objetos:

Com um dedo invisível percorremos o espaço que nos rodeia, saímos aos lugares distantes onde há coisas, as tocamos, as capturamos, percorremos suas superfícies, vamos seguindo seus limites, exploramos sua textura. A percepção de formas é uma ocupação eminentemente ativa (tradução própria)<sup>21</sup> (IDEM, p. 58).

A tendência de selecionar faz com que prestemos atenção a uma ou umas poucas coisas, o que provavelmente já salvou nossas vidas por milênios, pois, do contrário, não seríamos capazes de processar todas as informações que chegam até nós. De uma perspectiva evolutiva, o processo descrito por Collot (corte, seleção e antecipação) ocorre por uma questão de sobrevivência. O cérebro usa atalhos para agir rápido e sobreviver. O próprio sistema nervoso, seguindo a psicologia da Gestalt e o *princípio de experiência*, foi se moldando em um processo de adaptação ao meio ambiente resultante de milhões de anos:

Vejo um objeto. Vejo o mundo que me rodeia. O que implicam estas afirmações?

---

20 “Los estudios de la Gestalt [...] hicieron ver que casi siempre las situaciones con que nos encontramos poseen características propias, que exigen que las percibamos debidamente. Quedó patente que mirar el mundo requiere un juego recíproco entre las propiedades aportadas por el objeto y la naturaleza del sujeto observador”.

21 “Con un dedo invisible recorreremos el espacio que nos rodea, salimos a los lugares distantes donde hay cosas, las tocamos, las atrapamos, recorreremos sus superficies, vamos siguiendo sus límites, exploramos su textura. La percepción de formas es una ocupación eminentemente activa”.

[...] enxergar é essencialmente um médio de orientação prática, de determinar com os próprios olhos que certa coisa está presente em certo lugar e está fazendo algo (tradução própria)<sup>22</sup> (ARNHEIM, 2002, p. 57).

É dessa dinâmica de sobrevivência que o resto de nossa percepção emerge e se desenvolve em um processo evolutivo que, desde o materialismo cultural defendido pelo antropólogo Marvin Harris, obedece a uma relação de custos e benefícios.

## 1.2 A PAISAGEM COMO FORMA DE PERCEPÇÃO DO ESPAÇO: UM PROCESSO EVOLUTIVO.

[...] para garantir sua perenidade, tem que lutar contra as doenças que a assaltam, abrigar-se das intempéries, defender-se dos seus inimigos. Antes de tudo, porém, precisa, dia após dia, encontrar com que subsistir – comer. E esta necessidade, é a fome que se encarrega de lembra-la. Sob o seu ferrão e para lutar contra ela, a humanidade aguçou seu gênio inventivo

(André Mayer)

Em seu livro *Introducción a la antropología general* (1986), Marvin Harris defende que as mudanças estruturais nas sociedades, e até nos processos evolutivos, devem-se a causas que vêm determinadas pela necessidade e pelo princípio de subsistência (p. 134). É o que ele denomina materialismo cultural, linha de investigação antropológica cujo método se baseia no estudo das “constricções materiais às que está sometida a existência humana”:

Qualificamos estas constricções e condições de *materiais* para distingui-las das impostas pelas ideias e outros aspectos mentais ou espirituais da vida humana, como os valores, a religião e a arte. Para os materialistas culturais, as causas mais prováveis de variação nos aspectos mentais ou espirituais da vida humana são as variações nas constricções materiais que afetam à maneira em que as pessoas afrontam os problemas de satisfazer suas necessidades básicas em um hábitat dado (tradução própria)<sup>23</sup> (HARRIS, 1986, p. 17).

Essas constricções materiais seriam os modos de produção, desenvolvendo o princípio já descrito por Karl Marx em *Contribución a la crítica de la economía política*:

<sup>22</sup> “Vejo un objeto. Veo el mundo que me rodea. ¿Qué implican estas afirmaciones? [...] ver es esencialmente un medio de orientación práctica, de determinar con los propios ojos que cierta cosa está presente en cierto lugar y está haciendo algo”.

<sup>23</sup> No original: “Calificamos a estas constricciones o condiciones de *materiales* para distinguir las de las impuestas por las ideas y otros aspectos mentales o espirituales de la vida humana, como los valores, la religión y el arte. Para los materialistas culturales, las causas más probables de variación en los aspectos mentales o espirituales de la vida humana son las variaciones en las constricciones materiales que afectan a la manera en que la gente afronta los problemas de satisfacer sus necesidades básicas en un hábitat dado”.



O modo de produção da vida material determina o processo social, político e intelectual da vida em general. Não é a consciência dos homens o que determina seu ser, mas, pelo contrário, é sua existência social o que determina sua consciência (tradução própria)<sup>24</sup> (2008, pp. 4-5).

Marx considerava que os seres humanos estabelecem relações de produção necessárias mas alheias à vontade das pessoas. Essas relações fundam estruturas organizativas que constituem a base das estruturas sociais e culturais, ou o sistema de valores e crenças.

O que aporta Harris aos princípios materialistas de Marx é a consideração dos médios de produção, não na sua condição de estrutura organizativa, mas enquanto forma de subsistência, somando os modos de reprodução. Se segue a premissa de que nós, seres humanos, enquanto seres biológicos, temos como motor primário da nossa existência conseguir alimento e nos reproduzirmos. Portanto, os modos de produção (enquanto meios de subsistência) e de reprodução constituiriam, não estruturas organizativas em si (já que não podemos, em princípio, controlar elas), mas infraestruturas que determinariam condições de possibilidade do comportamento humano e suas estruturas organizativas. É o que Harris chama de “determinismo infraestructural”:

Como todas as bioformas, os seres humanos consomem energia para obter energia (e outros produtos que ajudam a sustentar a vida). E como todas as bioformas, nossa capacidade para produzir crianças supera nossa capacidade de obter energia para eles. A prioridade estratégica da infraestrutura se apoia no fato de que os homens não podem mudar essas leis. O mais que podemos fazer é buscar um equilíbrio entre a reprodução e a produção e consumo de energia (tradução própria)<sup>25</sup> (1982, p. 72).

Nessa perspectiva, podemos deduzir que nossa percepção do espaço é resultado de um processo evolutivo impulsionado pelo sucesso em nossa busca pela sobrevivência, processo, portanto, que emerge de nossa relação biológica com o espaço, uma disposição que pertence ao âmbito de nossa sobrevivência como espécie e que está na base das constrições materiais em que nos movemos e nos desenvolvemos como grupo. A ideia que se pretende sustentar é que o fenômeno da paisagem tem suas raízes em um processo perceptivo que não controlamos e que tem como objetivo básico a satisfação de nossas necessidades vitais e, mais especificamente, alimentares. Não é, como Descartes (1995, p. 62) acreditava, ao afirmar que nossos sentidos, com seus preconceitos, nos enganam: os sentidos são, por assim dizer, “nossos amigos”, e antecipam, assim como Michel Collot nos fala a partir da Gestalt, para

24 No original: “El modo de producción de la vida material determina el proceso social, político e intelectual de la vida en general. No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia”.

25 No original: “Como todas las bioformas, los seres humanos consumen energía para obtener energía (y otros productos que ayudan a sostener la vida). Y como todas las bioformas, nuestra capacidad para producir niños supera a nuestra capacidad de obtener energía para ellos. La prioridad estratégica de la infraestructura se apoya en el hecho de que los hombres no pueden cambiar estas leyes. Lo más que podemos hacer es buscar un equilibrio entre la reproducción y la producción y consumo de energía”.

nos ajudar a ter mais opções de sobrevivência. Tampouco é que nossa percepção simplesmente emerge de um processo de aculturação estética, como argumentado por Wilde (2014), Roger (2007) ou Cauquelin (2007). Isso existe, mas é uma visão parcial e limitada do fenômeno. Collot optou por sintetizar a natureza de um lado e a cultura de outro, o coletivo de um lado e o individual de outro, gerando uma terceira instância: o pensamento-paisagem. Mas o processo de aculturação é a informação que recolhemos para a nossa percepção do mundo, e está enraizado em condições biológicas e perceptivas cuja função primária é a vida e as estruturas organizacionais de produção que a elaboram ou fazem aparecer como tal na área das ideias científicas, éticas e estéticas. Somos corpos biológicos com uma cultura e uma subjetividade, mas elas emergem de uma mesma biologia, incluindo a noção de paisagem. Uma terceira instância não é necessária, porque não há ser humano de um lado e espaço do outro, mas o ser humano surge no espaço. É esta ideia que será desenvolvida a seguir.

Os paleoantropólogos Juan Luis Arsuaga e Ignacio Martínez explicam os processos evolutivos do ser humano a partir de dados indiretos retirados de restos ósseos, configurações biológicas atuais e explicações lógicas que permitem "compreender o que aconteceu" em um determinado ambiente e época (2012, [1998] p. 7). A paleontologia, afirmam, ocupa-se não com o que "os humanos do passado fizeram", como a arqueologia, mas com o que se conclui "que esses humanos puderam fazer" partindo do estudo dos restos fósseis e das condições físicas que permitem – embora não confirmem – determinadas ações (2009, p. 6). Por exemplo, se estuda em que momento evolutivo se percebe que alguns hominídeos tinham condições de falar desde a magnitude de suas caixas torácicas, de suas cavidades orais, etc., sem que isso necessariamente signifique que falassem.

De uma perspectiva neodarwiniana, a evolução desde hominídeos para os humanos modernos é o resultado de um lento processo de seleção natural em que variáveis genéticas e aleatórias aparecem ligadas à teoria evolutiva (ALVARGONZÁLEZ, 1988, p. 350). Essas variáveis causaram uma mudança drástica em alguns hominídeos, que, por algum motivo, expandiram seu habitat das árvores para o solo e, posteriormente, passaram a caminhar apoiados apenas nas extremidades inferiores. Para evoluir para ser bípede, nossos ancestrais tinham que ser capazes de "fazer no chão algo que nenhuma outra criatura jamais havia feito tanto ou tão bem" (HARRIS, 1991, pp. 6-7), e esse "algo" parece que foi o uso das mãos. A destreza manual para fazer ferramentas e transportá-las fez a diferença em relação aos outros hominídeos, o que tornou a relação com a árvore menos determinante e a capacidade motora no chão, pelo contrário, mais relevante.

O bipedismo mudou tudo, pois o uso crescente de ferramentas levou a uma maior

diferença entre pés e mãos que, por sua vez, promoveu uma maior dependência de ferramentas (HARRIS, 1991, p. 21). Para quê? Para comer coisas que outros hominídeos não podiam comer, deixando assim nossos ancestrais livres de competidores para se alimentar, sobreviver e se reproduzir. Como essas fontes terrestres de alimentos substituíram os frutos arbóreos na dieta, a seleção natural favoreceu os indivíduos que trocaram as perdas associadas à diminuição da capacidade de escalar pelas vantagens da nova dieta (1991, p. 21).

As investigações e teorias sobre as mudanças que ocorreram nos humanos como consequência desta mudança transcendental que teve lugar em um processo de várias centenas de milhares de anos são muitas e variadas, envolvendo desde a reconfiguração do cérebro com base em mudanças em suas condições gravitacionais, até mudanças nos processos gestacionais que levaram à aceleração dos períodos de gestação e parto, ao estreitamento da relação mãe-filho ou, segundo pesquisadores como Dean Falk (GERMÁNICO, 2008), ao início da linguagem humana. Também parece claro que o bipedismo está relacionado à capacidade de percorrer longas distâncias associadas à subsistência e à manutenção de uma temperatura correta do cérebro (ARSUAGA; MARTÍNEZ, 2012, p. 85). Mas também há algo que diz respeito ao espaço particularmente, aos sentidos e à percepção visual:

Formigueiros e termiteros são maiores e mais fáceis de divisar na sabana aberta de árvores dispersas que na própria selva. Podemos imaginar aos antepassados dos australopitécidos se aventurando por temporadas a sair da selva na procura dos pacotes de gorduras e proteínas, altamente nutritivos, encerrados nestas fortalezas de insetos. Afastados os formigueiros de onde se encontravam os instrumentos apropriados para pescar, hurgar, explorar e escarvar, seria preciso transportar as ferramentas ou a matéria prima para fabricá-las cobrindo distâncias maiores do que na selva. Os indivíduos que fabricassem os melhores paus e os usassem com mais habilidade disfrutariam de dietas mais ricas em gorduras e proteínas, seriam mais fortes e saudáveis e deixariam mais descendência. Na medida que aumentassem a frequência e a duração das expedições no campo aberto, os antepassados dos australopitécidos começariam cedo a aproveitar recursos alimentares adicionais, disponíveis no novo hábitat (HARRIS, 1991, p. 21) (tradução própria)<sup>26</sup>.

Do acima exposto se deduzem três ações fundamentais: a manipulação de materiais transformando-os em objetos, a manipulação de espaços e lugares, e a repetição de longos percursos. Mas há outro fator: “Seu ambiente não eram mais as matas fechadas e úmidas, mas

---

26 No original: “Hormigueros y termiteros son mayores y más fáciles de divisar en la sabana abierta de árboles dispersos que en la propia selva. Podemos imaginar a los antepasados de los australopitécidos aventurándose por temporadas a salir de la selva en pos de los paquetes de grasas y proteínas, altamente nutritivos, encerrados en estas fortalezas de insectos. Alejados los hormigueros de donde se encontraban los instrumentos apropiados para pescar, hurgar, explorar y escarbar, habría que transportar las herramientas o la materia prima para fabricarlas cubriendo distancias mayores que en la selva. Los individuos que fabricasen los mejores paños y los manejaran con más habilidad disfrutaban de dietas más ricas en grasas y proteínas, serían más fuertes y sanos y dejarían más descendencia. A medida que aumentasen la frecuencia y la duración de las expediciones en campo abierto, los antepasados de los australopitécidos empezaban pronto a aprovechar recursos alimentarios adicionales, disponibles en el nuevo hábitat”.

os espaços mais abertos e secos que, ao mesmo tempo que aumentavam o risco de ser vítima de predadores, forneciam novos recursos” (ARSUAGA; MARTÍNEZ, 2012, p. 4).

Assim, não apenas aqueles que tivessem mais destreza para fazer ferramentas ou usá-las com mais habilidade seriam capazes de comer melhor, mas também aqueles que avistaram ou identificaram alimentos mais cedo, à distância, ou que foram capazes de distinguir ou intuir antes que os demais, a partir de uma informação limitada a existência, em algum lugar daquela vasta planície, havia algo comestível. Um novo espaço estava se abrindo para os hominídeos, e o campo aberto oferecia mais chances de avistamento do que a selva, onde os animais têm maior probabilidade de se esconder. Ao contrário da selva, “a savana estava transbordando de manadas altamente visíveis” (HARRIS, 1991, p. 23) a grandes distâncias:

Se, uma manhã faz cinco milhões de anos, tivéssemos estado presentes no confin da selva com a savana, haveríamos vislumbrado a seguinte cena: nossos antepassados, ainda entre as sombras, permaneceriam em pé, olhando nervosos o panorama ensolarado. A certa distância, poderiam ter sido confundidos facilmente com uma família de chimpanzés, exceto que quando começaram avançar pela grama mantinham-se erguidos. Todos os adultos sustinham um pau afilado na mão. Aquela manhã tinha-se dado cita ali toda a nossa história: todo o que íamos ser e ainda podemos ser (tradução própria)<sup>27</sup> (HARRIS, 1991, p. 22).

Diante de grandes distâncias, a agudeza do olhar começou a ganhar terreno em relação ao cheiro. A observação detalhada de um recorte de espaço estava nascendo para distinguir formas nele ou percebê-las mesmo que não fossem vistas claramente. Cortar o espaço, simplificar as formas para localizá-las à distância e antecipar o que poderia estar escondido atrás de algumas formas proporcionou uma grande vantagem e bastante comida. Ou seja, estavam ocorrendo os três processos descritos por Collot na percepção da paisagem: corte, simplificação e antecipação.

Isso não explica a percepção estética da paisagem nem refuta as teorias citadas anteriormente, mas sim indica que as condições e disposições para a apreciação da paisagem (ou para a sua construção, ou sua invenção) se forjam como um processo evolutivo cujo fim é a sobrevivência da espécie. O hominídeo tinha que se virar pelo terreno, competir com outros animais depredadores, caçar e provavelmente expulsar outros caçadores de certos locais. Além disso, ele próprio era uma presa potencial exposta a outros predadores (ARSUAGA; MARTÍNEZ, 2012, p. 4). Quem mais observava, distinguia e antecipava, também tinha maior

---

<sup>27</sup> “Si, una mañana hace cinco millones de años, hubiésemos estado presentes en el confin de la selva con la sabana, habríamos vislumbrado la siguiente escena: nuestros antepasados, todavía entre las sombras, permanecerían de pie, oteando nerviosos el panorama soleado. A cierta distancia, hubiera podido confundírseles fácilmente con una familia de chimpancés, excepto que cuando comenzaron a avanzar por la hierba se mantuvieron erguidos. Todos los adultos sostenían un palo afilado en la mano. Aquella mañana se había dado cita allí toda nuestra historia: todo lo que íbamos a ser y todavía podemos ser”.

probabilidade de não ser devorado. Mas isso, seguindo Milton Santos, seria propriamente a percepção do espaço, não da paisagem, de forma desinteressada, e cujo caráter desinteressado aponta para uma situação material que o permitia apreciar reiteradamente determinados espaços sem objetivo de sobrevivência. Ou seja, quando se trata da paisagem, os meios de subsistência não estão naquele espaço percebido, mas em outro lugar, e não há preocupação em perdê-los. Como mostra Santos, quando olhamos o espaço como paisagem, não há mais nele uma preocupação com a sobrevivência e, conseqüentemente, com o espaço.

Assim, do abandono da árvore, passamos ao desenraizamento e ao nomadismo, e, numa ampliação desse movimento, passamos do interior dos matos e selvas às planícies e savanas, circunstância que nos conduz a uma observação atenta, nas planícies, de grandes distâncias, concomitantemente com o desenvolvimento de nosso cérebro e linguagem. A postura ereta permitiu-nos observar a distância até onde se perdia a visão, ou seja, na linha do horizonte. Ao erigir-se é possível que nosso cérebro tenha se acomodado por necessidade à observação dessas amplas vistas do espaço, desenvolvendo então os três processos descritos por Collot.

Concluindo, nossa percepção da paisagem é baseada em um processo evolutivo sustentado na sobrevivência. Aceitam-se os processos de recorte, simplificação e antecipação conforme mostra Collot, não enquanto um encontro com o mundo, mas como *emergência* dele. Ou seja, a observação da paisagem é um processo autorreflexivo e emocional. E nesta concepção que cabe a "artialização" de Roger, Wilde e Cauquelin, mas só como uma parte de todo.

Os seres humanos constituem grupos e culturas complexas e diversificadas com grande capacidade de adaptação ao meio ambiente. Desde o seu habitat original na África, os humanos expandiram-se para o resto do planeta apresentando uma enorme capacidade de adaptabilidade graças à capacidade técnica, cujas variáveis decorrem das resoluções frente aos constrangimentos materiais de cada grupo humano num local. Se houver caça, os grupos humanos desenvolverão técnicas de caça, que estarão relacionadas com o tipo de animais suscetíveis de caça, temperatura, orografia, variáveis climáticas, materiais para construir ferramentas...

Seguindo o materialismo cultural, "há um processo inteligível que preside a manutenção de formas culturais comuns, que inicia mudanças e que determina suas transformações ao longo de sendas paralelas ou divergentes" (HARRIS, 1986, p. 3). O cerne desse processo é a "intensificação da produção", tendência que surge periodicamente em todas as culturas, que é anti-produtiva e que coloca as civilizações em um conflito derivado

do descompasso entre níveis de produção, níveis populacionais e formas de vida. Antes, isso acontecia devido às mudanças climáticas e movimentos migratórios de pessoas ou animais. Posteriormente veio também a questão da competição entre os estados.

Se não houver mudança nas formas de produção, a intensificação levará sempre ao “esgotamento do meio ambiente e à diminuição da eficiência produtiva, uma vez que o esforço crescente deve ser aplicado, mais cedo ou mais tarde, aos animais, plantas, terras, minerais e fontes de energia mais remotas, menos confiáveis” e menos eficientes. A diminuição da eficiência leva à diminuição do nível e da qualidade de vida, o que, por sua vez, força novas formas de produção ou o colapso.

A estabilidade em uma sociedade pode ser controlada de duas formas: aumentando a produção ou diminuindo a reprodução, coisa que, embora sempre existiu, tem elevados custos sociais, razão pela qual quase sempre se tem utilizado a intensificação da produção:

Se não for pelos graves custos que entranha o controle da reprodução, nossa espécie poderia ter permanecido por sempre organizada em grupos pequenos, relativamente pacíficos e igualitários, de caçadores-coletores. Mas a carência de métodos eficazes e benignos de controle da população fizeram instável esse modo de vida. As pressões reprodutoras predispueram a nossos antepassados da Idade de Pedra a recorrer à intensificação como resposta ao número decrescente de animais de caça maior, diminuição provocada pelas mudanças climáticas do último período glacial. A intensificação do modo de produção da caça e da coleção abriu, por sua vez, a etapa da adoção da agricultura que no seu turno conduz a uma competência muito alta entre os grupos, a uma intensificação da guerra e à evolução do estado (tradução própria)<sup>28</sup> (HARRIS, 1986, p. 5).

O surgimento da agricultura fez com que não fosse necessário dedicar-se exclusivamente à obtenção de alimentos, o que levou muitas pessoas a se tornarem “artesãos, padres e governantes” (HARRIS, 1986, p. 6). A invenção da agricultura é frequentemente vista como um fator de evolução ou progresso. No entanto, isso nada mais é do que o produto das necessidades de um determinado período:

[...] as testemunhas arqueológicas do paleolítico superior – ao redor do ano 30.000 ao 10.000 antes de nua era– demonstram claramente que os caçadores que viveram em aqueles tempos disfrutaram de níveis de comodidade e seguridade relativamente elevados. Não eram gambiarras aficionados (tradução própria)<sup>29</sup> (HARRIS, 1986, p.

---

28 No original: “Si no fuera por los graves costos que entraña el control de la reproducción, nuestra especie podría haber permanecido por siempre organizada en grupos pequeños, relativamente pacíficos e igualitarios, de cazadores recolectores. Pero la carencia de métodos eficaces y benignos de control de la población hicieron inestable este modo de vida. Las presiones reproductoras predispusieron a nuestros antepasados de la Edad de Piedra a recurrir a la intensificación como respuesta al número decreciente de animales de caza mayor, disminución provocada por los cambios climáticos del último período glacial. La intensificación del modo de producción de la caza y de la recolección abrió, a su vez, la etapa de la adopción de la agricultura que a su turno condujo a una competencia muy alta entre los grupos, a una intensificación de la guerra y a la evolución del estado”.

29 No original: “os testimonios arqueológicos del paleolítico superior –alrededor del año 30.000 al 10.000 antes de nuestra era– demuestran claramente que los cazadores que vivieron en aquellos tiempos disfrutaron de niveles de comodidad y seguridad relativamente elevados. No eran chapuceros aficionados”.

6).

Considera-se muito importante a ideia de que não existe evolução no ser humano do ponto de vista cultural: “A noção de que as populações do Paleolítico trabalhavam de sol a sol para se alimentar hoje resulta ridícula”. Os coletores possuíam técnicas de ação, como qualquer grupo humano, e tinham horas de mais intensidade e dias de mais lazer. As culturas caçadoras-coletoras de hoje gozam de muito tempo livre (HARRIS, 1986, p. 8), ao contrário das culturas agrícolas, que dedicam grande parte de sua existência ao trabalho (IDEM, p. 9): “Os caçadores-coletores dependem, essencialmente, do ritmo natural de reprodução animal e vegetal; eles podem fazer muito pouco para aumentar a produção por unidade de terra”. No entanto, os agricultores podem influenciar a quantidade de produção por meio do uso de técnicas. Em síntese, o que se conclui é que os processos e mudanças culturais, como a invenção da agricultura, surgem por necessidade, e não por evolução ou desenvolvimento:

[...] o que faz com que os coletores-caçadores se virem para a agricultura não são ideias mas custos/benefícios. A ideia da agricultura é inútil quando se pode obter toda a carne e os vegetais que se desejam com umas poucas horas de caça e de coleção semanais (tradução própria)<sup>30</sup> (HARRIS, 1986, p. 30).

É, portanto, a relação de custos e benefícios, e o esgotamento de um modelo o que provoca movimentos e mudanças nas sociedades e as diferenças entre elas. E é a capacidade técnica que produz a dissociação entre o grupo humano e o habitat, transformando este em um ambiente, no qual os grupos humanos administram e encontram soluções para as crises de subsistência: “A principal forma de relação entre o homem e a natureza, ou melhor, entre o homem e o meio, é dada pela técnica” (SANTOS, 2006, p. 16). As técnicas são conjuntos de meios instrumentais e sociais “com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (IDEM, p. 16). Constituem-se assim os modos de organização (a cultura), os quais são indisociáveis dos objetos, conforme assinala Milton Santos:

Para os geógrafos, os objetos são tudo o que existe na superfície da Terra, toda herança da história natural e todo resultado da ação humana que se objetivou. Os objetos são esse extenso, essa objetividade, isso que se cria fora do homem e se torna instrumento material de sua vida, em ambos os casos uma exterioridade” (SANTOS, 2006, p. 46)

Essa criação de espaço, essa habituação do espaço às suas necessidades, articulando as condições de acordo a uns procedimentos, uma organização e uma forma em que essa habituação deve ser mantida, e criando um entorno (o que está em torno do espaço condicionado) é o que constitui a cultura. Esse centro, esse lar, é caracterizado por duas

---

30 No original: “[...] lo que hace que los recolectores-cazadores se vuelquen a la agricultura no son ideas sino costos/beneficios. La idea de la agricultura es inútil cuando se puede obtener toda la carne y los vegetales que se desean con unas pocas horas de caza y de recolección semanales”.

coisas: uma, a atividade que nela se desenvolve, e outra, a ordenação, a regulação, pois sem um critério a organização não poderia funcionar. Desse essa perspectiva, a cultura surgiria de uma determinada forma de organizar, controlar e manter um espaço: a lei e a participação nela.

### **1.3 OS MEIOS DE PRODUÇÃO E A CONFIGURAÇÃO E ENTENDIMENTO DO ESPAÇO E A PAISAGEM. OBJETOS E ENQUADRAMENTOS.**

Toda paisagem habitada pelos homens traz a marca de suas técnicas [...] Essas paisagens nos fazem perguntas  
(Pierre Gourou)

Vê-se então que o uso de objetos surge associado à sobrevivência e se torna mais sofisticado de acordo com um lento processo evolutivo. Ressalte-se, porém, que a sofisticação aplicada pelo ser humano aos seus objetos nos últimos vinte ou trinta mil anos não responde a um processo evolutivo, já que esse período de tempo é muito curto nesses termos para tal determinação. A causa de tal sofisticação deve, portanto, ser buscada nas necessidades de subsistência dos grupos, não da espécie.

Essa sofisticação se traduz na configuração e utilização de objetos mais complexos e no deslocamento de distâncias maiores e mais diversificadas, o que leva não apenas à necessidade do controle do espaço por parte do ser humano, mas também à organização dos membros do grupo para a manutenção desse espaço (seja acampamento ou assentamento). Portanto, a organização social é de (e está em) um espaço, estabelecendo uma distinção entre o espaço normativo e o que não é (a maior ou menor dissociação, sua maior ou menor perceptibilidade como distinção dependerá das formas de organização).

Isso permite entender facilmente a afirmação de Milton Santos (2006, p. 12) de que o espaço é um conjunto de sistemas de objetos e sistemas de ações unidos indissociavelmente. E ainda: “[...] um conjunto de objetos organizados segundo uma lógica”, “uma lógica da instalação das coisas e da realização das ações” (IDEM, p. 23). Assim, “Se os objetos técnicos ocupam a superfície da Terra, é para atender às necessidades materiais fundamentais dos homens: alimentar-se, alojar-se, deslocar-se, cercar-se de objetos úteis” (IBIDEM, p. 20).

Não há cultura sem objetos. Inicialmente são técnicas que posteriormente vão adquirindo um valor que pode ser social ou pessoal, associando-se à identidade de um



indivíduo, desde a agulha de costura de alguém que viveu há 30.000 anos até os jogos preferidos com que foi enterrado um faraó egípcio, ou a guitarra de uma estrela do rock, ou mesmo objetos simbólicos como o martelo de Nietzsche ou a navalha de Ockham, ou aqueles associados a heróis e divindades, como a lira de Orfeu, a cruz de Cristo ou os perfumes de Iemanjá. Podemos visitar a casa onde um escritor produziu algumas das suas obras, que podem fazer parte da nossa vida de uma forma especial; podemos, talvez, visitar o seu escritório, ver a sua mesa de trabalho, sobre a qual estão os seus óculos, a sua caneta, alguns dos seus livros, as vistas da sua janela. Em suma, podemos ver o espaço e os objetos nos quais e com os quais produziram-se tais obras.

Mais além da relação social e individual, os objetos, por estarem inseridos em um conjunto coerente, são redefinidos pela necessidade de interagir com outros objetos e o espaço. Seguindo a ideia de Gilbert Simondon (in SANTOS, 2006, p. 24), há um processo de adaptação-concretização em que o objeto entra na dinâmica de continuidade de outros objetos e se naturaliza. O que acontece nesses casos, segundo Simondon, não é “[...] uma simples adição do meio técnico ao meio natural, mas da produção de outra coisa, de tal maneira que o objeto técnico aparece como condição de existência de um meio misto, que é técnico e geográfico ao mesmo tempo.

Santos considera que Simondon reproduz a dualidade epistémica da geografia, e advoga mais pela proposta de Jean-Louis Lespes, quem afirma que “Num mesmo pedaço de território, convivem subsistemas técnicos diferentemente datados, isto é, elementos técnicos provenientes de épocas diversas” (IDEM, p. 25). No entanto, a aceleração da produção e incorporação de novos objetos a um grupo marca uma frequência de mudanças e uma diversidade de temporalidades e relações históricas distintas daquelas dos grupos com produção estável de objetos cuja incorporação poderia ocorrer após várias gerações. Essa situação de mudanças crescentes provoca uma relação que podemos chamar de histórica, baseada na sucessão de mudanças ordenadas em momentos distintos que produzem a sensação de um movimento sequencial ou temporal em uma sociedade:

Em cada lugar, os sistemas sucessivos do acontecer social distinguem períodos diferentes, permitindo falar de hoje e de ontem. Este é o eixo das sucessões. Em cada lugar, o tempo das diversas ações e dos diversos atores e a maneira como utilizam o tempo social não são os mesmos. No viver comum de cada instante, os eventos não são sucessivos, mas concomitantes. Temos, aqui, o eixo das coexistências (SANTOS, 2006, p. 104).

Ressalte-se, porém, a necessidade de uma certa velocidade na introdução de objetos novos em um âmbito cultural para que se produzam essas diferentes camadas. Tal processo,

denominado de “destruição criativa” por Joseph Schumpeter, é assim por ele apresentado:

[...] processo de mutação industrial [...] que revoluciona incessantemente a estrutura econômica a partir de dentro, destruindo incessantemente o antigo e criando elementos novos. [...] Essas revoluções não são permanentes, num sentido estrito; ocorrem em explosões discretas, separadas por períodos de calma relativa. O processo, como um todo, no entanto, jamais para, no sentido de que há sempre uma revolução ou absorção dos resultados da revolução, ambos formando o que é conhecido como ciclos econômicos (1961, pp. 106-107).

Segundo Schumpeter, essa "destruição criativa" é inerente ao capitalismo, que precisa renovação constante para sobreviver, a qual manifesta-se na geração de novos objetos com independência de que eles sejam ou não previamente necessários. Para além das considerações sobre o capitalismo, o que concluímos é que os ciclos são demarcados pela diversidade de objetos, que trocam as formas de produção, mas não marcam uma linha ascendente nem evolutiva. Porém, a diversidade de objetos é o que acaba significando as diferenças não só culturais, mas temporais. No entanto, tal como afirma Madeleine Akrich, “em nenhum caso a difusão dos objetos técnicos se dá uniformemente ou de modo homogêneo. Essa heterogeneidade vem de maneira como eles se inserem desigualmente na história e no território, no tempo e no espaço” (SANTOS, 2006, p. 22). Dai, podemos facilmente deduzir que em uma sociedade sem grandes mudanças históricas e em territórios menores, a homogeneidade é maior ao tempo em que o impacto de qualquer novo objeto é muito maior.

Akrich nos mostra como, a partir de um fenômeno técnico, ocorre uma transformação do ambiente geográfico, bem como algumas condições de organização social e geográfica necessárias à introdução de uma nova técnica. É aqui que ocorre a possibilidade da narração histórica. Por outro lado, “uma das primeiras operações realizadas por um objeto técnico é que ele define atores e um espaço” (AKRICH, 1987, p. 4). Em outras palavras, o objeto é o que cria a distinção entre nossa espécie e o que não é nossa espécie. O objeto não é apenas mediador com o ambiente, mas o cria. Da mesma forma, o objeto não só cria a distinção entre a sociedade e a natureza, mas se carrega de significações sociais, culturais e simbólicas:

A resistência dos materiais que se utilizam para a construção dos automóveis está relacionada com a suposta violência dos choques que podem sofrer, os quais estão relacionados com a velocidade dos veículos, o que em si mesmo é o resultado de um compromisso. complexo entre o rendimento do motor, as regulações atuais, os médios implementados para fazer cumprir, o valor atribuído a diferentes comportamentos individuais... Em troca, a condição de uma carroceria se converte no que é (expertos em seguros, polícia, curiosos, etc.) avalia a conformidade de um comportamento com o standard do qual é uma materialização (tradução própria)<sup>31</sup>

31 No original: “La resistencia de los materiales que se utilizan para la construcción de los automóviles está relacionada con la supuesta violencia de los choques que pueden sufrir, los cuales están relacionados con la velocidad de los vehículos, lo que en sí mismo es el resultado de un compromiso. complejo entre el rendimiento

(AKRICH, 1987, p. 2).

Em outras palavras, o objeto transcende seu caráter utilitário e gera novos sistemas. É nesse sentido que se situa a análise semântica de Roland Barthes sobre o sistema da moda, que ele define como um sistema de objetos que “já nascem com data certa de morrer”, e que, na atualidade, têm como característica “a capacidade de ser substituídos por outros rapidamente”. Sua característica é, por tanto, o efêmero (SANTOS, 2006, p. 45).

Milton Santos parte de Henri Focillon e seu livro *A vida das formas* para distinguir os objetos artificiais das coisas naturais, e problematizar essa relação e seus limites para, posteriormente, considerar o objeto enquanto aquilo que pode dirigir-se a nossa consciência como diferenciado de outros objetos: “O objeto tem existência porque se comporta em relação à consciência de maneira a poder ser constatado, isto é, a consciência o constata porque ele tem existência” (IDEM, p. 42):

[...] a geografia poderia ser construída a partir da consideração do espaço como um conjunto de fixos e fluxos. Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam.

Fixos e fluxos juntos, interagindo, expressam a realidade geográfica e é desse modo que conjuntamente aparecem como um objeto possível para a geografia. Foi assim em todos os tempos, só que hoje os fixos são cada vez mais artificiais e mais fixados ao solo; os fluxos são cada vez mais diversos, mais amplos, mais numerosos, mais rápidos (SANTOS, 2006, p. 43).

É a partir de essas relações de *fixos* y *fluxos* que se constroem as referências espaciais do tipo ‘lugar’, ‘território’, ‘paisagem’, etc, categorias relativas a formas de viver e clasificar o espaço de acordo a umas necessidades. É bastante provável que uma sociedade com alto componente de tecnificação se distancie mais do espaço ou viva mais as distâncias, tanto fisicamente quanto em relação às suas necessidades. Não é que haja ou não uma percepção da paisagem: isso exigiria um estudo caso a caso que de forma alguma seria solucionável pela verificação ou não de um conceito que a define ou de algumas características. O que se pode estudar aqui é a questão dos valores que atribuímos em cada cultura às diferentes formas de perceber o espaço, às diferentes formas de nomeá-lo ou representá-lo. A representação de umas formas remete-nos para o que tem valor numa dada cultura, como por exemplo, a organização geométrica do espaço e do olhar no Renascimento europeu, o que nos remete

---

del motor, las regulaciones actuales, los medios implementados para hacer cumplir, el valor atribuido a diferentes comportamientos individuales... A cambio, la condición de una carrocería se convierte en lo que es (expertos en seguros, policía, curiosos, etc.) evalúa la conformidad de un comportamiento con el estándar del cual es una materialización”.

inexoravelmente para a importância da relação entre espaço e geometria.

Para Santos, o que diferencia a paisagem e o espaço é que aquele é o resultado material acumulado das ações humanas através do tempo, enquanto que este é animado pelas ações atuais que hoje lhe atribuem uma funcionalidade: “A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima” (SANTOS, 2006, p. 66).

A paisagem é um fragmento da configuração territorial. A configuração territorial é “o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área”. Por tanto, a paisagem é “um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável” enquanto o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente” (IDEM, pp. 66-67). Por isso, segundo Santos, a paisagem representa a dialética entre a sociedade e o espaço:

A dialética se dá entre ações novas e uma “velha” situação, um presente inconcluso querendo realizar-se sobre um presente perfeito. A paisagem é apenas uma parte da situação. A situação como um todo é definida pela sociedade atual, enquanto sociedade e como espaço (2006, p. 67).

Portanto, espaço e paisagem são percorridos pela temporalidade, tanto a dos objetos como da historicidade deles derivada. E não só por causa da temporalidade, mas por causa de uma concepção de temporalidade que se manifesta em sua percepção. As ferramentas técnicas e os objetos formam a espinha dorsal de uma história que não é inerente ao espaço ou à paisagem, mas está na relação dos objetos com a noção de passagem do tempo...

## 2. A MODERNIDADE E SUAS REPRESENTAÇÕES.

[...] para todos nós, o modernismo é realismo<sup>32</sup>  
(Marshal Berman)

Vimos no capítulo anterior que os objetos e sua produção configuram o espaço, nossas relações espaciais e a percepção dele. Mas os objetos também atualizam as visões do mundo e do imaginário sociocultural, que, por sua vez, se estendem sobre os próprios objetos que os geram e sobre o espaço, organizando e dando sentido à nossa percepção deles. Conforme assinala o materialismo cultural, esse imaginário emerge das constrictões materiais (necessidades de subsistência e reprodução) e das respostas aplicadas pelos diferentes grupos humanos para solucioná-las. Assim, as sociedades humanas emergem da natureza, e dessa sociedade, de suas formas de organização e estruturas de poder, é que emerge o imaginário, articulando seus sentidos, além do discurso sobre essas estruturas e sua representação.

Isso não significa uma simples relação de causa e efeito na configuração das formas de organização das sociedades. Atinge antes os aspectos biológicos, concretamente à alimentação e à reprodução, e a sua resolução. Mas apesar da organização da produção ter suas raízes nesses componentes, ela não pode ser explicada a partir de determinações biológicas nem climáticas. Não se trata de sustentar as circunstâncias sócio-políticas nas condições geográficas em que se desenvolvem, mas de indagar a razão de seu aparecimento e desenvolvimento em uma sociedade.

Nossa relação com os objetos não é automática. Muito pelo contrário, baseia-se em nossa capacidade de manipulação dos mesmos. No entanto, nossa capacidade de manipulação ou as variáveis dessa manipulação não procedem de causas inerentes ao grupo humano que encontra uma solução, mas a decisões baseadas, em última instância, em fatores externos que têm a ver com necessidades, custos e benefícios.

Em seu texto *Naturaleza, imaginario y reinención del Nordeste* (in ROSENDAHL; LOBATO, 2001, pp. 103-134), Iná Elias de Castro considera a relação Natureza / Sociedade desde duas dimensões: uma concreta, que “[...] se realiza nos diferentes modos de mobilização dos recursos naturais para a subsistência [...]”; e outra simbólica, que é elaborada progressivamente “[...] com os signos da natureza que se imprimem no imaginário social” (p. 103).

---

32 “[...] para todos nosotros, el modernismo es realismo”

De Castro afirma que “[...] paralelamente à prática social que organiza o espaço, desenvolve-se um imaginário fundado nesta prática que tem no discurso –científico político e literário, uma forma de expressão e de visibilidade” (in ROSENDAHL; LOBATO, 2001, p. 103). Assim, há fenômenos da natureza que acabam se impondo no imaginário social e político como se fossem um “determinismo geográfico” (p. 103). Um bom exemplo disso seria, segundo a autora, o das secas no sertão nordestino brasileiro, que obedece a dois sistemas em interação, natureza e sociedade, as quais, obedecendo a causalidades distintas, foram “unificadas no discurso sobre a seca nordestina” (IDEM, 2001, p. 104).

Essa unificação sobre a natureza semiárida e a seca nordestina, sustenta De Castro, “[...] fundamentou a construção do imaginário regional e dos valores simbólicos a ele associados [...]” (p. 105) e separou as causas específicas dos sistemas natural e social para desconstruir a “[...] perspectiva da seca como sujeito social” (IDEM, p. 105). Mas há outros componentes, como “a preservação de relações sociais verticais que se reduzem nas estruturas de poder local”, “a exclusão social” ou “as estratégias para obtenção de recursos públicos” (IBIDEM, p. 105). Existe, então, um imaginário político que busca na natureza seu suporte simbólico, apesar da contradição com os fenômenos técnicos de superação dos determinismos geográficos:

A relação entre natureza e imaginário político define um campo de investigação que busca identificar formas de utilização de aspectos particulares da natureza na construção do imaginário coletivo de uma sociedade e a instrumentalização deste imaginário para ações de base política em seu território. Portanto, tornar a natureza um recurso político supõe, não apenas sua utilidade, mas a forma como ela é percebida coletivamente (DE CASTRO in ROSENDAHL; LOBATO, 2001, p. 106).

Se o imaginário emerge das condições socioculturais, e estas emergem dos modos de produção que, por sua vez, surgem das condições de sobrevivência, então cabe se perguntar quais são os referentes materiais que possibilitam as condições para que esse imaginário e não outros, se estabeleça em uma série de crenças, sejam elas religiosas, científicas ou políticas, que sustentam uma certa estrutura de poder? A seca é inegável, mas “são as imagens construídas socialmente sobre eles [os recursos disponíveis na natureza] que constituem a base fundamental do imaginário social e recurso para a retórica para a ação política”, gerando a ideia de um determinismo geográfico (De Castro, in ROSENTHAL; LOBATO, 2001, p. 107). Portanto, fenômenos naturais são associados a circunstâncias econômico-políticas, pois “o signo da natureza foi suplantado e encoberto pelo signo da tragédia, adquirindo um forte conteúdo social e político” (IDEM, p. 119).

É em razão de hipotéticos fatores inerentes às culturas que há nações e organizações

supranacionais que espalham pelo mundo noções como “mais desenvolvidos”, “mais avançados”, ou “países democráticos”, apelando ao mesmo tempo à sua antiguidade, sua “educação” ou a sua aposta pelo progresso, para explicar seu sucesso material atual desde a segunda metade do século XX até inícios do XXI. Por exemplo, entre os habitantes da cidade de Rio Grande, onde foi desenvolvida a maior parte dessa pesquisa, é bastante comum o apelo às circunstâncias socioeconômicas visando o estabelecimento de um discurso comparativo com países ocidentais baseado em expressões do tipo: “os países mais evoluídos”, “estamos com trezentos anos de atraso”, “fomos colonizados por portugueses” ou “somos um país novo”, dados que eximem de toda responsabilidade à economia global imperante nos últimos cinquenta anos e à organização política e econômica da nação. Funda-se assim um determinismo histórico e a crença em uma espécie de messianismo cultural em que a idade do país, a passagem do tempo ou o caminho tomado por outros países haverão de levar necessariamente a melhoras socioculturais. No imaginário parece estar presente a noção de que as circunstâncias históricas pesam como uma lápide e eternizam os problemas sociais. Assinale-se, porém, que as diferenças sociais de muitos países do continente americano aumentaram desde a segunda metade do século XX em relação a muitos países europeus<sup>33</sup>, e a majestosa arquitetura que ainda pode-se encontrar não só em Rio Grande, mas em cidades relativamente próximas como Pelotas, Porto Alegre ou Santa Vitoria do Palmar (prédios públicos, mercados, alfândegas, praças, teatros e construções privadas) denota certo esplendor econômico e social, pelo menos no primeiro terço do século XX, que contrasta com esses hipotéticos anos de atraso do país.

A atribuição de determinismos sociais à geografia ou à história pode ser uma variante da atribuição da organização da sociedade a causas divinas, históricas, míticas, raciais ou nacionais. De qualquer forma, trata-se de fixar no âmbito do simbólico um conjunto de impossibilidades e necessidades de ordem superior à resolução das necessidades materiais, ou explicar a suposta superioridade de uns grupos humanos sobre outros a partir de fatores naturais.

Iná De Castro coloca como exemplo desse determinismo o Livro *décimo quarto do espírito das leis*, de Montesquieu (in ROSENTHAL; LOBATO, 2001, p. 107), quem utiliza uma fórmula baseada na “observação da Natureza” para tratar de dilucidar as diferenças entre

---

33 Se tomarmos como referente a renda per cápita (PIB per cápita), vemos que em 1960 esta era muito superior na Argentina do que em países como Espanha, Portugal ou Itália. Espanha só superou à Argentina em 1972. No caso de México, Uruguai ou Chile, seu PIB per cápita era, até os anos 60 do século XX, similar ao da Espanha e Portugal (<https://www.bancomundial.org>). É a partir dessa década quando as diferenças econômicas começam a ser palpáveis entre os países chamados “desenvolvidos” e os chamados, desde então, de outras formas (subdesenvolvidos, em vias de desenvolvimento, emergentes, etc).

os seres humanos em função do clima. A partir de um suposto vigor e elasticidade maiores outorgados pelos ares frios, Montesquieu afirma que estes fatores produzem

mais confiança em um mesmo, isto é, mais valor; mais conhecimento da própria superioridade, isto é, menor desejo de vingança; mais firme opinião da seguridade pessoal, ou seja, mais franqueza, menos suspeitas, menos fragilidade e menos astúcias (MONTESQUIEU, 1906, p. 330) (tradução própria)<sup>34</sup>

Segundo Montesquieu, a diversidade de climas dá origem a diferentes caracteres, dos quais ele deduz que essa é a causa das diferenças entre países quentes e países frios: “Os povos dos países cálidos são tímidos como os velhos; os dos países frios, corajosos como os jovens”<sup>35</sup> (1906, p. 330). Nos países quentes, segundo ele, os nervos estão na superfície, enquanto nos países frios, as terminações nervosas são menos sensíveis devido ao clima. As sensações são "menos vivas" nos países do norte do que nos países do sul da Europa: "Assim como os climas são diferenciados por graus de latitude, eles podem ser diferenciados, digamos assim, por graus de sensibilidade"<sup>36</sup> (IDEM, p. 332) . O resultado dessa distinção é que

Há nos climas do norte povos com poucos vícios, algumas virtudes, muita sinceridade e franqueza. Aproximem-se dos países do sul; vocês acreditarão estar se afastando da própria moral: as paixões mais vivas multiplicarão os crimes e cada uma tentará adquirir sobre as demais todas as vantagens que as favorecem. Nos países cálidos, vocês verão que os povos são inconstantes em seus usos, em seus vícios e até em suas virtudes, [...] e não haverá curiosidade, empreendimentos nobres, sentimentos generosos; todas as inclinações serão passivas, a preguiça constituirá a felicidade, a maioria das punições será mais facilmente resistida do que a ação da alma e a servidão será menos torturante do que a força do espírito necessária para se controlar (tradução própria)<sup>37</sup> (MONTESQUIEU, 1906, p. 333).

É por esse motivo que esses povos permanecem antiquados e não evoluem, e é por isso que "as leis e os costumes, mesmo aqueles que parecem mais indiferentes, como a maneira de se vestir, sejam hoje nesses países os mesmos que mil anos atrás" (MONTESQUIEU, 1906, p. 335).

Um bom exemplo da diferença entre uma posição como a que exemplifica

---

34 No original: “más confianza en uno mismo, es decir, más valor; más conocimiento de la propia superioridad, esto es, menor deseo de venganza; más firme opinión de la seguridad personal, o sea, más franqueza, menos sospechas, menos doblez y menos astucias”.

35 “Los pueblos de los países cálidos son tímidos como los viejos; los de los países fríos, valerosos como los jóvenes” (texto fuente).

36 “Así como los climas se distinguen por los grados de latitud, podrían diferenciarse, digámoslo así, por los grados de sensibilidad” (texto fuente).

37 “Hay en los climas del Norte pueblos con pocos vicios, bastantes virtudes, mucha sinceridad y franqueza. Aproximamos a los países del Mediodía; creéis alejaros de la moral misma: las pasiones más vivas multiplicarán los delitos y cada uno procurará adquirir sobre los demás todas las ventajas que favorezcan aquellas. En los países templados veréis que los pueblos son inconstantes en sus usos, en sus vicios y hasta en sus virtudes, [...] y no habrá curiosidad, ni empresas nobles, ni sentimientos generosos; las inclinaciones serán todas pasivas, la pereza constituirá la felicidad, se resistirá más fácilmente la mayor parte de los castigos que la acción del alma, y la servidumbre será menos insoportable que la fuerza de espíritu necesaria para manejarse por sí mismo”.



Montesquieu e a da relação custos / benefícios, é que, para ele, “[...] o cultivo da terra é a maior obra dos homens. Quanto mais o clima tende a fugir dele, mais apoio ele deve ter na religião e nas leis” (IDEM, p. 335). Essa afirmação contrasta radicalmente com as posições de Harris (1986) e Arsuaga e Martínez (2012), os quais acham incorreta a ideia de que a invenção da agricultura facilitou a vida das pessoas e que foi um "avanço" para a humanidade. O início da agricultura não é resultado, segundo eles, de processo evolutivo nenhum, mas da necessidade de alguns grupos humanos de resolver uma situação de falta (HARRIS, 1986, p. 6).

O uso da agricultura, o trabalho com artefatos e máquinas, e qualquer outra forma de organização do trabalho e consolidação das estruturas sociais se baseiam em uma relação de custos e benefícios, não de tendências naturais, climáticas ou culturais. Dessa forma, a cultura varia de acordo com as necessidades de subsistência do grupo:

[...] o que faz com que os caçadores-coletores se dediquem à agricultura não são ideias, mas custos / benefícios. A ideia de agricultura é inútil quando você pode obter toda a carne e legumes que deseja com apenas algumas horas de caça e coleta semanal (tradução própria)<sup>38</sup> (HARRIS, 1986, p. 30).

No caso da seca nordestina, conforme descreve De Castro, este fenómeno seria o condicionante para as soluções, não o certificado da condenação. Assim, desde uma perspectiva materialista cultural, e uma vez descrito o problema da seca, a questão não seria por que há fome, mas por que continua a haver fome. Obviamente, há algo que impede a aplicação de soluções, algo que exerce um poder, que está plasmado, provavelmente explicado no imaginário da maior parte do grupo. Isto é, se a tendência de todo ser ou grupo humano é a sobrevivência, como é que há estruturas sociais organizadas para conviver com a fome e a miséria?

Toda elite de poder tem a tendência de se explicar desde si mesma<sup>39</sup>, de adotar o que na antropologia é conhecido como perspectiva *emic*, isto é, uma perspectiva na qual o informante nativo é elevado “[...] ao status de juiz último da adequação das descrições e análises do observador” (HARRIS, 1982, p. 47). A perspectiva *emic* não é exclusiva de quem detém o poder, mas geralmente do nativo de uma cultura ou de quem nela se integra. Mas

---

38 “lo que hace que los recolectores-cazadores se vuelquen a la agricultura no son ideas sino costos/beneficios. La idea de la agricultura es inútil cuando se puede obtener toda la carne y los vegetales que se desean con unas pocas horas de caza y de recolección semanales”.

39 Estudios realizados por David Cohen en Uganda muestran que, a partir del proceso de descolonización, ciertos clanes que podían permitírselo –los ricos y los próximos al poder– comenzaron a hacer registros de sus historias y genealogías, pasando, con el tiempo, a ganar prestigio, y marginalizar otros clanes menos poderosos, para los cuales la tradición oral continuaba siendo viable. La conclusión de Cohen fue que la preeminencia de un cierto tipo de narración privilegia a determinadas clases o clanes que tienen acceso a ellos (CRUIKSHANK, 1998, p.159).

quando se trata de poder, quem o detém, o explica desde si mesmo, adotando uma posição *emic*. A alternativa a uma perspectiva *emic* é a perspectiva *etic*, cujo objetivo é "[...] gerar teorias frutíferas do ponto de vista científico sobre as causas das semelhanças e diferenças socioculturais" (IDEM, p. 47). Não é que as explicações sejam objetivas ou subjetivas, nem necessariamente manipulem a realidade ou os dados: a perspectiva *emic* pode ser adotada desde uma posição honesta e objetiva, tal como a atribuição à seca da pobreza no sertão, e uma perspectiva *etic* pode apresentar problemas de cientificidade. É difícil encontrar perspectivas *etic* que surjam dos grupos de poder ou grupos dominantes, pois é característico do poder se enxergar a si mesmo como necessário, como um valor positivo. Assim, a perspectiva *etic* tenta eliminar de valores as explicações.

A grande produtora de discursos sobre a sociedade ocidental é a própria sociedade ocidental. O que temos, então é uma profusão de explicações *emic* dos fenômenos. Além disso, a produção de explicações *etic* sobre a Sociedade Industrial que chega até nós é escassa.

Uma das perguntas iniciais sobre o trabalho de Antonio Machado foi elucidar seu lugar em relação à modernidade europeia. Já foi apontado que o problema situava-se na resposta, quase necessariamente escrita na pergunta, a menos que saísse da alternativa entre o moderno e o antigo. Portanto, considera-se necessário observar essa modernidade desde uma perspectiva *etic*. Dada à importância das noções de ‘progresso’, ‘mudança’ e ‘evolução’ para o ocidente, a solução metodológica encontrada para iniciar esse processo foi a de observar o problema de pesquisa da modernidade em escala macro, ou seja, desprotegida de suas estruturas temporais, como as idades da humanidade ou a linearidade temporal, mas considerando-as como parte dessa sociedade, como produto de seu próprio imaginário.

## 2.1 O CONCEITO DE MODERNIDADE

E assim ele vai, corre, procura. O que é que procura?<sup>40</sup>.  
(Charles Baudelaire)

O que é modernidade? Se o conceito de paisagem é difícil de definir, o de ‘modernidade’ também não é simples devido à ambiguidade de seus múltiplos significados,

---

40 “Así él va, corre, busca. ¿Qué busca?”

suas ramificações e implicações culturais e porque o próprio uso da palavra ‘Modernidade’ é instável.

Ao contrário de outras denominações com que o Ocidente define seus períodos históricos, o conceito de ‘Modernidade’ é confuso e problemático, apesar de sua presença permanente e sua transcendência. Se dissermos ‘Renascimento’, a referência é clara. De forma homóloga, também o são ‘Iluminismo’, ‘Romantismo’ ou ‘Idade Média’. No entanto, quando dizemos ‘Modernidade’, parece que a pergunta é inevitável: o que está sendo entendido por ‘Modernidade’? E parece que o fato de o termo suscitar tantas questões faz parte de sua própria definição: um conceito que tem a ver com perda de referências metafísicas, cânones e sensação de inexistência de grandes verdades pré-estabelecidas de uma forma tão intensa que, como diz Marshall Berman (1988), parafraseando Karl Marx, tudo que é sólido se desmancha no ar, e nesse se desmanchar passa a ser considerada a realidade.

Desde um ponto de vista historiográfico, coube a Christophorus Cellarius a definição da divisão clássica da história em Idades: Idade Antiga, Idade Média e Idade Moderna. Cellarius desenvolveu seus trabalhos na segunda metade do século XVII, momento em que se tinha a clara noção de estar vivendo um período histórico diferente ao do chamado Medievo, ao mesmo tempo em que se tinha o sentimento social de ser herdeiro do Império Romano. Esses dois aspectos – a continuidade com uma civilização anterior, e a noção de que os tempos eram melhores – são os que articulam a ideia de ‘modernidade’. No entanto, não foi Cellarius quem criou o conceito.

Seguindo a definição no dicionário, ‘moderno’ refere-se ao tempo do falante "ou a uma era recente" (DLE / DRAE, 2018); é o que se opõe ao antigo, ao clássico ou também se refere ao atual, mas o recente está sempre pendente de algo mais recente que o relega repentinamente para o ultrapassado. O antigo foi moderno. O atual, o novo e o recente referem-se, como diz Miguel Espinosa, à vida *sub specie instantis*:

José López nunca lê jornais nem revistas. Opina que elas representam a atualidade, e acha que a atualidade não é a história, mas as paixões, a moda, o entretenimento, o falso valor, os pequenos ídolos da pracinha. Ele diz, por exemplo, que a atualidade de 1606 era, sem dúvida, a nomeação de um Cardeal, e não Cervantes. No entanto, aquele Cardeal não era a História, e Cervantes, sim. Ele afirma que o conteúdo histórico dos fatos, é dizer, os acontecimentos, não aparecem refletidos na atualidade [...] José López curte imaginando que a História pode germinar nas meditações de um sapateiro de Chinchilla, e sabe que o tal sapateiro não é a atualidade nem o será jamais. Em resumo: José López não lê jornais porque recusa viver “*sub specie instantis*” (Tradução própria)<sup>41</sup> (1992, p. 1).

---

41 José López nunca lee periódicos ni revistas. Opina que representan la actualidad, y piensa que la actualidad no es la historia, sino las pasiones, la moda, el entretenimiento, el falso valor, los idolillos de la plazuela. Mantiene, por ejemplo, que la actualidad de 1606 era, sin duda, el nombramiento de un arzobispo, y no

Em seu livro *Modernismo e antimodernismo* (2019), Voltaire Schilling resume a genealogia exposta por Hans Robert Jauss em *Die Theorie der Rezeption. Ruckschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte* (1987) sobre o conceito de modernidade. Schilling diz que ‘moderno’ vem do latim *modernus*, conceito cuja referência mais antiga se encontra nas *Epistolae pontificum* do papa Gelasio, que “usou a palavra para distingui-la dos decretos anteriores aprovados nos últimos Sínodos romanos. Assinala ainda sua referência à “consciência da passagem do antigo ao novo” nos tempos turbulentos do derrubamento do Império Romano de Ocidente no final do século V (p. 13). Nessa perspectiva, *modernus* remetia originariamente a ‘agora’, ‘esse instante’, ‘o momento atual’. De outra parte, *Antiquitas* foi usado em relação “[...] ao passado eclesiástico dos patres ou *veteres*, dos sucessores dos apóstolos” (IDEM, p. 13).

A dicotomia *antiqui et moderni* afirmou-se no século seguinte com o político e escritor latino Casiodoro (490-581), que a usou para distinguir a Roma pagã da cristandade europeia. Casiodoro pretendia a restituição do antigo esplendor do Império Romano, e entendia que “[...] moderno, sem dúvida alguma, correspondia à Era da desgraça” (SCHILLING, 2019, p. 14). Desse modo, o primeiro uso escrito da palavra ‘modernus’ por Gelasius no século V já não era já mais o mesmo quando foi usada por Casiodoro no século VI ao se referir a sua própria época.

A palavra encontra-se novamente no século VIII, dentro do Império Carolíngio, mas com conotações diferentes: não propriamente para se distinguir propriamente (mas sim implicitamente) dos bons tempos, mas para se diferenciar da Antiguidade Romana (SCHILLING, 2019, p. 14). Nasce assim a noção de que eram tempos diferentes, tempos antigos e modernos, que já adquiriam certa conotação histórica.

Em síntese, se Gelasius, no século V, usou o termo para distinguir dois períodos religiosos; Cassiodoro enfatizou o aspecto organizacional da sociedade. Já para os carolíngios, o antigo era Roma e o moderno, o Império Carolíngio.

O império carolíngio provocou certo renascimento da vida política, cultural e econômica no continente europeu (a chamada Renascença Carolíngia). O criador dessa renascença, o imperador Carlos Magno, “[...] procurava basear sua legitimidade na herança romana, à qual deveria conferir um lugar particular da literatura latina clássica”

---

Cervantes. Empero, aquel arzobispo no era la historia, y Cervantes, sí. Sostiene que el contenido histórico de los hechos, es decir, los acontecimientos, no aparecen reflejados en la actualidad [...] Él se recrea en imaginar que la Historia puede anidar en las meditaciones de un zapatero remendón de Chinchilla, y sabe que el tal zapatero no es la actualidad ni lo será jamás. En resumen: José López no lee periódicos porque rehúsa vivir “*sub specie instantis*”.

(GUERRERO, 1996, p. 82). Isso resultou na promoção da "[...] cópia e reprodução de textos clássicos mantidos e preservados nas bibliotecas dos mosteiros", sob a convicção de que "os tesouros da sabedoria antiga permitiam uma melhor compreensão da Palavra Divina" (IDEM, p. 85)

O processo de cópia promovido desde o século VIII, bem como a alta consideração dos textos clássicos<sup>42</sup>, e a crescente tradução ao latim de textos antigos conservados no mundo islâmico, fez com que o Ocidente cristão europeu passasse a associar o termo "moderno" ao aristotelismo nos séculos XII e XIII. Uma nova direção para o pensamento estava sendo procurada após mais de quinhentos anos de estagnação: "Fazer algo novo, ser homem novo, é o sentimento vivo dos intelectuais do século XII" (LE GOFF, 1993, p. 29). Dessa forma, 'moderno' começou a se associar àqueles que se inspiravam nos antigos:

Tanto da boca desses intelectuais como de sua pluma sai a palavra *moderni* para designar aos escritores de seu tempo. *Modernos*, isso é que são e sabem ser tais renascentistas. Mas eles são modernos que de jeito nenhum querelam aos antigos; pelo contrário, os imitam, nutrem-se deles, sobem sobre suas costas (*Tradução própria*)<sup>43</sup> (LE GOFF, 1993, p. 29).

No entanto, tanto os medievais quanto os renascentistas costumavam usar 'moderno' em um sentido pejorativo, pelo menos implicitamente: "Era determinação deles exemplificar um período, ou momento histórico, cuja única e verdadeira função é preparar uma restauração" (SCHILLING, 2019, p. 15), da qual acreditavam estar mais perto no século XV, quando muitas cidades que na Idade Média tinham manifestado orgulho por seus santos, começam a manifesta-lo por seus "[...] homens célebres que no han sido santos" (BURCKHARDT, 1979, p. 112). Essa secularização da santidade será o prelúdio para a mudança de rumo que ocorrerá quando da percepção que esses "santos" do conhecimento estão sendo superados por novos métodos e sábios cujos resultados mostram uma mudança dos tempos.

Em seu *Novum Organum* (1620), Francis Bacon continua a usar o termo 'modernos' para se referir aos pensadores aristotélicos, mas coloca como projeto da indústria humana "[...] fazer nascer em um corpo dado uma ou mais propriedades novas, e revesti-lo com elas" (BACON, 2002, p. 83 (1)), ao mesmo tempo em que muda o eixo de admiração entre o antigo e o moderno, estabelecendo um primado dos modernos sobre os antigos, embora ele continue

---

42 O grande pensador do Império Carolíngio, Alcuino de York, seguia o princípio de que "las disciplinas gramaticales y filosóficas conducen a la cima de la perfección" (GUERRERO, 1996, p. 85).

43 "Tanto de la boca de esos intelectuales como de su pluma sale la palabra *moderni* para designar a los escritores de su tiempo. *Modernos*, eso es lo que son y saben ser tales renascentistas. Pero son modernos que en modo alguno querellan a los antiguos; por el contrario, los imitan, se nutren de ellos, se encaraman a sus hombros".

chamando os autores influenciados por Aristóteles que emergiram do século XIII de "modernos":

É preciso também observar a potência, a virtude e as consequências das descobertas: em nenhum lugar elas aparecem mais manifestamente do que nessas três invenções desconhecidas dos antigos, e cujas origens são obscuras e inglórias: a imprensa, a pólvora e a bússola, que mudaram a face do mundo, a primeira nas letras, a segunda na arte da guerra, a terceira na da navegação, da qual se originaram tais mudanças, que nunca império, seita ou estrela pode se orgulhar de ter exercido tanta influência sobre as coisas humanas quanto essas invenções mecânicas (BACON, 1620, pp. 45-46, (129))<sup>44</sup>

Ao mesmo tempo em que Bacon escreveu seu *Novum Organum*, deu-se o famoso conflito entre o antigo e o moderno na corte de Luís XIV. A questão da querela era se a figura do rei deveria ser exaltada através de citações dos clássicos greco-romanos ou de obras mais próximas da história do cristianismo ou do presente (SCHILLING, 2019, p. 17). Charles Perrault e os modernos vencera, e o Iluminismo do século XVIII passou a usar o "moderno" como virtude, a virtude do cristão e do racional frente ao escuro, o passado e o pagão. E é essa a concepção tomada pela segunda revolução industrial no século XIX. O moderno, naquele momento, fazia avançar à humanidade.

## 2.2 A SOCIEDADE INDUSTRIAL

De todas as relações estabelecidas pela modernidade, a relação com a antiguidade é a mais destacada<sup>45</sup>  
(Walter Benjamin)

[...] nunca ocorre entre o passado, mesmo distante, e o presente, ruptura total, descontinuidade absoluta ou - se preferir, não-contaminação. As experiências do passado não param de se estender à vida presente, não param de aumentá-la. Assim, muitos historiadores – e não menores – agora percebem que a Revolução Industrial foi anunciada muito antes do século XVIII. Talvez a melhor razão para se persuadir disso seja o exemplo dado por alguns países subdesenvolvidos de hoje que tentam fazer sua revolução industrial e, embora, dizem, tenham o modelo de sucesso diante dos olhos,

44 “Preciso es también hacer observar la potencia, la virtud y las consecuencias de los descubrimientos: en parte alguna aparecen más manifestamente que en estas tres invenciones desconocidas a los antiguos, y cuyos orígenes son oscuros y sin gloria: la imprenta, la pólvora para cañón y la brújula, que han cambiado la faz del mundo, la primera en las letras, la segunda en el arte de la guerra, la tercera en el de la navegación, de las que se han originado tales cambios, que jamás imperio, secta ni estrella alguna, podrá vanagloriarse de haber ejercido sobre las cosas humanas tanta influencia como esas invenciones mecánicas”.

45 “De todas las relaciones establecidas por la modernidad, la relación con la antigüedad es la más destacada”.

fracassam na tentativa<sup>46</sup>.

(Fernand Braudel)

O período iniciado a partir da segunda metade do século XVIII teve diversas denominações, como era das revoluções, era industrial, dentre outras. O que emerge, porém, é a percepção clara de que trata-se de uma época diferente e que possui valores próprios, como as noções de progresso, evolução e avanço da humanidade. Da mesma forma, o positivismo de Auguste Comte e seu advento nos inícios do século XIX, junto com a Revolução Industrial e o enriquecimento da Europa, graças ao mercantilismo e às técnicas aplicadas à navegação, à indústria e ao armamento, funde o moderno à ideia positivista da mensurabilidade do mundo.

Para Charles Harrison (2000), há um conflito no uso das palavras ‘moderno’, ‘modernização’ e ‘modernidade’. Segundo ele, as definições de ‘modernidade’ e ‘modernização’ são mais claras, mas ‘modernismo’ gera mais controvérsia. Segundo Harrison, ‘modernização’ refere-se aos processos tecnológicos, econômicos e políticos associados à Revolução Industrial (o que poderíamos chamar de estruturas materiais de produção), enquanto a modernidade seria o efeito desses processos na sociedade, bem como em seus sistemas de valores e crenças (as superestruturas). Já sobre o modernismo, ele considera que o termo é mais problemático e conflitivo, embora possa ser considerado em geral como “[...] propriedade ou qualidade de ser moderno”, o que o torna um conceito absolutamente dependente das variáveis relativas à “modernização” e “modernidade”.

De outra parte, Teixeira Coelho (1986) nos avisa da grande diversidade de posições sobre a modernidade, por ele definida como “projeto moderno”, mas é taxativo ao afirmar que o que marca a modernidade é a Revolução Industrial, pelos novos pensamentos sobre o social e pelas teorias psicanalíticas.

Marshall Berman, um dos estudiosos de maior prestígio nesse campo, considera que “[...] ser moderno é fazer parte de um universo em que, como Marx disse, “[...] tudo o que é sólido se desmancha no ar”” (1988, p. 1). Daí o título de sua famosa obra, na qual, segundo o autor, esse processo de dissolução não é uma novidade, mas se repete nos últimos quinhentos anos, talvez mais como um perigo, “[...] como uma ameaça radical à história. e suas tradições” (IDEM, p. 1).

---

46 “[...] nunca se produce entre el pasado, incluso lejano, y el presente ruptura total, discontinuidad absoluta o – si se prefiere, no-contaminación. Las experiencias del pasado no dejan de prolongarse en la vida actual, no dejan de incrementarla. Así pues, muchos historiadores –y no de los menores– se dan cuenta actualmente de que la Revolución industrial se anuncia mucho antes del siglo XVIII. Quizás la mejor razón para persuadirse de ello sea el ejemplo que dan ciertos países subdesarrollados de hoy en día que intentan realizar su revolución industrial y, aún teniendo, según dicen, el modelo de éxito ante sus ojos, fracasan en el intento”.

De alguma forma, poderíamos pensar que a noção de modernidade que vemos aqui seria equivalente ao modelo de sociedade que posteriormente emergiu nas sociedades agrícolas. O livro de Berman versa sobre a dialética entre a modernização, entendida como o processo material que desencadeia o "turbilhão da vida moderna", e o modernismo, entendido como o corpus de ideias, crenças e valores que emergiram do processo de modernização. Em outras palavras, "[...] uma forma de experiência vital – a experiência do tempo e do espaço, de si e dos outros, das possibilidades e perigos da vida" (BERMAN, 1988, p. 1). E mais: uma experiência ainda vivida e com um vigor que sacrifica o passado e o presente em favor do futuro. Nesse movimento, é a força de transformação que assinala os modernos:

O desejo de mudar - de se transformar e transformar seu mundo – e o medo da desorientação e desintegração, de sua vida ser destruída. Todos eles conhecem a emoção e o horror de um mundo em que "tudo que é sólido se desmancha no ar"<sup>47</sup> (p. XI).

Desse modo, “Ser moderno é viver uma vida de paradoxos e contradições” (p. XI), é

[...] estar dominados pelas enormes organizações burocráticas que têm o poder de controlar, e muitas vezes destruir, comunidades, valores, vidas e, ainda assim, não vacilar em nossa determinação de confrontar tais forças. Para lutar para mudar o mundo deles e torná-lo nosso. É ser revolucionário e conservador: vital para as novas possibilidades niilistas às quais levam tantas aventuras modernas, ansioso por criar e se apegar a algo real mesmo quando tudo se desvanece.<sup>48</sup> (p. XI) (tradução própria).

É nesse sentido que o autor aponta a contradição na qual os modernos se movem: "podemos dizer que ser totalmente moderno é ser anti-moderno" (BERMAN, 1988, p. XII), uma contradição que ocorre porque "para todos nós, modernismo é realismo".

Vemos que o conceito de modernidade é escorregadio porque é amplamente variável e tem tantas definições quanto aqueles que dele se ocupam. A melhor sistematização que pode ser alcançada a partir desses precedentes e desses autores é que o 'modernismo', principalmente na sequência de Charles Harrison e Marshall Berman, seria a materialização estética dos sistemas de crenças e valores consequentes dos processos materiais do que eles chama de modernização. Assim, 'modernização' se referiria ao processo material de tecnificação e mudanças sociais em relação aos meios de produção, enquanto que 'modernidade' seria o modo de vida como um todo, ou seja, a forma como é vivida pelas

47 “[...] el deseo de cambiar –de transformarse y transformar su mundo– y el miedo a la desorientación y la desintegración, a que su vida se haga trizas. Todos ellos conocen la emoción y el espanto de un mundo en el que “todo lo sólido se desvanece en el aire”.

48 “[...] estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas. De luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro. Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a algo real aun cuando todo se desvanezca”.



pessoas nesse tempo e lugar.

No entanto, resulta insatisfatório conciliar esses conceitos em sociedades cujos processos resultam diferentes, traumáticos, fragmentários, visto que a modernização, muitas vezes, se produz como um processo colonizador, uma imposição econômica. Não há uma modernidade nem um modernismo que os acompanhem. É por isso que se propõe falar de ‘Sociedade Industrial’ para se referir ao que Harrison e Berman chamam ‘modernização’, e ‘modernidade’ para se referir a uma idéia, pois os processos dessas sociedades têm a ver com os conflitos derivados da industrialização e com a transformação da sociedade em função dessa industrialização. Portanto, os termos utilizados nessa pesquisa são: civilização ocidental para se referir a uma civilização com uma determinada cosmovisão baseada na temporalidade linear com as noções de antigo e moderno, de sociedade industrial para se referir a um modelo de sociedade surgida dessa civilização que se estendeu pelo mundo transformando as sociedades agrárias e caçadoras-coletoras e, por fim, modernidade para se referir ao corpo de valores e crenças hegemônico nessa sociedade e os conflitos pessoais que se derivam do conjunto social.

Em relação a obra de Antonio Machado, busca-se observar a sua relação com os diferentes movimentos de sua época. Numa ampliação desse procedimento, objetiva-se compreender a relação de suas representações paisagísticas com a modernidade e a conflitiva tentativa de “modernização” da Espanha.

### **2.3 O PARIS DE BAUDELAIRE**

Sou um cidadão efêmero e não descontento demais de uma metrópole que se julga moderna porque todo gosto conhecido evitou-se nos mobiliários e no exterior das casas tanto quanto no plano da cidade. Aqui vocês não poderiam assinalar os rastros de nenhum monumento de superstição. A moral e o idioma, em fim, estão reduzidos a sua expressão mais simples! Esses milhões de pessoas que não precisam se conhecer conduzem tão juntamente a educação, o ofício e a velhice, que o curso da vida deve ser muitas vezes mais curto do que uma louca estadística encontra para os povos do Continente. Por isso, desde minha janela, vejo novos espectros rodando a través da espessa e eterna fumaça de carvão – nossa sombra dos bosques, nossa noite de estio! – novas Erinnias, ante minha quinta que é minha pátria e meu coração, pois tudo aqui se parece a isso, – a Morte sem

lágrimas, nossa ativa filha e criada, um Amor desesperado e um lindo Crime aos prantos no barro da rua (tradução própria)<sup>49</sup>.

(Arthur Rimbaud)

Duzentos anos depois da *Querela dos modernos*, o mundo passou de 600 milhões a 1,4 bilhões de habitantes, e a população de Paris, quase se duplicou entre os anos quarenta e os anos sessenta. As exposições universais mostram a acessibilidade a quase qualquer parte do mundo e a arquitetura mostra as tensões entre uma nova classe dominante, a burguesia, e uma classe ainda dirigente.

Sujeita ao mercado – novo eixo da riqueza –, a arquitetura busca soluções menos custosas, o que resulta na variedade de estilos, os quais passam a ser mera aparência formal do objeto. Igual que as elites começam a ser formalidades ao serviço das grandes corporações, se produz uma dissociação entre a estrutura interna da obra e o seu revestimento. O arquiteto passa a se ocupar com a feição artística e os demais com a técnica. Como assinala Sigfried Giedion, “nasce assim uma ruptura entre a ciência e sua técnica, de uma parte, e a arte da outra” (in BENEVOLO, 1994, p. 52). Tal disposição fica evidente na nova ordenação de Paris: amplos bulevares em acordo com a tecnologia, mas com fachadas tradicionais, e o mercado visando atender a agilização do trânsito e as demandas econômicas:

Pela primeira vez planteou-se o problema de um plano regulador para uma cidade moderna, em harmonia com a nova ordem econômica; e o plano não só ficou desenhado no papel, mas foi trasladado para a realidade e controlado em todas suas implicações técnicas e formais, administrativas e financeiras (tradução própria)<sup>50</sup> (BENEVOLO, 1994, p. 91).

O bulevar passa a ser o novo cenário onde o cidadão anônimo passeia por uma cidade em que já não é fatível conhecer aos outros, onde a massificação, o anonimato, a velocidade e a busca de visibilidade são a tônica. Nesse contexto, Charles Baudelaire repete dois séculos depois a aposta de Perrault. Porém, dessa vez não são as vestimentas do rei que interessam, mas os objetos da atualidade, da modernidade, o transitório e o efêmero:

---

49 “Soy un efímero y no demasiado descontento ciudadano de una metrópoli que se juzga moderna porque todo gusto conocido se ha evitado en los mobiliarios y en el exterior de las casas tanto como en el plano de la ciudad. Aquí no podríais señalar los rastros de ningún monumento de superstición. ¡La moral y el idioma, en fin, están reducidos a su expresión más simple! Estos millones de gentes que no necesitan conocerse conducen tan parejamente la educación, el oficio y la vejez, que el curso de la vida debe ser muchas veces más corto de lo que una loca estadística encuentra para los pueblos del Continente. Por eso, desde mi ventana, veo nuevos espectros rodando a través de la espesa y eterna humareda de carbón –nuestra sombra de los bosques, ¡nuestra noche de estío! – nuevas Erinias, ante mi quinta que es mi patria y mi corazón, pues todo aquí se parece a esto, – la Muerte sin lágrimas, nuestra activa hija y criada, un Amor desesperado y un lindo Crimen lloriqueando en el barro de la calle”

50 “[...] por vez primera se planteó el problema de un plan regulador para una ciudad moderna, en armonía con el nuevo orden económico; y el plan no sólo quedó dibujado en el papel, sino que fue trasladado a la realidad y controlado en todas sus implicaciones técnicas y formales, administrativas y financieras”

Trata-se [...] de extrair da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de obter o eterno do transitório. Se darmos uma olhada a nossas exposições de quadros modernos, nos assombramos da tendência geral dos artistas a vestir a todos os modelos com roupas antigas (tradução própria)<sup>51</sup> (p. 91).

No mesmo texto, Baudelaire promove a distinção entre o artista atual e o artista moderno, tomando David como emblema:

[...] David, ao escolher temas particularmente gregos ou romanos, não podia deixar de vesti-los à maneira antiga, enquanto que os pintores atuais, que elegem temas de uma natureza geral aplicável a todas as épocas, obstinam-se em disfarçá-los com ridículas roupas da Idade Média, do Renascimento ou de Oriente (tradução própria)<sup>52</sup> (pp. 91-92)

Fig. 1. *O almoço sobre a relva* (1863) Edouard Manet (óleo sobre tela)<sup>53</sup>.



Fonte: <https://es.wikipedia.org>

Segundo Briory Fer, no âmbito da crítica artística considera-se que “Arte moderna” é uma coisa e “arte no período moderno” outra, “já que não é toda a arte que se fez nesse momento que se define como “moderna” – só alguns tipos de arte podem ser entendidos como modernos” (in: VVAA, 1998, p. 11). Ao mesmo tempo, ele lembra que “o discurso moderno

51 “Se trata [...] de extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio. Si echamos una ojeada a nuestras exposiciones de cuadros modernos, nos asombramos de la tendencia general de los artistas a vestir a todos los modelos con trajes antiguos”.

52 “[...] David, al escoger temas particularmente griegos o romanos, no podía dejar de vestirlos a la antigua, mientras que los pintores actuales, que eligen temas de una naturaleza general aplicable a todas las épocas, se obstinan en disfrazarlos con trajes ridículos de la Edad Media, del Renacimiento o de Oriente”.

53 O clássico é representado e atitude cotidiana e espontânea junto ao efêmero da existência humana. O que era considerado divino passa a ser parte do humano (“humano demais”). A natureza é espaço de ocupação e disfrute.

privilegiou a obra de determinados artistas e não a de outros. Estabeleceu um “cânone”, um museu imaginário de obras de arte moderna exemplares, consagradas como as que têm os *valores estéticos* mais definidos do que qualquer outra” (IDEM, p. 18). Isso conecta diretamente com uma das perguntas que norteiam esta investigação: que definição alcança a obra de Antonio Machado.

A diferença mais proeminente que podemos apreciar entre o artista moderno do qual nos fala Baudelaire e o artista naturalista, é que o naturalismo mostra a dispersão na ação, enquanto que o impressionismo, o simbolismo e o modernismo, o fazem na forma de representá-lo. Assim, temos a representação da dissolução e a manifestação estética dessa dissolução: a abstração.

Nesse processo temos de forma sobreposta, de um lado o artesanato, de outro a arte e, por outro, a produção industrial. O artesanato permaneceu como uma memória do passado, a arte como um espaço de subjetividade e produção industrial, por fim, como a produção utilitária que atende o cotidiano. A arte moderna se torna independente de outras atividades, igual que acontecera séculos atrás com a ciência. A arte é privatizada, despojada da sua funcionalidade. O positivismo deixa de fora todo o aspecto estético. Há um desapego em relação ao aspecto das coisas, enquanto sua resposta a uma determinada função é exclusivamente valorizada. Passa-se a ter uma espécie de "morte da forma", que não é definitiva, mas uma dissociação de forma/ e do conteúdo. É o que vemos na poesia moderna com Rimbaud e com Verlaine. De forma homóloga, vemos tal realização no campo da arte: na pintura, a cor se separa das formas; no teatro, com o rompimento da cena com a trama, como se se vê em Antonin Artaud ou com o estranhamento provocado no espectador, como faz Bertold Brecht. Na música, com o desmembramento das harmonias nas melodias, como efetiva Arnold Schönberg e na arquitetura com o colapso entre a arquitetura funcional e o capricho quando os elementos de suporte deixam de ser tão esteticamente decisivos como mostra o artifício dos simulacros de sustentação.

O artista perde toda função, porque o importante na matéria é sua matemática e seu desempenho. Um poema não ajuda a que a burguesia seja mais corajosa e mais poderosa. O que torna os burgueses mais poderosos é que tudo é rápido e mecânico. O resto não tem valor. O valor das coisas é fundamental. Diante disso, o artista, que foi "expulso da cidade" na mesma cidade, produz livremente sua obra. O bisonite que se reproduz é o mercado e a relação de custos e benefícios e, por outro lado, o artista reproduz o sujeito como dissociado daquele mundo. São duas coisas: o objeto funcional (os produtos da modernidade) e o objeto subjetivo (objetos estéticos, o mundo como percebido). O mundo como percebido também se dissocia

definitivamente do mundo, cuja operação e configuração também são independentes de nossa percepção:

Ainda há pouco, enquanto eu atravessava o bulevar, com grande pressa, e saltitava na lama por entre este caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E eis-me aqui, em tudo parecido com o senhor, como pode comprovar (tradução própria)<sup>54</sup> (BAUDELAIRE, 1999, p. 149).

A dissociação que se produz na sociedade industrial entre matéria e forma, entre fins e meios, dá origem à instrumentalização. As formas artísticas são destacadas das representações, assim como os corpos humanos são desligados de sua humanidade:

[...] Havia algumas vistas horríveis. Alguns homens com meio corpo, sem cabeça, alguns estavam em um estado realmente terrível [...] um escocês morto estava sentado, ele evidentemente morrera de perda de sangue. À esquerda, estava meio homem – ele também era escocês. Tudo o que se via dele era sua falda escocesa e as duas pernas (tradução própria). (BULL, 2010, p. 22)<sup>55</sup>.

Figs 2, 3 e 4. *Chuva, vapor e velocidade* (1844), William Turner (óleo sobre tela), *Les Femmes d'Alger* (1907), Pablo Picasso (óleo sobre tela), e *A fonte* (1917), Marcel Duchamp (*ready-made*)<sup>56</sup>.



Fonte: <https://es.wikipedia.org>

Segundo Michel Collot, o que se produz com a modernidade é uma “especialização do sujeito”, segundo a qual, para o pensamento moderno já não é válida a distinção cartesiana

54 “Hace un momento, como cruzara el bulevar a toda prisa, saltando por el barro en medio de ese caos movedizo en el que la muerte llega al galope por todos lados a la vez, mi aureola, en un movimiento brusco, resbaló de la cabeza al fango del macadán. No tuve valor para recogerla. Juzgué menos desagradable perder mis insignias que permitir que me rompieran los huesos. Después de todo, me dije, no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo pasearme de incógnito, cometer bajas acciones, darme a la crápula como los simples mortales. Y heme aquí, en todo parecido a usted, como puede comprobar”.

55 “[...] some awful sights there were. Some men with half bodies, heads off, some were in a really awful state [...] a dead Jock was sitting upright, he had evidently died from loss of blood. On his left lay half a man –he was Jock too. All that could be seen of him was his kilt and two legs”

56 A dissolução do espaço e a fragmentação do sujeito deixam lugar à coroação do objeto industrial. O objeto representado perde força frente ao objeto mesmo, que é quem começa a representar em uma espécie de virada copernicana. A obra de arte mesma começa a ser um objeto com capacidade representativa.

entre a *res gogitans* e a *res extensa*” (PUPPO; SALOMONE, 2017, p. 66). A poesia moderna, diz Collot, já não opõe o subjetivo e o objetivo, mas que une “alteridade e exterioridade” no sujeito. Segundo ele, a ruptura da dicotomia adentro / afora é uma nota característica do poeta moderno:

Numa época de grandes mudanças tecnológicas, econômicas, políticas e sociais, como o período do final do século XIX às primeiras décadas do século XX, por meio dessa estratégia, a poesia destacou aquele “espaço potencial” onde opera a transição entre o mundo interior e o mundo exterior, que naqueles anos também foi explorado pela fenomenologia existencial e pela psicologia freudiana (*Tradução própria*)<sup>57</sup> (PUPPO; SALOMONE, 2017, p. 67).

Figs. 5, 6 e 7. *Monge na beira do mar* (1808-1810), Caspar David Friedrich (óleo sobre tela); *Bulevar Montmartre* (1897), Camille Pissarro (óleo sobre tela), *A caixa de brilho* (1964), Andy Warhol (ready-made)<sup>58</sup>.



Fonte: <https://es.wikipedia.org>

## 2.4 AS MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE INDUSTRIAL

Canta-se uma viva história,  
Contando sua melodia<sup>59</sup>.

(Antonio Machado)

Em sua obra *El Arco y la Lira*, Octavio Paz chama a atenção para uma circunstância que, diz ele, ocorre na poesia de Antonio Machado. Segundo Paz, embora Machado elabore uma teoria sobre a poesia, ela permanece exclusivamente no plano teórico e não afeta sua própria obra, que permanece atrelada aos cânones mais tradicionais. A teoria de Machado, diz ainda Paz, “[...] não se traduziu na criação de uma linguagem que incorporasse nossa

57 “En una época de grandes cambios tecnológicos, económicos, políticos y sociales, como lo fue el período que va del fin del siglo XIX a las primeras décadas del XX, mediante esta estrategia la poesía puso de relieve ese “espacio potencial” donde opera la transición entre el mundo interior y el mundo exterior, que por esos años era explorado también por la fenomenología existencial y la psicología freudiana”.

58 No Romantismo, o sujeito é colocado frente ao universo infinito. No século XIX, o sujeito é colocado no anonimato. Na segunda metade do século XX, é colocado consigo mesmo entre seus objetos de consumo.

59 “Se canta una viva historia, / Contando su melodia”.

“alteridade”. Assim, não teve consequências em sua poesia”<sup>60</sup> (PAZ, p. 33).

Robert Lavalette (1970, p. 355) destaca que 1857 é o ano em que simultaneamente são publicadas *Madame Bovary* e *As Flores do Mal*. Uma é o romance realista por excelência, a outra abre uma nova etapa na poesia. Duas tendências que se abrem de forma distinta. Faz-se a dissociação da literatura entre o cantar e o contar. Antonio Machado, por sua vez, tenta é manter o poético na palavra :

XVI  
Si vino la primavera,  
volad a las flores;  
no chupéis cera.  
(p. 284)

LXVI  
Abejas, cantores,  
no a la miel, sino a las flores.  
(p. 293)

Longe de uma posição descritiva:

XLVI  
Se miente más de la cuenta  
por falta de fantasía:  
también la verdad se inventa  
(p. 289)

Ao contrário, ele coloca-se em uma posição ambígua, na qual tende a rebaixar a transcendência estilística em favor do dizer. À falta de utilidade dos recursos poéticos o leva simplificação do verso e ao seu progressivo abandono em favor de uma narrativa poética e de uma história poética. Ao mesmo tempo, adota uma posição às vezes cética e sarcástica em relação ao que é considerado *moderno* e novo no verso:

XXXIV  
*O rinovarse o perire...*  
No me suena bien.  
*Navigare è necessario...*  
Mejor: ¡vivir para ver!

XXXV  
Ya maduró un nuevo cero,  
que tendrá su devoción:  
un ente de acción tan huero  
como un ente de razón.  
(p. 287)

Sua posição mais contundente será, portanto, a do abandono da linha da renovação das formas poéticas a partir de sua métrica ou seu ritmo, em favor do ingresso no âmbito do narrar de forma versificada. Ao mesmo tempo dá à poesia uma feição céptica e lúdica:

---

60 “[...] no se tradujo en la creación de un lenguaje que encarnase nuestra “otredad”. Así no tuvo consecuencias en su poesía”.

–¿Mas el arte?...  
 –Es puro juego,  
 que es igual a pura vida,  
 que es igual a puro fuego.  
 Veréis el ascua encendida.  
 (p. 299).

O positivismo pragmático daquele instante leva a uma economia de ação. O sentido primordial do positivismo é a noção de progresso, e isso requer movimento dentro de um ambiente previsível e, portanto, conhecido e controlado. A segunda metade do século XIX é, no âmbito da ficção, o solo do romance, da narrativa linear e positiva e descritiva com narrador onisciente enquanto que o espaço da lírica é marcado pela liberação nas formas da poesia. Não é que se liberem: é que ficam sem função. O dizer positivo implica a busca do significado concreto da palavra visto que a palavra, para o positivismo, significa seu referente. Nesse sentido são interessantes as obras de Gottlob Frege, Bertrand Russell e do primeiro Wittgenstein, tentando encontrar uma linguagem logicamente perfeita, em que cada palavra tenha seu referente.

Dentro da narrativa, há também casos em que a tendência é procurar formas que não são narrativas lineares com um narrador onisciente: temos James Joyce, Virginia Woolf e Marcel Proust. Nesse sentido, a poesia de Antonio Machado está mais próxima da narrativa de Proust do que em algumas tendências poéticas da época, principalmente no que diz respeito à temporalidade.

Igualmente, o mundo da Revolução Industrial nos oferece um novo ritmo. Se olharmos para os romances de Jules Verne, *Cinco semanas em um balão*, *20.000 léguas submarinas*, *A volta ao mundo em 80 dias*, vemos como o padrão rítmico é marcado por uma temporalidade cronológica e linear que acompanha todo o romance. Não apenas a narração, mas também a tecnologia e o relógio são cruciais em Verne. É o jogo matemático que não exige ornamento ou ritmo inerente à palavra, mas elementos que avançam na história. Para isso, Jules Verne introduz em seus trabalhos fragmentos de textos tomados como são ou inventados como são, recortes de jornais, informações em cartazes. É como a técnica que será aplicada posteriormente na colagem, ao contrário do naturalismo de Zola ou de Courbet, que cria completamente a natureza na tentativa de reprodução mimética. O próprio significado da palavra é o que dá o ritmo e é a própria palavra ou a expressão que é poética. Assim também ocorre com o título do poema de Jacques Prevert, "Poesia sem ordem nem concerto"(1945), visto que os aspectos formais entram em um aparentemente desinteressado "não importa".

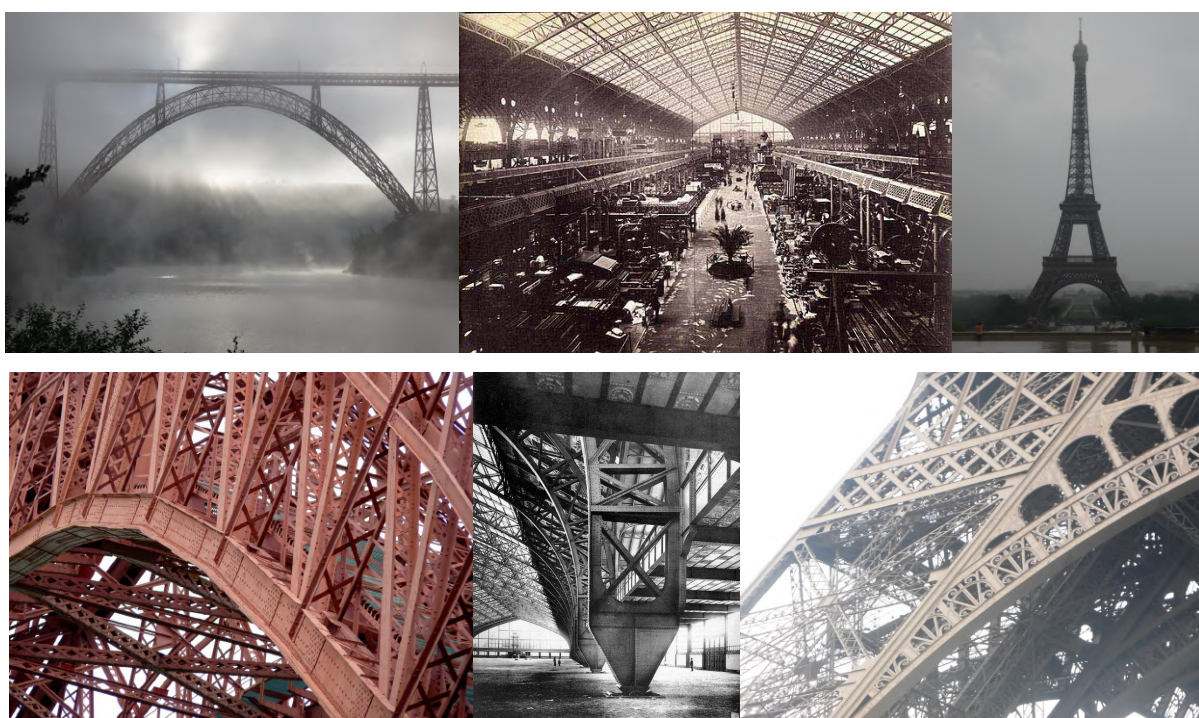
Essa ruptura entre uma suposta praticidade e seu ornamento é semelhante à produzida na arquitetura por Adolf Loos e por Antoni Gaudí, e também pela Escola de Chicago e pelo



engenheiro e arquiteto Gustav Eiffel.

Engenheiro mais do que arquiteto, reconhecido internacionalmente pela construção de pontes, instalação de guindastes e por diversos outros feitos relacionados à construção e infraestrutura de metais, Eiffel já tinha um amplo historial de construção de obras utilitárias e funcionais, como pontes, guindastes, dentre outras produções, quando enfrentou seu primeiro grande trabalho público projetado com o objetivo de ser exibido: a construção da armadura de metal do *Palácio das Máquinas* da Exposição Universal de 1867, em Paris.

Figs. 7, 8 e 9. *Viaduto de Garabit* (1881-1884) *Sala de máquinas Exposição Universal de 1889*; *Torre Eiffel* (1889). Figs. 10, 11 e 12. Detalhes de elementos sustentantes de cada uma das obras<sup>61</sup>.



Fonte: pikist.com; pinterest.es; Wikipedia.org

Sobre o *Palácio das Máquinas*, o jornalista e diretor do Museu Nacional da França, Albert Kaempfen disse:

Palácio? Será esse o nome apropriado para a ampla construção que encerra no seu perímetro os mais numerosos produtos da arte e da indústria jamais reunidos em um único lugar? Não, se essa palavra implica necessariamente a ideia de beleza, de elegância e de majestade. Essa enorme massa de ferro e concreto, que o olhar não pode abarcar em seu conjunto, não é nem bonita nem elegante, nem sequer

61 As três construções de Eiffel mostram uma evolução que formal e tecnicamente varia pouco, mas que muda a condição do objeto criado. No primeiro caso, a ponte é puramente funcional: trata-se de usar a tecnologia do aço, a matemática e a física para realizar uma grande ponte em um complexo lugar que permite recortar as distancias. No segundo caso, trata-se de criar um espaço no qual a máquina deixa de ser um objeto funcional para começar a ser exibido. Em terceiro lugar, a Torre Eiffel é uma construção feita sem funcionalidade, mais do que a de ser ela mesma um monumento ao que ostenta: aço, técnica e organização do trabalho capazes de gerar uma construção de trezentos metros de altura. A Torre Eiffel seria equivalente a um arco de triunfo romano ou a uma Igreja medieval ou a uma pintura de bisontes do paleolítico.

grandiosa; é pesada, baixa, vulgar. Mas se é suficiente que um edifício, ainda lhe faltando tudo isso, contenha riquezas incalculáveis, então esse estranho objeto, que não tem precedentes na arquitetura, é certamente um palácio (tradução própria)<sup>62</sup> (BENEVOLO, 1994, p. 138).

Vemos como são levantadas questões como beleza, elegância e majestade, categorias que contrastam com o pragmatismo positivista. Em razão disso, o engenheiro torna-se centro de todas as atenções e sua notoriedade intensifica-se com a construção de um novo *Palácio de máquinas* e sua famosa Torre. É a *Torre Eiffel*, então, destacada por sua finalidade e pelo critério de beleza subjetivo que a reveste::

Esse monumento não só anuncia desde longe sua finalidade, mas revela a intenção de seu construtor, faz abarcar, em um olhar só, em sua infinitiva variedade, as aplicações da ciência moderna ao serviço do construtor. A finalidade é plenamente alcançada. Estudem os caminhos elegidos para consegui-la, a leveza da estrutura, o voo audaz da graciosa curva dos arcos, que cortam o espaço como as asas despregadas em um pássaro em pleno voo (tradução própria)<sup>63</sup> (Roger Marx, in BENEVOLO, 1994, p. 146).

A questão da finalidade é patenteada em Jules Verne ao edificar seus romances sobre a premissa de uma façanha que deve e pode ser alcançada a partir da iniciativa individual. A coragem e o conhecimento da economia, a ciência e a tecnologia enquadradas nos títulos *Cinco semanas em balão* ou *20.000 léguas de viagem submarina* são diametralmente opostos a *As flores do mal* ou *Em busca do tempo perdido*. Nesse âmbito, a ousadia de seus personagens nunca é solitária, pois vem sempre protegida pelo uso tecnológico. Os heróis de Verne são homens que usam o conhecimento tecnológico para conquistar propósitos que estão profundamente marcados e cujas vicissitudes de seus personagens para alcançar essas finalidades são claramente assinaladas. Aqui temos um exemplo, no qual uma conversa é usada para eludir a um jornal no qual foi feito um cálculo de viagem:

	Dias
De Londres a Suez pelo Monte Cenis e Brindisi, trem e barco.....	7
De Suez a Bombay, vapores .....	13
De Bombay a Calcuta, trem.....	3
De Calcuta a Hong-Kong (China), vapores .....	13
De Hong-Kong a Yokohama, vapor .....	6

62 “¿Palacio? ¿Será este el nombre apropiado para la amplia construcción que encierra en su perímetro los más numerosos productos del arte y de la industria jamás reunidos en un único lugar? No, si esta palabra implica necesariamente la idea de belleza, de elegancia y de majestad. Esta enorme masa de hierro y ladrillos, que la mirada no puede abarcar en su conjunto, no es ni hermosa ni elegante, ni siquiera grandiosa; es pesada, baja, vulgar. Pero si es suficiente que un edificio, aún faltándole todo esto, contenga riquezas incalculables, entonces este extraño objeto, que no tiene precedentes en arquitectura, es ciertamente un palacio”.

63 “Este monumento no sólo anuncia desde lejos su finalidad, sino que revela la intención de su constructor, hace abarcar, en una sola mirada, en su infinitiva variedad, las aplicaciones de la ciencia moderna al servicio del constructor. La finalidad es plenamente alcanzada. Estudiad los caminos elegidos para conseguirla, la ligereza de la estructura, el vuelo audaz de la graciosa curva de los arcos, que cortan el espacio como las alas desplegadas en un pájaro en pleno vuelo”.

De Yokohama a San Francisco, vapor .....	22
De San Francisco a Nueva York, trem e estrada .....	7
De Nueva York a Londres, vapor e trem .....	9
Total .....	80

(VERNE, 1982, p. 19).

Este fragmento constitui um texto absolutamente funcional. Visto dessa maneira, ele não tem nenhum traço de ser um texto literário, artístico e, ainda assim, é um fragmento da consagrada narrativa *A volta ao mundo em 80 dias*, obra em que nos é oferecida uma relação quantitativa de lugares no mundo, uma relação cronológica e outra de mobilidade. Um desafio descrito pelos cálculos de um jornal sob formulação lógica: “[...] Aunque sin tener en cuenta el mal tiempo, los vientos contrarios, los naufragios, los descarrilamientos, etcétera” (IDEM, p. 20).

No entanto, o protagonista Phileas Fogg, é muito pragmático e considera que são oitenta dias contando os imprevistos. Andrew Stuart tenta argumentar que existem fatores naturais, como "mau tempo, ventos contrários, naufrágios, descarrilamentos, etc”, e culturais, típicos de povos não industrializados, ou, o que é o mesmo no contexto da época, não civilizados: “–Mas se os índios ou os hindostanos removerem os trilhos! [...] Se eles parassem os trens, saqueassem as vans e desmembrassem aos viajantes!”. O cálculo é teórico, porque existem fatores naturais e povos selvagens capazes de arruinar os planos:

- Teoricamente, você tem razão, senhor Fogg; mas na prática...
- Na prática também, meu senhor Stuart<sup>64</sup>.

E também é na prática porque o cálculo foi feito a partir do "espírito positivo" comteano, que consiste em "(...) ver para prever, estudar o que é, a fim de concluir a partir dele o que será, de acordo com o dogma geral da invariância das leis naturais” (COMTE, 1999, p. 80). Fogg está tão convencido da infalibilidade do cálculo, mesmo que nunca tenha feito uma viagem dessas características, que acabam apostando 20.000 libras:

- [...] ¡Vinte mil libras, que cualquier demora imprevista lhe pode fazer perder!
- Não existe o imprevisto –respondeu Phileas Fogg, simplesmente.
- ¡Pero, Mr. Fogg, esse prazo de oitenta dias só está calculado como mínimo!
- Um mínimo bem empregado basta para tudo.
- Mas a fim de aproveitá-lo é indispensável saltar matematicamente dos trens aos vapores, e desses àqueles!
- Saltarei matematicamente<sup>65</sup>. (pp. 19-20).

64 “–Teóricamente, tiene usted razón, señor Fogg; pero en la práctica... / –En la práctica también, mi señor Stuart”.

65 “[...] ¡Veinte mil libras, que cualquier tardanza imprevista le puede hacer perder! / –No existe lo imprevisto –respondió Phileas Fogg, sencillamente. / –¡Pero, Mr. Fogg, ese plazo de ochenta días sólo está calculado como mínimo! / –Un mínimo bien empleado basta para todo. / –¡Pero a fin de aprovecharlo es indispensable saltar matemáticamente de los ferrocarriles a los vapores, y de estos a aquellos! / –Saltaré matemáticamente”.

Pragmatismo puro. “Não existe o imprevisto” e “um mínimo bem empregado basta para tudo”. Em consonância com o positivismo de Auguste Comte:

A verdadeira ciência, longe de estar formada por meras observações, tende sempre a dispensar, na medida do possível, da exploração direta, substituindo-a por aquela previsão racional, que constitui, em todos os aspectos, [...] o principal carácter do espírito positivo (tradução própria)<sup>66</sup> (COMTE, 1999, p. 80).

E no entanto, esse saltar "matematicamente" não é outra coisa do que uma imagem poética.

Verne está usando elementos positivistas para produzir sua arte, da mesma forma que Eiffel deixa de lado o pragmatismo e o utilitarismo de suas estruturas metálicas para criar alguém cujo objetivo é simplesmente exibir sua técnica através de suas realizações e contemplação massiva do mesmo.

Ainda sobre os elementos calculados e medidos que amparam o percurso da viagem de Phileas Fogg, pode-se contrastá-los com as emoções e percepções experimentadas pelo sujeito de *El viaje* de Charles Baudelaire:

Una mañana marchamos, el cerebro repleto de llamas  
El corazón lleno de rencores y deseos amargos.  
Y vamos, siguiendo el ritmo de las olas,  
Meciendo nuestro infinito en el límite de los mares.  
(1998, p. 194).

As categorias usadas por Baudelaire são opostas às de Phileas Fogg: o ritmo não é o do relógio, mas o das ondas e, contra o salto matemático, o viajante baudelairiano balança seu infinito no limite dos mares. Em Baudelaire, tudo está aberto ao inesperado, nada está fechado mas suscetível:

¡Vierte en nosotros tu veneno para que nos reconforte!  
Queremos, así nos quema el cerebro este fuego,  
hundirnos al fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa?  
¡Al fondo de lo Desconocido para encontrar algo nuevo!  
(BAUDELAIRE, 1998, p. 199)

Essa distinção também está configurada em *Ítaca*, o célebre poema de Constantino Cavafis (2015, p. 55) cujo desenvolvimento baseado em elementos subjetivos se distingue da configuração estilística apresentada na viagem de Phileas Fogg:

Cuando salgas hacia Ítaca  
Ruega por que el camino sea largo,  
[...]  
Que muchas sean las mañanas de verano  
Cuando arribes –¡con qué placer y alegría!–

66 “La verdadera ciencia, lejos de estar formada por meras observaciones, tiende siempre a dispensar, en la medida de lo posible, de la exploración directa, sustituyéndola por aquella previsión racional, que constituye, en todos los aspectos, [...] el principal carácter del espíritu positivo”.

A puertos nunca vistos

Antonio Machado (2010, p. 81), por sua vez, também concebe um poema sobre o viajante, uma versão dramática de um aspirante a Phileas Fogg que, após uma longa viagem, volta envelhecido e derrotado para a casa familiar:

Está en la sala familiar, sombría,  
y entre nosotros, el querido hermano  
que en el sueño infantil de un claro día  
vimos partir hacia un país lejano.

Diferente também do personagem de Julio Verne é o viajante que Machado apresenta em a *La Tierra de Alvargonzález* (Machado, 2010, p. 189). Esse, igualmente cansado e em silêncio, retorna abarrotado de fortuna:

El menor de los hermanos,  
que niño y aventurero  
fue más allá de los mares  
y hoy torna indiano opulento

Muito longe da objetividade ficam outras grandes viagens como a de *Dom Quixote*, sempre imprevisível “[...] y que sabe Dios cuándo volveremos dél, ni la comodidad ni espacio que nos darán los negocios” (CERVANTES, 2005, p. 478), e a dos jovens viajantes europeus para as trincheiras da Primeira Guerra Mundial (Edward Thomas, in NAVRATIL, 2014, p. 63):

Just hope has gone for ever. Perhaps  
I may love other hills yet more  
Than this: the future and the maps  
Hide something I was waiting for

O irmão que Machado (2010, p. 81) descreve em *El viajero* (I)

Hoy tiene ya las sienes plateadas,  
un gris mechón sobre la angosta frente;  
y la fría inquietud de sus miradas  
revela un alma casi toda ausente.

É similar ao Theodor Lohse de *La tela de araña* (ROTH, 1991, p. 12), tenente do exército alemão durante a Grande Guerra que volta para casa, com sua mãe e irmãs, para viver a dor da derrota e a amargura de uma viagem muito diferente da esperada:

Un hijo muerto siempre habría sido un orgullo para la familia. Pero un teniente desmovilizado y víctima de la revolución no era más que un lastre para aquellas mujeres. Vivía Theodor con los suyos como abuelo viejo, a quien se honraría si se hubiera muerto, pero se menosprecia porque sigue vivo.

Em outra posição estética, vale lembrar o modernismo de Antoni Gaudí. Esse, numa perspectiva muito diferente da de Eiffel, embora com uma origem comum: a falta de

necessidade das estruturas clássicas de suporte como colunas grandes e firmes, arcos e abóbadas, constitui uma configuração lúdica, característica desse estilo que ficou conhecido como modernista. Recorrendo a elementos que já não são mais úteis para construções arquitetônicas como fez Eiffel, os toma como elementos estéticos, readmitindo então o anacrônico.

O lirismo, mais uma vez, reflete essa nova configuração. E assim emerge o Modernismo. Segundo Hugo Friedrich (1991, p. 84), o processo de fuga do conflito com o positivismo e o cientificismo, e a busca pela liberdade no expressar, levará Arthur Rimbaud à escritura de *Les Illuminations*, um conjunto de poemas que rompe com a linguagem e renuncia ao sentido:

(...) são um texto que não pensa no leitor. Não pretendem ser compreendidas. São uma tempestade de desafogos alucinantes e pensam em despertar ao máximo aquele temor do perigo, do qual nasce o amor por ele. São também um texto sem ‘eu’, pois o ‘eu’ que emerge em alguns trechos é aquele ‘eu’ artificial e estranho que havia sido esboçado nas ‘Lettres d’un voyant [...]’. Estas poesias são o primeiro grande monumento da fantasia moderna tornada absoluta.

Fig. 13 e 14. Interior *Cripta Colonia Güell* (Santa Coloma de Cervelló, 1898-1914) e janelas da *Casa Batlló* (Barcelona, 1905-1907), ambas de Antoni Gaudí<sup>67</sup>.



Fonte: <https://laspiedrasdebarcelona.blogspot.com>

O que esta nova poesia propõe, seguindo Friedrich, é o abandono “das tradições clássicas, românticas, naturalistas, declamatórias” (1991, p. 13), uma estrutura formal e de sentido até então comum aos poetas. Tal disposição se operacionaliza também, como mostra

<sup>67</sup> Pode-se apreciar que os elementos sustentantes passam a ser elementos decorativos. Perderam ou diminuíram notoriamente sua funcionalidade anterior, e Gaudí os utiliza mais caprichosamente, graças a um jogo de contrafortes e nervuras. Tanto as estruturas quanto os materiais são agora elementos estéticos com os que o arquiteto joga, levando a arquitetura a um âmbito mais conceptual do que funcional: “não existe mais fronteira entre as regras gerais e as realizações concretas, podendo ser conhecidos os supostos modelos com toda a precisão que quiser. [...] o classicismo, no instante em que fica precisado cientificamente, torna-se convenção arbitrária e transforma-se em neoclassicismo. O mesmo tratamento pode ser aplicado a qualquer tipo de formas do passado. Os escritores anglo-saxões chamam a esse movimento, em sua forma mais ampla, “historicismo” (BENEVOLO, 1994, p. 51).

Leonardo Benevolo, de forma bastante similar na arquitetura e nas demais artes.

Figs. 15, 16, 17 e 18. Pilares Sala de máquinas Exposição Universal de Paris 1889 (Gustav Eiffel); Colunas da Galeria da Cripta da Colônia Güell (Antoni Gaudí); Fotografia (Francisco Zagala, Pontevedra, final século XIX); *O jardim do Doutor Gachet* (1890) Vincent van Gogh (óleo sobre tela)<sup>68</sup>.



Fonte: apuntes.santanderlasalle.es; laspedrasdebarcelona.blogspot.com; pinterest.es

68 As possibilidades oferecidas pelos novos materiais distribuem-se de duas formas: uma, renunciando às formas tradicionais a favor de uma estética funcional e industrial, como é o caso de Eiffel; a outra, liberando os elementos sustentantes e outros elementos tradicionais de sua antiga função e jogando com eles, como é o caso de Gaudí. Na literatura se deu também este fenômeno, se liberando a poesia de suas formas tradicionais. A métrica perde seu valor a favor da criação de imagens e a musicalidade. Do mesmo modo, a fotografia libera sua função mimética a pintura. Vincent van Gogh usa deliberadamente as formas da natureza e sua representação, explicita as cores e, a través de sua pincelada carregada, o ato pictórico mesmo. Se o fato de pintar ficava em segundo plano, agora se enfatiza que não é uma fotografia, mas pintura. Posteriormente, principalmente a inícios do século XX, a própria fotografia mesma se liberta também da função mimética.

No início do século, o mundo ocidental assiste a popularização de jornais, de livros e de estudos sobre muito diferentes temas e o avanço triunfal da literatura de viés realista e de livros e artigos sobre zoologia, botânica, geografia e, em geral, temas científicos. De um lado, a produção científica e filosófica de Auguste Comte, Charles Darwin, Karl Marx e Alexander von Humboldt. De outro a ficcional de Stendhal, Gustave Flaubert e Émile Zola, dentre outros. A narração “objetiva”, naquele momento, encontra maior consagração que a lírica, uma constatação que impõe aos poetas a procura do desconhecido e alguns filósofos à crítica dessa nova verdade universal. É nesse momento que Friedrich Nietzsche começa a trabalhar na genealogia dos saberes e dos valores em trabalhos como *A gaia ciência* e *Genealogia da moral*.

Sob essa nova atmosfera, o último verso de *A viagem*, de Baudelaire, “Al fondo de lo desconocido para encontrar algo nuevo!”, torna-se emblemático em razão do efeito atordoador que gera nas artes. Essa proposição espalha-se rapidamente como um vírus que contamina arquitetos, poetas, músicos e pintores, artífices de uma novo caminho e proponentes do “(...) o nascimento de uma nova linguagem original” (BENEVOLO, 1994, p. 280). Rimbaud ao falar de “alquimia da palavra” e da “magia da linguagem” (in FRIEDRICH, 1991, p. 92) acaba por consagrar tal proposta, conforme mostra Friedrich:

Calculava a forma e o movimento de cada consoante e me imaginava inventar por meio de ritmos instintivos da língua, um Verbo poético que, mais cedo ou mais tarde, pudesse ser acessível a todos os sentidos (1991, p. 92).

Livre de todo classicismo, Rimbaud é o poeta em sua condição de “vidente”, “aquele que trabalha na explosão do mundo por força de uma fantasia violenta que penetra o desconhecido e contra este se despedaça de encontro a ele” (FRIEDRICH, p. 64). Em suas palavras:

[...] temos de arrancar à pintura seu hábito antigo de copiar, para fazê-la soberana. Em vez de reproduzir os objetos, ela deve focar excitações mediante as linhas, as cores e os contornos colhidos do mundo exterior, porém simplificados e dominados: uma verdadeira magia (IDEM, p. 81).

Rimbaud escreve:

¡Cielos grises de cristal! Un extraño dibujo de puentes, éstos rectos, aquéllos arqueados, otros descendiendo o sesgando en ángulos sobre los primeros; y esas figuras renovándose en los otros circuitos alumbrados del canal, pero todos de tal modo largos y ligeros que las orillas, cargadas de domos, se abaten y empequeñecen (2002, p. 65)

O que Rimbaud faz em seu trabalho com a linguagem poética é inverter a ordem do espaço e a relação sujeito e objeto. Nessa nova forma, aproxima coisas distantes, utiliza cores



irreais e sonha sonhos inorgânicos:

A grandeza de Rimbaud consiste em haver trasladado o caos – que provocou, para substituir o “desconhecido”, por haver fracassado ante este “desconhecido” – em uma linguagem de perfeição misteriosa e de tê-lo dominado artisticamente. Como Baudelaire, assumiu com coragem e pressentimento do futuro aquela “brutal luta espiritual” da qual ele próprio falava e que foi o destino de seu século (FRIEDRICH, 1991, p. 94).

Os objetos de seus poemas diluem-se, e em sua elaboração, entrecruza o industrial com os elementos da natureza abrindo-os para o espaço infinito de seu eu que é um outro em verso libre:

Los carros de plata y de cobre–  
Las proas de acero y de plata–  
Baten la espuma, –  
Agitan las cepas de las zarzas.  
Las corrientes del páramo,  
Y las estelas inmensas del reflujo,  
Fluyen circularmente hacia el este,  
Hacia los pilares del bosque,–  
Hacia los fustes del muelle,  
Cuyo ángulo es golpeado por torbellinos de luz.  
(2002, p. 93).

A paisagem se desfaz no espaço. É precisa a concentração para enxergar:

En el bosque hay un pájaro, su canto os detiene y ruboriza.  
Hay un reloj que no suena.  
Hay una hondonada con un nido de bestias blancas.  
Hay una catedral que desciende y un lago que sube.  
Hay un pequeño carruaje abandonado en la espesura o que baja corriendo por el sendero, lleno de cintas.  
Hay una banda de pequeños comediantes disfrazados, que se divisan en el camino a través del lindero del bosque.  
Hay, en fin, cuando uno tiene hambre y sed, alguien que os expulsa.  
(2002, p. 35).

De forma homologa à arquitetura, os elementos tradicionalmente sustentantes perdem sua função. O texto literário, à luz de tal posicionamento, produz uma dissociação entre “cantar e contar”, como se vê no poema de Antonio Machado, “se canta una viva historia / contando su melodía” (2010, p. 315)).

Junto a Rimbaud, Stephan Mallarmé se consagra, segundo Friedrich, como o máximo expoente dessa noção literária que supõe “a ruptura entre a linguagem mágica da poesia e a linguagem como comunicação [...]” (1991, p. 93).

No caso de Mallarmé, além do afastamento do sentimento, traz uma forte presença da organização intelectual, mas ainda alheia à articulação lógica do mundo. Não há a busca da compreensão através das palavras, como também não há qualquer pretensão de articular um sentido com elas. Urge, sim, a necessidade de criar sugestões visando trazer à atividade

poética uma reflexão sobre a própria poesia. Além do mais, vê-se que ante a massificação da sociedade, se busca a especificidade e a peculiaridade, como uma sorte de afirmação do sujeito. Os objetos são descontextualizados:

¡LA carne es triste y ya leí todos los libros!  
 ¡Huir, huir allá! Siento a las aves ebrias  
 De estar entre espumas ignoradas y cielos. Nada,  
 Ni los viejos jardines que los ojos reflejan,  
 Retendrá a este corazón que se temple en el mar,  
 ¡Oh noches!, ni la claridad desierta de mi lámpara  
 Sobre el papel vacío que la blancura veda,  
 Y ni la joven madre que amamanta a su hijo.  
 (MALLARMÉ, 1982, p. 55)

Segundo Friedrich, a aniquilação da relação objeto e mundo empírico faz com que os objetos compareçam apenas linguisticamente e que a relação entre eles se desarticule. Essa nova constituição do lirismo, para Friedrich:

[...] nada mais tem a ver com poesia de sentimento, poesia de vivencia, poesia de experiência. De forma estranha, mas com uma música que se impõe silenciosamente, ela fala a partir de um espaço interior incorpóreo, solitário, onde o espírito, livre das sombras do real, olha-se a si mesmo e experimenta, no jogo de suas tensões abstratas, uma satisfação de dominar, análoga às cadeias de fórmulas de matemática (FRIEDRICH, 1991, p. 101).

Essa tensão estende-se ao campo do conteúdo. A poesia atende assim ao desejo de transformar e se afasta da função comunicativa. As coisas deixam de ser apresentadas como objetos, e passam a ser apresentadas só linguisticamente:

Os objetos, enquanto conservam sua presença real, são impuros, não-absolutos; só ao se anularem possibilitam o nascimento, na linguagem, de suas forças essenciais puras” (104 a) [...] Tal linguagem, confrontada à linguagem corrente, só pode ser uma linguagem irreal (“eine Als-ob-Sprache”), uma linguagem transcendente, que se preserva de toda interpretação única de sentido. Só pode ser um adejar, uma atmosfera de sentido com muitas irradiações, na qual tudo é movimento, nada é limitação (1991, p. 104).

Assim, o sentido das palavras é evocado pela própria palavra desligada daquilo ao qual faz referência. A palavra, “pode estender sua significação para outras palavras que nada têm a ver com ela, do ponto de vista objetivo” [...]”. Não apenas rompe com a comunicação solidária, como traz a obscuridade motivada para o centro da expressão:

–Mientras, el cielo ríe sobre la cerca y sobre  
 El despertar de aves en flor gorjeando al sol.  
 (MALLARMÉ, 1982, p. 45).

Por isso, Mallarmé valoriza as palavras raras sobre as estereotipadas. Dá destaque palavras que brilham por sua independência sintática. O objeto aparece fragmentado, leve e anômalo, enquanto os versos reclamam a atenção sobre si mesmo, sobre a matéria da que



para a retórica dos novos tempos:

Nada os importe – dizia Juan de Mairena – ser inatuais, nem dizer o que vocês pensam que devem ser dito vinte anos atrás; porque isso será, acaso, o que pode se dizer daqui a outros vinte. E se vocês aspiram à originalidade, fujam dos inovadores, dos noveleiros e dos arbitristas de todo tipo. De cada dez novidades que pretendem descobrir-nos, nove são babaquices. A décima e última, que não é uma necessidade, resulta a última hora que também não é nova (tradução própria)<sup>69</sup> (MACHADO, 1938, p. 3).

É claro que a concepção e os argumentos de Loos sobre arte e estética são muito diferentes dos de Machado, mas ambos alcançam espaços comuns por caminhos diferentes. Loos baseia-se nas noções de modernidade e moderação concebidas a partir de uma posição marcadamente linear, elevada e racionalista da sua cultura:

O homem moderno, que considera sagrado o ornamento como signo de superioridade artística das épocas passadas, reconhecerá de imediato, nos ornamentos modernos, o torturado, o penoso e o enfermizo dos mesmos. Alguém que viva em nosso nível cultural não pode criar nenhum ornamento (tradução própria)<sup>70</sup>.

Enquanto isso, Machado, parte de uma posição radicalmente diferente. A que se baseia-se no valor e na vigência do popular frente ao burguês e ao industrial:

Escrevendo para o povo se escreve para os melhores. Se quisermos piamente não excluir do prazer de uma literatura popular as chamadas classes altas teríamos que rebaixar o nível humano e a categoria estética das obras que fez suas o povo e mistura-las com frivolidades e pedantarias. De um modo mais ou menos consciente é isso que muitas vezes fizeram nossos clássicos. Tudo que há de supérfluo em “El Quijote” não provem de concessões feitas ao gosto popular, ou como se dizia antes, à necessidade do vulgo, mas, pelo contrário, à perversão estética da corte (tradução própria)<sup>71</sup> (1937, p. 1).

É interessante relevar que Loos e Machado fizeram parte de sociedades em trânsito e, em razão disso, como disse Joseph Roth, situassem-se em uma encruzilhada. Loos procedia originariamente do Império Austro-Húngaro, e, assim como outros artistas de sua própria nacionalidade, como Roth, Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein ou Stefan Zweig, preocupava-se em depurar as artes, filosofia ou linguagem, dando-lhes um toque utilitário contra o excesso

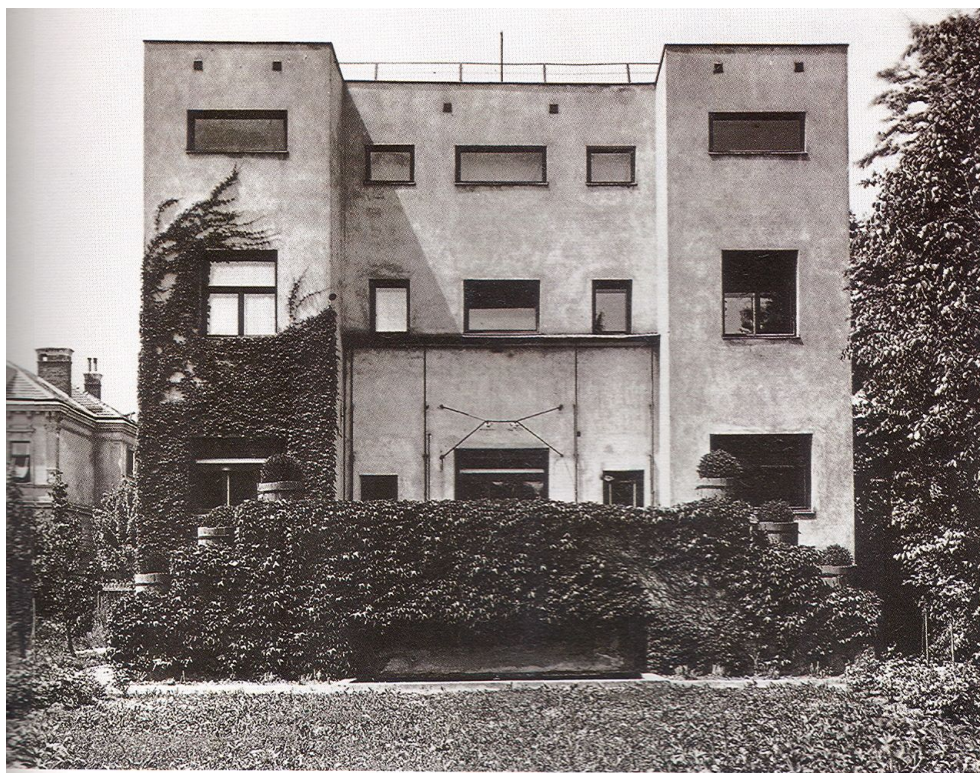
69 “Nada os importe – decía Juan de Mairena – ser inactuales, ni decir lo que vosotros pensáis que debió decirse hace veinte años; porque eso será, acaso, lo que puede decirse dentro de otros veinte. Y si aspiráis a la originalidad, huid de los novedosos, de los noveleros y de los arbitristas de toda laya. De cada diez novedades que pretenden descubrirnos, nueve son tonterías. La décima y última, que no es una necesidad, resulta a última hora que tampoco es nueva”.

70 “El hombre moderno, que considera sagrado el ornamento como signo de superioridad artística de las épocas pasadas, reconocerá de inmediato, en los ornamentos modernos, lo torturado, lo penoso y lo enfermizo de los mismos. Alguien que viva en nuestro nivel cultural no puede crear ningún ornamento”.

71 “Escribiendo para el pueblo se escribe para los mejores. Si quisiéramos piadosamente no excluir del goce de una literatura popular a las llamadas clases altas tendríamos que rebajar el nivel humano y la categoría estética de las obras que hizo suyas el pueblo y entreverarlas con frivolidades y pedanterías. De un modo más o menos consciente es esto lo que muchas veces hicieron nuestros clásicos. Todo cuanto hay de superfluo en “El Quijote” no proviene de concesiones hechas al gusto popular, o como se decía antes, a la necesidad del vulgo, sino, por el contrario, a la perversión estética de la corte”.

modernista.

Fig. 19. Casa Steiner, Viena, 1910 (Adolf Loos)



Fonte: pinterest.es

Machado está inserido em uma cultura que também está em ebulição e na qual situam-se "austeros" como Pío Baroja, embora a noção e o escopo do conceito de austeridade espanhola, uma sociedade prolixa na fala e acostumada a conviver com milagres, esteja longe daqueles cultivados na Europa Central. Esses defendem artes, filosofia e linguagem assépticas<sup>72</sup> enquanto que Machado clamava pelo registro escrito da fala, a palavra no papel.

A economia formal, como se vê em Machado, encontra assonância com a obra cinematográfica de Charles Chaplin. A necessidade que a personagem Carlitos tem da totalidade de seu corpo e do seu uso faz com que seu cinema minimiza a montagem a variedade de escalas em favor da atuação. A câmara é utilizada predominantemente em uma posição estática e em uma mesma escala de plano de conjunto, o que permite à personagem desenvolver seus movimentos em um único espaço. Essa técnica, considerada bastante antiquada, embora cem anos depois é quase o único cinema mudo que resistiu o passo do tempo:

Me surpreende ouvir alguns críticos afirmar que a técnica da minha câmara está

---

72 Nesse sentido resulta bem gráfico o trânsito que Wittgenstein faz desde a filosofia do *Tractatus* (na qual descreve o que seria uma linguagem logicamente correta) e a das *Investigaciones Filosóficas*, onde abre o abanico e admite a existência de linguagens privadas com sentido.

passada de moda, que eu não evolui ao ritmo do tempo. De que tempo? Minha técnica é o resultado de pensar por mi mesmo, de minha própria lógica e do meu próprio estudo, não está influenciada pelo que fazem os demais. Se em arte as pessoas devem ir com sua época, então Rembrandt seria um cero à esquerda comparado com Van Gogh (tradução própria)<sup>73</sup> (CHAPLIN, 1989, pp. 313-314).

Essa afirmação poderia muito bem acompanhar às já mencionadas por Loos e Machado. As reflexões de Chaplin sobre o cinema poderiam ter sido assinadas provavelmente pelo próprio Antonio Machado se ele tivesse sentido interesse pela arte cinematográfica:

A intelectualização da linha e do espaço, a composição, o tempo, etcétera, tudo isso está muito bem, mas tem pouco a ver com a atuação no cinema ou no teatro, e está exposto a cair em um dogmatismo árido. A simplicidade é sempre o melhor (tradução própria)<sup>74</sup> (CHAPLIN, 1989, p. 313).

Para manter a simplicidade compositiva, Chaplin depura os elementos e os recursos técnicos, colocando a carga da ação e o movimento no ator e no objeto. Dessa forma, a composição se constitui desde o interior da cena articulando os demais elementos por meio da relação sujeito e objeto:

Meu uso da câmara baseia-se na ideia de facilitar a coreografia para os movimentos do ato. Quando uma câmara está colocada sobre o solo ou se move por cima das janelas do nariz do ator, é a câmara a que está representando, e não o ator (CHAPLIN, 1989, p. 313).

Assim como a ferramenta de Chaplin é a câmera e seu objeto a ação, o instrumento de Machado (2010, p. 315) é o verso, e seu objeto, a palavra:

Verso libre, verso libre...  
Libérate, mejor, del verso,  
cuando te esclavice

Se no final do século XIX, alguns autores procuraram a proeminência da palavra e do seu dito, conforme fez Machado, outros avançam em direção à abstração e à musicalidade. Tal distinção também ocorre no campo da pintura. Enquanto os impressionistas estão imersos na dissolução das formas, o holandês Van Gogh (1987, p. 255) reivindica os objetos, não por seu volume ou luz, mas por seus contornos e cores: “La pintura, tal como hoy aparece, promete volverse más sutil, más música y menos escultura- promete, en fin, el color”, palavras que fazem recordar Mallarmé e a sua procura da cor na palavra. Van Gogh pinta o próprio ato de pintar e antecipa a produção de Kandinsky duas décadas depois:

---

73 “Me sorprende oír a algunos críticos afirmar que la técnica de mi cámara está pasada de moda, que yo no he evolucionado al ritmo del tiempo. ¿De qué tiempo? Mi técnica es el resultado de pensar por mí mismo, de mi propia lógica y de mi propio estudio, no está influida por lo que hacen los demás. Si en arte uno debe ir con su época, entonces Rembrandt sería un cero a la izquierda comparado con Van Gogh”.

74 “La intelectualización de la línea y del espacio, la composición, el tiempo, etcétera, todo ello está muy bien, pero tiene poco que ver con la actuación en el cine o en el teatro, y está expuesto a caer en un dogmatismo árido. La sencillez es siempre lo mejor”.

El macizo es verde; algo bronceado y variado.  
 La hierba es muy, muy verde. Veronés limón; el cielo es muy, muy azul.  
 La fila de arbustos del fondo es toda de laureles rosas, locos furiosos [...]  
 Un fúnebre ciprés muy negro se levanta allá arriba y algunas figuritas coloreadas se balancean sobre un sendero rosa.  
 (VAN GOGH, 1987, pp. 266-267)

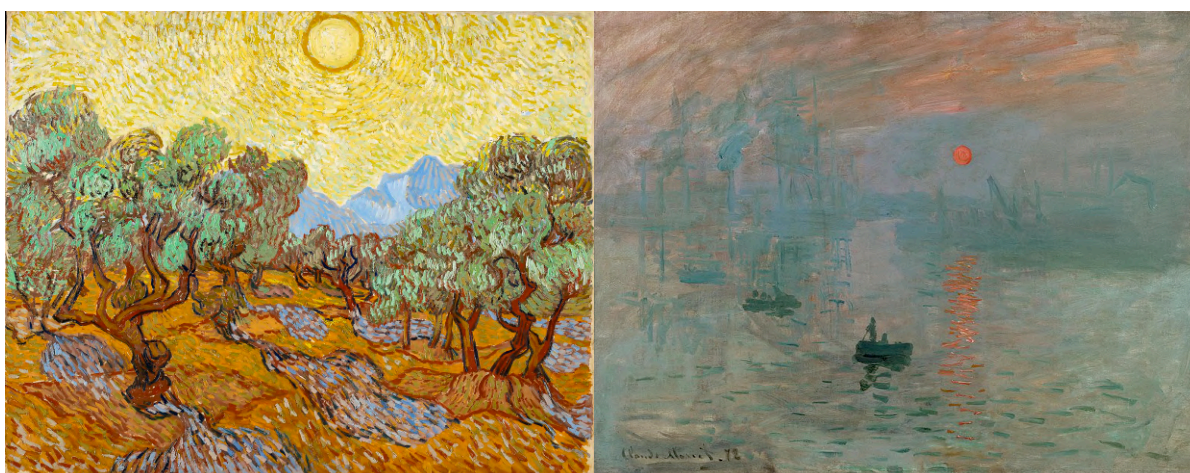
Kandinsky irá mais longe se desfazendo do objeto, numa consecução bastante próxima a desenvolvida por Mallarmé na poesia:

Un triángulo pintado de amarillo, un círculo azul, un cuadrado de verde, otro triángulo de verde, un círculo de amarillo, un cuadrado de azul, etc., todos son entes totalmente diferentes y que actúan de manera completamente diferente.  
 Determinados colores son realizados por determinadas formas y mitigados por otras  
 (KANDINSKY, 1992, p. 63).

Van Gogh, por sua vez, mantém o aspecto orgânico da matéria. Para ele, o objeto expressa muito e sua relevância fica assinalada de forma contundente nas linhas pretas dos contornos dos objetos, uma marcação sempre inexistente nos impressionistas George Seurat, Paul Signac, Camille Pissarro ou Claude Monet. A linha de contorno de van Gogh assinala o peso objeto conta, embora não constitua o objeto descrito pelo positivismo (a *res extensa* cartesiana):

Expresar la esperanza por alguna estrella. El ardor de un ser por la radiación del sol poniente. Cierta que allá no está el espejismo realista, pero, ¿no es una cosa realmente existente? (p. 258) [...] Petrarca estaba aquí, muy cerca, en Avignon, y yo veo los mismos cipreses y laureles rosas (VAN GOGH, 1987, p. 263).

Figs. 20 e 21. *Oliveiras com céu amarelo e sol* (1889) Vincent van Gogh (óleo sobre tela) e *Impressão: sol nascente* (1872) Claude Monet(óleo sobre tela)<sup>75</sup>.



Fonte: [www.copiamuseo.com](http://www.copiamuseo.com); [wikipedia.org](http://wikipedia.org)

<sup>75</sup> Na pintura de van Gogh pode se apreciar um interesse exacerbado nos objetos. As oliveiras e o sol são remarcados: as oliveiras, com contornos pretos, e o sol, em laranja. Enquanto isso, na pintura de Claude Monet, os objetos diluem-se: o relevante do sol são seus reflexos na água e seus tons projetados no céu.

Fig. 22. Fotografia de Charles Chaplin e sua personagem Carlitos. Fig. 23. Fotograma de *Tempos modernos* (1936); Fig. 24. Fotograma de *O grande ditador* (1940). Figs. 25, 26 e 27. Fotogramas de *Un chien andalou* (Luis Buñuel; Salvador Dalí, 1928). Figs. 28, 29 e 30. Fotogramas de *O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925)<sup>76</sup>.



Fonte: wikipedia.org; fotogramas extraídos pessoalmente dos filmes *Un chien Andalou* e *O encouraçado Potemkin*

Em síntese, em suas variantes formas e expressões, a relação sujeito / objeto toma novas configurações com a Revolução Industrial. De um lado assistimos à dissociação do objeto e seu referente. De outro, a tentativa de racionaliza-lo. Por último, a relação com o objeto contempla o questionamento sobre nosso ser em si e no mundo, sobre nossa relação

<sup>76</sup> Os filmes de Chaplin e suas personagens precisam de amplos espaços e continuidade de plano, já que sua característica principal é a relação corporal que se estabelece entre eles e os objetos. Sua personagem Charlot se caracterizava por uma relação conflitiva com a Sociedade Industrial que começava já em suas desarrumadas roupas e comportamento e se projeta principalmente nos objetos e costumes modernas. Outros personagens posteriores projetam igualmente seus conflitos em sua relação com os objetos. No caso do cinema de vanguarda se produz uma desintegração entre os objetos e entre as ações, criando evocações livres. No caso de Eisenstein, vemos como o que se produz são combinações de imagens construídas racional e discursivamente, quase em uma arquitetura que procede do romance do século XIX.



com os objetos do mundo e sobre nossa habitabilidade no mundo.

Artistas como Adolf Loos, Vincent van Gogh, Charles Chaplin e Antonio Machado, enfrentam a relação com os objetos do mundo de forma bastante similar, apesar de pertencerem a países e sociedades muito diferentes. Vale acrescentar que esta tendência é produto deliberado dos problemas derivados da Sociedade Industrial, isto é, são causas e efeitos característicos da modernidade. Portanto, em razão do exposto, pode-se apontar o moderno como um dado caracterizador da obra machadiana.

Figs. 31, 32 e 33. *Campo de trigo com ciprestes* (1889) Vincent van Gogh (óleo sobre tela); *Mont Saint-Victoire* (1902-1904) Paul Cezanne (óleo sobre tela); *Paisagem com chuva* (1913) Vasili Kandinsky (óleo sobre tela).



Fonte: [metmuseum.org](http://metmuseum.org); [smarthistory.org](http://smarthistory.org); [pinterest.com](http://pinterest.com)

Figs. 34, 35 e 36. Sala de exposição de máquinas da Exposição Universal de 1889 (Gustav Eiffel, 1889); Casa Batlló, Barcelona (Antoni Gaudí, 1905-1907) e *Looshaus*, Viena (Adolf Loos, 1909-1911).



Fonte: [apuntes.santanderlasalle.es](http://apuntes.santanderlasalle.es); [laspiedrasdebarcelona.blogspot.com](http://laspiedrasdebarcelona.blogspot.com); [plataformaarquitectura.cl](http://plataformaarquitectura.cl)

## 2.5 A PAISAGEM E A ESCRITURA

A “paisagem” de um escritor não se reduz a qualquer um dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou. Ela não é nem mesmo uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos e biográficos, mas uma constelação original de significados produzidos pela escrita.

(Michel Collot)

A partir daqui, pode-se voltar à afirmação de Michel Collot de que, “a percepção da paisagem configura-se como percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita” (NEGREIROS; ALVES; LEMOS, 2012, p. 7). Essa projeção presente desde as necessidades mais básicas até as cosmovisões e as manifestações culturais, nos permite aceitar a afirmação de Collot de que “Só se pode falar de paisagem a partir de sua percepção.” (2012, p. 12). A percepção é fundamental e é “o lugar” em que acontece tudo. Toda paisagem a qual nos referimos é organizada pelo olhar de um *ser-no-mundo*, surgido da matéria, conformado em um grupo e com capacidade de projeção. Dito de outra forma, um ser que emerge ao mundo e se projeta nele.

O sujeito não é separável do objeto. Ele se desenvolve em sua relação com ele. Dada a nossa capacidade simbólica, estamos dispostos a criar alegorias, símbolos, metáforas e fazer associações. Assim, relacionamos o rio com a experiência, o céu com o infinito, uma velha árvore com a nossa velhice e a velhice com a morte.

Por isso afirma Collot que, na percepção a paisagem lida com a incompletude e com a antecipação, pois “uma paisagem caracteriza-se necessariamente por espaços que não são visíveis. [...] o que é invisível para mim em determinado instante é o que um outro, no mesmo momento, pode ver” (2012, p. 15). Ao olhar, eu completo a paisagem e a configuro como um todo. “Essa convergência de seus elementos constitutivos também torna a paisagem apta a significar” (IDEM, p. 17). Por isso, a significação da paisagem não é “[...] pura e simplesmente o produto de discursos, de representações, de mitos veiculados por uma sociedade e sua cultura [...] O olho é, a sua maneira, artista, paisagista” (IBIDEM, p. 20).

As significações líricas não são completamente arbitrárias, pois “elas se apoiam sobre estruturas características do próprio objeto espacial, que entram em relação metafórica com atitudes corporais e existenciais determinantes” (COLLOT, 2012, p. 23) E mais: além desses modelos culturais, a visão lírica da paisagem está sujeita também inevitavelmente aos movimentos das pulsões e às motivações inconscientes. Além da importância dos modelos

culturais, está a importância do receptor desses modelos e o que faz com eles.

Michel Collot indica que “a organização perceptiva do espaço carrega a marca de uma história, que é a das primeiras relações do sujeito com seus “objetos”. Por isso, “A paisagem é um espaço plástico, apto a ser feito por cada percepção individual”. Assim compreendida, a paisagem é qualificada por Collot como:

[...] uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da Natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferenças científicas do homem e da sociedade (2013, p. 9).

Percebe-se que a posição de Collot não é exatamente a que aqui se defende, pois o principal fundamento de todo o caminho percorrido até agora foi evitar esse jogo de dualidades por meio da elaboração de uma noção da *emergência* do ser humano a partir do magma do universo. Algumas coisas surgem de e com outras e assim não se trata de dualidades. Mas a noção de paisagem de Collot pode servir-nos como algo em que aparecem os diferentes contornos do ser humano. O fundamental é que a paisagem é um “espaço percebido” e está ligada a um “ponto de vista”. Portanto, é um local onde há um olhar criativo, que cria uma imagem a partir de seu posicionamento físico e cultural. Por isso é necessário perguntar-se: quais são os elementos que constituem a paisagem? O que é que une esses elementos? O que está escondido neles?

Segundo Merleau-Ponty, o visível implica um invisível, “[...] e isso vale também para a paisagem, que jamais se apresenta como um panorama, mas como uma cena móvel, animada por um jogo de sombras e luzes” (in COLLOT, 2013, p. 24). Tal disposição vem ao encontro de Merleau-Ponty quando afirma que “[...] a essência da consciência é dar-se um mundo, ou mundo, ou seja, de fazer existirem diante de si mesma seus próprios pensamentos, como as coisas, prova ser vigor desenhando-se individualmente nessas paisagens e deixando-as” (IDEM, in: COLLOT, 2013, p. 33).

Na literatura, parece que a paisagem está restrita a ser abordada desde o prisma de sua temática:

Fazer da paisagem o centro de um estudo literário, é, então, expor-se à crítica de uma investigação puramente “temática”, no sentido habitual do termo, que sacrifica o texto a seu referente ou a seu conteúdo, em detrimento de sua forma e de sua significação (COLLOT, 2013, p. 54).

Abordar a “paisagem literária”, para Jean-Pierre Richard não se resume a tratar dos lugares descritos pelo autor, mas de evidenciar “[...] certa imagem do mundo, intimamente ligada ao estilo e à sensibilidade do escritor: não tal ou tal referente, mas um conjunto de

significados” (in COLLOT, 2013, p. 54). Richard oferece três definições do que entende por paisagem (IDEM, pp. 55-56):

1) “o conjunto dos elementos sensíveis que constituem a matéria como o terreno da experiência criativa”. Os temas procedentes da vida sensorial e emocional do autor que reaparecem na sua obra. Que temas materiais reaparecem com frequência na obra de Machado? O mar, o rio, o céu, o caminho, o tempo: pode o tempo ser considerado algo material? Que relação existe entre o tempo e a paisagem?

Os temas são “portadores de ressonâncias subjetivas e de valores éticos e estéticos e constroem, então, ao mesmo uma imagem do mundo, uma imagem do eu”.

2) Em segundo lugar, “[...] a paisagem de um autor talvez também seja esse mesmo autor tal como se oferece completamente a nós, como sujeito e como objeto de sua própria escrita [...]”. E, ainda, a imagem do mundo e do eu é “[...] uma construção literária indivisível das estruturas semânticas e formais da obra” (IBIDEM, p. 55).

3) Em terceiro lugar, está o papel do receptor. A paisagem, assim, é entendida como a conjunção de “[...] uma percepção singular do mundo, de uma organização literal, de uma impressão de leitura e de sua elaboração crítica que produz o que se poderia chamar de um “efeito-paisagem””.

Portanto, “falar de paisagem a propósito de um escritor pressupõe, em primeiro lugar, que a criação literária tenha alguma coisa a ver com o visível, e, mais comumente, com a experiência sensível” (p. 56).

No entanto, para Venko Kanev (2003), a relação de objetos não configura necessariamente uma paisagem na literatura, mas é a projeção em um espaço aberto que a confere. Isso porque a paisagem na literatura surge de palavras específicas. O leitor ao ler e o próprio autor ao escrever, preenchem as incompletudes.

Portanto, a distinção entre espaço, lugar e paisagem renova agora sua importância. Como diz Venko Kanev, a relação entre paisagem e espaço se inverte no que diz respeito à geografia na literatura. Se a paisagem é delimitada e o espaço, por sua vez, ilimitado, o trabalho da imaginação passa a ser uma porta para o infinito. Para Kanev, a paisagem é o reino das possibilidades, o espaço é o reino da ação:

[...] Podemos admitir que uma paisagem noturna pode ser criada na escuridão quase total por meio do tato e da audição: o barulho dos pés na lama, o clique de uma marcha, o eco dos passos, o toque dos dedos com um parede úmida, infinita respeitando também a característica descrita de que a paisagem precisa ser global,

não limitada (2003, p. 17).<sup>77</sup>.

A paisagem na literatura surge de umas palavras concretas. Por isso, o lugar se converte em um forte elemento paisagístico cujas portas podem se abrir em qualquer momento. A frase de abertura do livro *Dom Quixote* é um exemplo do direcionamento aberto e convidativo à imaginação: “Num lugar de La Mancha cujo nome não quero lembrar, não faz muito tempo viveu um fidalgo [...]” coloca o personagem em um lugar, mas permanecendo com o foco de interesse no personagem.

Assim, o leitor, juntamente com o autor, completa com imagens o que evidencia e o que não imagina. Isso é inverso à imagem pictórica sobre a paisagem produzida e reproduzida tecnicamente nas artes plásticas, na fotografia e no cinema, por meio de um processo de seleção de seus elementos. Curiosamente, a posição de Kanev com respeito à literatura vai ao encontro a de Santos quando afirma que “a paisagem não é senão um ponto de partida” (2006, p. 20).

Sustenta Kanev, que a distinção entre espaço e paisagem na literatura depende da percepção subjetiva do leitor dentro da tradição artística na qual apreende a paisagem e o espaço (IDEM, p. 9). Por isso, o que caracterizaria as conclusões alcançadas é sua subjetividade (IBIDEM, p. 10). Assim, dependendo da época e da cultura, o tratamento dado à paisagem e as implicações que dessa representação vem são diferentes. Por exemplo: uma paisagem barroca distingue-se de uma paisagem romântica, tradicional, modernista, vanguardista e assim por diante.

O espaço pode ser ilimitado, já a paisagem não. O espaço obedece a uma lei física, a paisagem não. A paisagem só pode ser um recorte do espaço. Mas na literatura não é esse o caso, porque na literatura o espaço é sempre concreto e definido de alguma forma. Ou seja, na literatura, o espaço normalmente é um recorte. Mas, em geral, “[...] na obra literária, o espaço é descrito com seus limites precisos e forma o contorno visível da personagem enquanto a paisagem extrapola justamente os limites graças à imaginação que é um elemento indispensável” (KANEV, 2003, p. 10). Assim, teríamos o invisível de que falam Merleau-Ponty e Michel Collot, aquilo que a escritura manifesta como não escrito mais o transbordamento da descrição, compreendido como aquilo que não é descrito mas que a descrição aponta.

Há uma relação recíproca entre paisagem e personagem visto que a paisagem mostra

---

77 No original: “[...] podemos admitir que se puede crear un paisaje nocturno en una oscuridad casi total por medio del tacto y del oído: el chapoteo de los pies en el fango, el chasquido de una marcha, el eco de los pasos, el roce de los dedos con un muro húmedo, infinito respetando también la característica descrita de que el paisaje necesita ser global, no limitado”.

determinados sentimentos da personagem ou do autor e é fruto dos sentimentos que eles projetam sobre ele. Concebida como paisagem, a natureza tem essa relação com a personagem ou com o autor, mas concebida como espaço, poderá ter ou não:

Certas características evidentes como a descrição objetiva ou subjetiva, a relação direta da paisagem e do espaço com as personagens, seu caráter realista ou imaginário, a apreensão e reação diferentes frente à mesma paisagem ou espaço, suas funções dentro da obra, os sentidos atribuídos a ela, a percepção pelos cinco sentidos, seu caráter temporário como parte das memórias, do presente imediato ou do futuro, são comuns a ambos os elementos. (KANEV, 2003, p. 12)<sup>78</sup>.

Em uma obra, o espectador ou leitor é sempre observador. Portanto, o espaço é sempre paisagem, a menos que seja estritamente o que circunda à personagem. Por isso, embora a paisagem seja um espaço fechado, a característica que a torna paisagem na literatura é a projeção para o infinito:

Em termos gerais, a paisagem é concebida antes de tudo como um espaço aberto, bastante ilimitado, os limites, segundo os dicionários, seriam os do olhar humano, mas estes são transgredidos pela imaginação que o pode prolongar até ao infinito. É uma característica que estabelece uma distinção fundamental com o espaço (KANEV, 2003, p. 13) (tradução própria).<sup>79</sup>.

Para se tornar paisagem, o espaço “precisa de imaginação e de transbordamento de fronteiras” (KANEV, 2003, p. 14). O espaço exige uma certa objetividade descritiva, uma materialidade necessária à subjetividade da leitura. Isso cria uma "veracidade". Ao mesmo tempo, o subjetivo precisa narrar a subjetividade do personagem ou percepção. Há uma percepção que é do narrador, que é objetiva, e uma percepção que é da personagem, que é subjetiva.

A paisagem e o espaço são passíveis de ser estudados na sua relação com o sujeito, pois tanto a personagem quanto o sujeito lírico são portadores de um ambiente e de informações socioculturais. Espaços e paisagens são impregnados de um significado individual e “[...] um sentido social, político, filosófico, utópico. Ambos cumprem a função de ilustrar a história” (KANEV, 2003, p. 17). Portanto, de acordo com Kanev, “Os espaços justapostos formam um todo. Os fragmentos de espaço dispostos ao longo da narrativa formam um grande afresco que o leitor intelectualiza como uma paisagem. Tomados

---

78 No original: “Ciertas características evidentes como la descripción objetiva o subjetiva, la relación directa del paisaje y el espacio con los personajes, su carácter realista o imaginario, la aprehensión y reacción diferentes frente al mismo paisaje o espacio, sus funciones dentro de la obra, los sentidos que se le atribuyen, la percepción por los cinco sentidos, su carácter temporal como parte de los recuerdos, del presente inmediato o del futuro, son comunes de ambos elementos”.

79 No original: “[...] en términos generales el paisaje se concibe ante todo como un espacio abierto, más bien ilimitado, los límites según los diccionarios, serían los de la mirada humana, pero estos son transgredidos por la imaginación que puede continuarlo hasta el infinito. Es una característica que establece una distinción fundamental con el espacio”.

separadamente, eles formariam um espaço” (IDEM, p. 17).

Nos anos oitenta do século passado, a nova geografia cultural representa “a contribuição mais recente na análise da paisagem simbólica” (ROSENDAHL; CORREA 2001, p. 31). Um dos representantes mais importantes dessa linha é Denis Cosgrove, ao “propor a integração entre o materialismo dialético e os aspectos subjetivos na apreensão da paisagem” (IDEM, p. 31). Dessa forma, “a paisagem, de fato, é uma “maneira de ver”, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma “cena”, uma unidade visual” (COSGROVE, 2013, p. 223).

A paisagem, segundo essa linha de pensamento, é vista como uma representação física de mudanças sociais, culturais e produtivas já que “[...] questões de formação de identidade, expressão, performance e mesmo conflito são introduzidas no estudo da paisagem” (COSGROVE, 2013, p. 78). Nessa sistematização, Cosgrove distingue a paisagem da cultura dominante das denominadas paisagens alternativas:

A cultura dominante procura produzir paisagens de acordo com sua imagem do mundo e ter essa imagem aceita como realidade de todos, enquanto as paisagens alternativas seriam produzidas por grupos não-dominantes, portanto teriam menos visibilidade (ROSENDAHL, CORREA 2001, p. 40).

Assim compreendida, a paisagem é:

uma imagem cultural, uma forma pictórica de representação, estruturação e simbolização do entorno [...], uma criação cultural do ser humano, que tem atributos que permitem associá-lo com os textos. A partir disso, identificam-se narrações, discursos e metáforas, que serão lidas por comunidades textuais, isto é, grupos de pessoas que têm bases de entendimento semelhantes para a interpretação<sup>80</sup> (COSGROVE, 2013, p. 89).

Em síntese, a primeira característica comum aos poemas que serão analisados na segunda parte desse texto é que foram todos escritos pela mesma pessoa física, pelo mesmo indivíduo, chamado Antonio Machado Ruiz, um homem cuja vida se notabilizou graças a sua obra e aos grandes trabalhos voltados para o artista sua produção, como os realizados por Enrique Baltanás (2005) e Ian Gibson (2016).

A obra de Antonio Machado aparece impregnada, em não raros momentos, de dados recolhidos de sua existência, como sua falta de determinação, sua timidez, sua história familiar, suas partidas e chegadas e sua vontade de encontrar um espaço de reconhecimento. O olhar sobre sua poesia, permite comprovar que tais constatações tiveram fortes influências em sua vida. Não há produção sem existência. É na existência que converge todo esse

---

80 [...] una imagen cultural, una forma pictórica de representación, estructuración y simbolización del entorno [...], una creación cultural del ser humano, que tiene atributos que permiten asociarlo con los textos. A partir de ello, se identifican narraciones, discursos y metáforas, que serán leídos por comunidades textuales, es decir, grupos de personas que tienen bases de entendimiento semejantes para la interpretación.

conjunto de condições que chegam como uma onda crescente desde o dia em que um indivíduo da nossa espécie pôs o pé no chão e passou a agir. E por fim, concebeu uma obra, fruto de todo aquele conjunto de condicionantes que acabam por gerar um acontecimento: a escritura.

Vimos que, em primeiro lugar, nossa relação com o espaço é, enquanto seres vivos, de sobrevivência. À medida que desenvolvemos nossa capacidade cerebral e nossa evolução passamos organizar e planejar nossas formas de obter alimentos. E assim nossa capacidade de planejar e organizar pode transformar-se em especulações sobre o mundo, sobre a condição humana e sobre si mesmo. Assim é que é gerada uma cultura, uma comunicação, e toda essa bagagem é transformada em uma visão de mundo e formas de não apenas perceber e viver o espaço, mas também de representar nossa experiência esteticamente. Isso também afeta nossa visão do espaço em um relacionamento retroalimentar. E assim até chegarmos à nossa biografia, nossas experiências, nossos desejos, nossas pulsões. São medidas diferentes que fornecem resultados diferentes e que exigem escalas históricas diferentes.

Vejamos agora a paisagem na escritura de Antonio Machado.



## -SEGUNDA PARTE-

### A PAISAGEM NA POESIA DE ANTONIO MACHADO.

**Notícias e sucessos:** O tribunal de oposições a sete cátedras de língua francesa, vacantes em outros tantos institutos de ensino médio formulou a seguinte proposta: Número 1, D. Luis Gorgoza; 2, D. Luis Ferbal; 3, D. Eduardo del Palacio; 4, D. Eugenio Rodríguez; 5, D. Antonio Machado; 6, D. Antonio Pérez Pimentel, e 7, D. Arturo Selfa. Os três primeiros por unanimidade; os restantes por maioria de votos (tradução própria)<sup>81</sup>.

(Diário ABC, 12/04/1907)

Primavera de 1907, Meseta Central espanhola, campo de Castela. Um trem atravessa a Terra de Almazán em direção à pequena cidade de Sória, capital provinciana de menos de oito mil habitantes. A bordo, assomado pelas janelas, um “hidalgo andaluz”<sup>82</sup>, novo professor de francês em um instituto da cidade, fica absorto olhando a paisagem que mostra-se efêmero e passageiro.

Esse “fidalgo” é Antonio Machado Ruiz, irmão do poeta Manuel Machado, filho do folclorista *Demófilo*, neto do biólogo Antonio Machado y Núñez<sup>83</sup>, ex-estudante na *Institución Libre de Enseñanza* (ILE), discípulo de modernistas e amigo de *noventayochistas*. Machado mora em Madrid e já publicou um primeiro livro de poesia chamado *Soledades* (1903), além de alguns poemas em revistas<sup>84</sup> que lhe deram um certo nome entre a crítica literária. Passou um tempo em Paris, mas desde seu regresso a Espanha, em 1902, não encontrou seu espaço em uma sociedade em crise. Mortos o pai e o avô, a família Machado, vinda a menos, e para fazer frente a suas dívidas, se desfaz de seus objetos, um a um, em incessante e rítmico vazamento: mesa, lâmpada, porcelana, lenções, cadeiras... Enquanto isso, os irmãos poetas apuram sua entrega à vida boemia do Madri modernista.

---

81 No original: “**Noticias y sucesos:** El tribunal de oposiciones a siete cátedras de lengua francesa, vacantes en otros tantos institutos de segunda enseñanza ha formulado la siguiente propuesta: Número 1, D. Luis Gorgoza; 2, D. Luis Ferbal; 3, D. Eduardo del Palacio; 4, D. Eugenio Rodríguez; 5, D. Antonio Machado; 6, D. Antonio Pérez Pimentel, y 7, D. Arturo Selfa. Los tres primeros por unanimidad; los restantes por mayoría de votos”.

82 Expressão tomada de Bartolomé Mostaza: “... desaliño, sí; pero elegancia de buen hidalgo andaluz” (VVAA, 1949, p. 624).

83 Para mais informação sobre a família Machado recomendam-se os estudos de BALTANÁS ((2006) e GIBSON (2016), citados na bibliografia.

84 Entre las que destacan *Electra*, *Revista Ibérica* y *Helios* (GIBSON, 2016, pp. 126, 152, 167).

Francisco Giner de los Ríos<sup>85</sup>, um dos promotores da ILE e velho amigo da família, tinha recomendado há algum tempo atrás ao Antonio que se inscrevesse para o concurso de professor de francês de ensino médio. O jovem poeta aceitou a sugestão e tendo sido aprovado como quinto classificado no processo seletivo, escolhe a vaga disponível no Instituto Geral Técnico da pequena cidade de Sória, principalmente por estar mais perto de Madri do que as outras duas opções: Baeza e Mahón. Mas agora, dentro do trem que percorre os campos da velha Castela, olhando sua impassível paisagem, Machado sente-se feliz por ter escolhido um destino que levaria ele ao reencontro com sensações perdidas já há muitos anos, quando estudava com os professores da ILE. Tempos de fé no educação, que ainda, em 1907, sobrevivem e batem com batimento de jovem entusiasmado: conhecer a ciência e as letras, conhece-las *in situ*, no campo, nos livros, nas conversações e nas pessoas e na paisagem<sup>86</sup>.

O resultado poético dessa primeira visita de Antonio Machado a Sória será o reencontro com aquelas velhas sensações recuperadas agora depois dos anos boémios em Madrid, da experiência parisiense e de um retorno não muito feliz à capital da Espanha. Aqueles velhos fragmentos da sua biografia, associados a outros tempos, voltam a emergir, como trazidos por uma onda, como se sempre tivessem estado aí, em letargo, silenciosos, silenciados ou apócrifos, e o que tinha ficado atrás transforma-se em repentino acompanhante. *Orillas del Duero* (1907) será seu primeiro grande poema paisagístico, e aparentemente vai significar uma virada no âmbito da sua obra.

Reyes Vila-Belda (VVAA, 2006, p. 220) afirma que a característica principal dessa virada da poesia de Machado é a enumeração dos elementos que compõem a paisagem. Diferente de outros paisagistas espanhóis da época como José Martínez Ruiz ‘Azorín’, Gabriel Miró, Enrique de Mesa ou Salvador Rueda, “que descrevem pontualmente” a paisagem, Machado faz “uma narração na qual, mais do que contar o que acontece, prefere contar as coisas que há nessa paisagem”:

Es una tibia mañana.  
El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.  
Pasados los verdes pinos,  
Casi azules, primavera  
Se ve brotar en los finos  
Chopos de la carretera  
Y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.

---

85 (1839-1915) Foi catedrático de Direito na Universidade de Madrid até sua expulsão, por motivos políticos, em 1875 (GIBSON, 2016, p. 44). Então criou a *Institución Libre de Enseñanza*, Instituição privada que procurava a regeneração cultural da Espanha a partir de novos métodos pedagógicos. Uma das características principais desses métodos foi o ensino no campo, em contato com a natureza e com as pessoas. Giner de los Ríos foi o primeiro grande referente de estudos sobre paisagem na Espanha.

86 Para Giner de los Ríos, “las ideas apenas tenían valor si no eran vividas, si no eran conversadas con los otros o con el paisaje” (NAVARRO DE SAN PÍO, 2015, p. 46).

El campo parece, más que joven, adolescente.  
(MACHADO, 2010, p. 88)

Parece como que a impronta *institucionista*<sup>87</sup>, que tanta importância atribuía à paisagem, achou finalmente seu espaço lírico e seu poeta. Mas, um momento... Contar o que acontece? As coisas que há na paisagem? A afirmação de Vila-Belda é absolutamente correta e razoável. Porém, não deixa de surpreender se pensarmos na “adolescência” aparente do campo e enxergar a primavera “brotar” dos álamos da estrada e do rio como uma associação que enumera o “que há na paisagem”. Corre o Douro? Emana a primavera dos álamos? É que essas coisas estão na paisagem? A mudez do Douro? Quais os elementos que há nessa paisagem? O que ostenta essa paisagem e o que ela mostra? A que horizonte se abre?

---

87 Chama-se ‘*institucionistas*’ aos intelectuais, professores e pessoas associadas à Institución Libre de Enseñanza.

### 3. 'RETRATO' DE ANTONIO MACHADO

Nasci em Sevilla uma noite de Julho de 1875, no célebre palácio de Las Dueñas, sito na rua do mesmo nome.

Minhas lembranças da cidade natal são todas infantis, porque aos oito anos passei a Madrid, onde meus pais se trasladaram, e me eduquei na Institución Libre de Enseñanza. A seus professores guardo vivo afeto e profunda gratidão. Minha adolescência e minha juventude são madrilenhos. Viajei pela Francia e pela Espanha. Em 1907 obtive Cátedra de Língua Francesa, que professei durante cinco anos em Sória. Lá me casei: lá morreu minha esposa, cuja lembrança me acompanha sempre. Me trasladei para Baeza, onde hoje resido. Meus passatempos são passear e ler<sup>88</sup>.

(Antonio Machado)

Esse capítulo servirá para apresentar os aspectos biográficos de Antonio Machado e para falar sobre o poema que inicia seu livro de poesia intitulado *Campos de Castilla* (1912), chamado "Retrato"; especificamente, pretende-se falar sobre sua espacialidade e seus elementos paisagísticos. Não há muitos nesse poema, mas eles foram avaliados como adequados para abordar o que foi considerado o primeiro estágio do autor e a transição para o segundo. Como declarado em termos introdutórios, esta primeira etapa baseia-se em *Soledades*, seu primeiro livro, publicado em 1903, obra com uma presença marcante de influência modernista (principalmente Paul Verlaine e Rubén Darío). A segunda etapa tomaria forma em 1907, com a reedição de *Soledades*, agora chamada *Soledades. Galerías Otros poemas* (incluindo novos poemas e excluindo alguns da primeira edição) e manifestaria-se plenamente com a publicação de *Campos de Castilla*. Embora o poema 'Orillas del Duero', publicado na edição de 1907, seja frequentemente considerado um poema que marca essa virada na obra de Machado, 'Retrato' representa muito bem o elo entre um e outro momento literário: o trânsito do Machado das *Soledades* ao Machado de *Campos de Castilla*, do Machado das galerias de almas, ao Machado das paisagens.

---

88 No original: "Nací en Sevilla una noche de Julio de 1875, en el célebre palacio de La Dueñas, sito en la calle del mismo nombre.

Mis recuerdos de la ciudad natal son todos infantiles, porque a los ocho años pasé a Madrid, adonde mis padres se trasladaron, y me educé en la Institución Libre de Enseñanza. A sus maestros guardo vivo afecto y profunda gratitud. Mi adolescencia y mi juventud son madrileños. He viajado por Francia y por España. En 1907 obtuve Cátedra de Lengua Francesa, que profesé durante cinco años en Soria. Allí me casé: allí murió mi esposa, cuyo recuerdo me acompaña siempre. Me trasladé a Baeza, donde hoy resido. Mis aficiones son pasear y leer".

Durante o processo de trabalho, percebeu-se que realmente, essa distinção que inicialmente parecia clara, não era tão clara. Detectou-se que, desde outras áreas e abordagens, as diferenças entre a poesia de *Soledades* e a poesia de *Campos de Castilla*, além de toda a produção posterior (*Novas canções*, *Cancionero apócrifo* e até os poemas da guerra), essa distinção é questionada por especialistas como Ramón de Zubiria (1966) e Aurora de Albornoz (1986) em seus aspectos mais formais, mas os argumentos também tem relação com o filosófico, a temática e o tratamento paisagístico (principalmente, o argumento das nuances de Albornoz). McDermott (in VVAA, 1994) e Vila-Belda (2004; in VVAA, 2006) mantêm mais claramente uma diferenciação poética. O próprio Machado também enfatiza sua diferença de critério em relação à poesia, e o número de novos poemas que ele inclui assim como o número de antigos que ele elimina na reedição de *Soledades* é significativo. Sobre esta questão da unidade do trabalho machadiano, há um debate.

Especificamente, no que se refere ao escopo da espacialidade e da paisagem, é perceptível uma mudança, e intui-se que essa mudança do eixo espacial pode motivar a perceber, por sua vez, uma mudança estilística mais abrupta do que realmente ocorre. Ramón de Zubiria (1966) enfatiza a unidade formal de Machado, e Aurora de Albornoz (VVAA, 1994) nos mostra como a presença do modernismo, e especialmente de Rubén Darío, nunca o abandonará e o acompanhará mesmo no último verso. A partir de 1907, Machado continuou a mostrar um gosto pela silva composta de hendecassílabos e septissílabos, embora desenvolva mais rimas de assonância. Mas mesmo essa predileção pela simplificação da rima manifesta o que se pretende enfatizar aqui: uma mudança de eixo em seu olhar que marca uma transformação aparentemente mais radical ao passar de elementos simbólicos, talvez tomados de influências literárias, para elementos que ainda são simbólicos, mas que buscam objetos, o mundo e sua materialidade, e se misturam mais nele (nela (com eles)).

Como foi proposto nos capítulos anteriores, o processo de trabalho desenvolvido partiu de uma abordagem materialista que leva em conta os meios de produção e a relação com o espaço e os objetos, além de processos históricos e sociais. No entanto, pressupõe-se a insuficiência da explicação materialista das manifestações culturais quando se trata de objetos de estudo tão concretos, delimitados e específicos como a obra de um autor ou uma composição poética: o materialismo cultural decresce em possibilidades na medida em que os períodos ou objetos de estudo são abordados a uma escala menor; Jean-Paul Sartre (1954) mostra como o ser humano é capaz de suspender ações favoráveis a ele do ponto de vista da sobrevivência (ainda realmente não precisamos que Sartre tenha certeza de nossa incrível capacidade de agir contra nós mesmos) e confirmamos com Maurice Merleau-Ponty que

nossa liberdade é constituída e definida na nossa biologia e na nossa cultura, da qual emerge a ação livre. A dificuldade da pesquisa desenvolvida estava na necessidade de mover-se entre a área histórico-cultural e a do subjetivo em um exercício de abordagem que tem como ponto de partida nossa espécie, e de chegada, a escrita e a leitura.

Estabelecido anteriormente um panorama histórico mais geral, agora é hora de mergulhar na escrita de alguém – alguém que escreveu como ele poderia não ter escrito nada ou queimado tudo –, na cristalização de sua existência: a escrita, marca de existência que é lida por alguém que, nesse caso, é quem agora escreve e a quem agora – um outro agora – tu lêes.

## RETRATO

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
y un huerto claro donde madura el limonero;  
mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;  
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido  
–ya conocéis mi torpe aliño indumentario–  
mas recibí la flecha que me asignó cupido,  
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,  
pero mi verso brota de manantial sereno;  
y, más que un hombre que sabe su doctrina,  
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

Adoro la hermosura, y en la moderna estética  
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;  
mas no amo los afeites de la actual cosmética,  
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos  
y el coro de los grillos que cantan a la luna.  
A distinguir me paro las voces de los ecos,  
y escucho solamente, entre las voces, una.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera  
mi verso, como deja el capitán su espada:  
famosa por la mano viril que la blandiera,  
no por el docto oficio del forjador preciada.

Converso con el hombre que siempre va conmigo  
–quien habla solo, espera hablar a Dios un día–;  
mi soliloquio es plática con este buen amigo  
que me enseñó el secreto de la filantropía.

Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.  
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago,  
el traje que me cubre y la mansión que habito,  
el pan que me alimenta y el techo en donde yago.

Y cuando llegue el día del último viaje,  
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,  
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,  
casi desnudo, como los hijos de la mar.

(MACHADO, 2010, pp. 144-145 (XCVII)).

## RETRATO

Minha infância são lembranças de um pátio em Sevilha  
e uma horta clara onde madura o limoeiro;  
a juventude, vinte anos em terras de Castela;  
minha história, alguns casos dos que lembrar não quero.

Sedutor Mañara ou Bradomín, não tenho sido  
–já conhecem meu torpe alinhamento indumentário–  
mas recebi a flecha que me lançou cupido  
E amei quanto elas possam ter de hospitaleiro.

Levo nas veias gotas de sangue jacobino,  
mas o meu verso brota de manancial sereno;  
e mais do que um homem que sabe sua doutrina,  
eu sou, no bom senso da palavra, bom.

Adoro a beleza, e na moderna estética  
cortei as velhas rosas da horta de Ronsard;  
mas não amo os afeites da atual cosmética,  
nem sou um ave dessas do novo gay-trinar.

Desdenho as melodias dos tenores ociosos  
e o coro dos grilos que cantam para a lua.  
A distinguir me paro as vozes dos ecos,  
e escuto somente, entre as vozes, uma.

Sou clássico ou romântico? Não sei. Deixar quiser  
meu verso, como deixa o capitão sua espada:  
famosa pela mão viril que a brandir,  
não pelo douto ofício do forjador apreciada.

Converso com o homem que sempre vai comigo  
–quem fala sozinho, espera falar com Deus um dia–;  
meu soliloquio é fala com esse bom amigo  
que me ensinou o segredo da filantropia.

E em fim, nada os devo; me devem o que tenho escrito.  
Ao meu trabalho acudo, com meu dinheiro pago,  
As roupas que me cobrem e a mansão que habito,  
o pão que me alimenta e o teto onde descanso.

E quando chegar o dia da última viagem,  
e esteja ao partir a nave que nunca há de tornar,  
me encontrareis a bordo ligeiro de equipagem,  
quase nu, como os filhos da mar.

### 3.1 ANTONIO MACHADO CHEGA POR VEZ PRIMEIRA EM PARIS, REFERÊNCIA INTELLECTUAL DE SUA FAMÍLIA E PONTO DE PARTIDA DE SUA POESIA.

Paris era ainda a cidade do “affaire Dreyfus” na política, do simbolismo na poesia, do impressionismo na pintura, do cepticismo elegante na crítica. Conheci pessoalmente Oscar Wilde e Jean Moréas. A grande figura literária, o grande consagrado, era Anatole France. De Madrid a Paris (1902). Nesse ano conheci em Paris a Rubén Darío (tradução própria)<sup>89</sup>.

(Antonio Machado)

Acabando a primavera de 1899, Antonio Machado Ruiz, 24 anos, espanhol, solteiro, desce as escadas do trem procedente de Irún (ligação de Madri) e põe os pés pela primeira vez em Paris. Seu irmão Manuel havia se adiantado alguns meses e o esperava na estação. Ambos tinham decidido provar sorte na capital francesa. A Editorial Garnier estava desenvolvendo uma coleção de publicações em espanhol (GIBSON, 2016, p. 109) e, quando os irmãos souberam disso, pensaram que poderiam viajar para a França, tentar trabalhar como tradutores para a editorial, aprender o idioma, experimentar algumas aventuras e, sobretudo, descobrir Paris .

Antonio sempre foi muito parco falando sobre a capital francesa. Não se sabe se as sensações foram semelhantes às de Rubén Darío quando ele pôs os pés na estação – “E quando eu pisei no chão parisiense na estação Saint Lazare, pensei ter encontrado um terreno sagrado” – mas o que se sabe é que a estação e os arredores tornaram-se a área onde os Machado andavam com mais frequência: sozinhos, juntos, com Rubén, às vezes com Pío Baroja... Em Paris, eles conheceram vários escritores, pessoalmente ou através de seus trabalhos. Eles vieram para realizar suas ilusões de juventude e, além disso, para completar um círculo, uma ideia infantil procedente de sua educação e uma ideia da França que “[...] procede da minha família e até da minha casa, é a de meu pai e meu avô, e meu bisavô; que todos atravessaram a fronteira e amaram a França da liberdade e do secularismo” (Carta de Machado a Unamuno, in GIBSON, 2016, p. 28).

O interesse dos irmãos Machado por Paris, portanto, tem suas raízes na tradição familiar, de grande influência na formação do pensamento e o trabalho de ambos, uma

---

89 No original: “París era todavía la ciudad del “affaire Dreyfus” en política, del simbolismo en poesía, del impresionismo en pintura, del escepticismo elegante en crítica. Conocí personalmente a Oscar Wilde y a Jean Moréas. La gran figura literaria, el gran consagrado, era Anatole France. De Madrid a París (1902). En ese año conocí en París a Rubén Darío”.



tradição que remonta ao século XVIII, com o médico Francisco Gato Durán. Conhecido como o Doutor Gato, esse médico real durante os reinados de Carlos III e Carlos IV teve três filhos: Luis María, Agustín e Cipriana.

Agustín Durán (1789-1862) foi escritor, e foi um dos introdutores do romanticismo e da crítica histórica da literatura na Espanha. Entre seus escritos mais importantes estão seu *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*, uma *Historia del teatro español* e, principalmente, sua compilação do *Romancero General*, na qual, em seu prólogo, já avisa da necessidade de abertura do pensamento espanhol. Além disso, critica que, enquanto em outros países se interessam pela nossa cultura e literatura, na Espanha a falta de interesse pelo conhecimento dela é agudíssima:

É certamente doloroso que uma das maiores dificuldades que encontrei seja a de reunir os livros apropriados para o meu plano. Apenas por força de grandes sacrifícios, consegui adquirir uma quarta parte daqueles facilmente achados nas bibliotecas de Londres, Viena e Paris, onde parece que os documentos literários da Espanha parecem ter se acumulado. (...) Mergulhados na preguiça, deixamos a glória para os outros e adormecemos sem se importar. Quando vamos acordar?" (DURÁN, 1877, pp. vii-viii) (*Tradução própria*)<sup>90</sup>.

A irmã de Agustín, Cipriana, casou com um militar, político e filósofo da Estremadura (região da Espanha limítrofe com Portugal) chamado José Álvarez Guerra (1778-1863). José era um liberal, um *afrancesado*<sup>91</sup>, o que lhe valeu o exílio, precisamente na França, depois da restauração do absolutismo por parte do rei Fernando VII (a chamada “Década Ominosa” (1823-1833)).

Cipriana e José tiveram uma filha chamada também Cipriana. Nascida em 1827, casou-se com um médico, zoólogo e geólogo chamado Antonio Machado Núñez (1815-1896).

Machado Núñez tornou-se liberal e republicano, e algum tempo depois ele foi um dos primeiros a introduzir o darwinismo na Espanha. Após concluir seus estudos em Sorbonne e, ao voltar para a Espanha, fundou a Sociedade Antropológica de Sevilha (1871).

---

90 “Doloroso es por cierto que una de las mayores dificultades que he tocado sea la de reunir los libros oportunos á mi plan. Apénas, á fuerza de grandes sacrificios, logré adquirir la cuarta parte de aquellos que fácilmente se encuentran en las bibliotecas de Lóndres, de Viena y de París, donde parece que á porfía se han aglomerado los documentos literarios de España. [...] sumidos en la pereza dejamos la gloria para los otros, y nos dormimos sin cuidado. ¿Cuándo despertaremos?”

91 Com a mudança da dinastia monárquica na Espanha (1715) e a tomada do poder pela dinastia Bourbon, novas ideias, costumes e galicismos chegam, e as pessoas que os adotam são chamadas “afrancesadas”. O país, muito enfraquecido, torna-se relativamente permeável a ideias estrangeiras, principalmente francesas (pelo fato de fazer uma fronteira com esse país e pela influência da nova dinastia). A incipiente ilustração espanhola também segue acentuadamente as tendências francesas, pois tem pouco ou nada a oferecer. Isso significa que as ideias dos pensadores franceses são muito claramente absorvidas e que os iluministas em conjunto são chamados “afrancesados”. A Espanha da época não é reacionária, mas há “uma maioria social (fidalgos, clérigos, camponeses) impenetrável à novas ideias, uma atmosfera que não as apoia e uma minoria que está aberta ao espírito do século, mas com moderação e timidez” (VILAR, 2013, p. 114) (*tradução própria*).

Cipriana e Antonio tiveram um filho a quem chamaram Antonio e que em sua vida adulta adotou o apelido de 'Demófilo' (1846-1893). Demófilo dedicou-se à antropologia e ao estudo do folclore, uma ciência ainda quase desconhecida na Espanha de então. Dois de seus cinco filhos - os dois mais velhos - foram os poetas Manuel e Antonio Machado.

Como se pode apreciar, a família Machado (vamos chamá-la assim como um todo, embora o sobrenome de muitos deles seja Durán) foi por várias gerações uma família iluminista, de liberais, republicanos, "afrancesados". José Álvarez já havia desempenhado um papel beligerante nessa luta, e toda a família adotou essas mesmas posições. Machado Núñez tornou-se governador de Sevilha em 1870, e sua fervorosa defesa pública do darwinismo lhe rendeu o ódio do clero sevilhano (GIBSON, 2016, pp. 37-39). Republicano convencido, iniciou, após ocupar a reitoria da Universidade de Sevilha, em 1872, a tarefa do reformismo com seu colega Federico de Castro.

O *Demófilo* também seguiria essas tendências, e foi assim que ele e sua parceira, Ana Ruiz, criaram os filhos que tiveram. Antonio lembra dessa atmosfera em uma carta de 24 de abril de 1921 a Miguel de Unamuno:

Quando eu era criança, havia uma emoção republicana. Lembro-me de chorar de entusiasmo no meio de uma cidade que cantava “A Marselhesa” e torcia por Salmerón. As pessoas estavam falando sobre uma ideia republicana e essa ideia era, pelo menos, uma emoção e muito nobre em minha fé (SESÉ, 1992, p. 1365) (*trad. prop.*)<sup>92</sup>

No entanto, Demófilo não era *afrancesado*. Desde a época de seu avô José, o universalismo iluminista deu lugar a uma procura do particular, combinada com certas ideias sobre o espírito e a identidade nacional. Demófilo dedicou sua vida ao resgate do folclore espanhol, mas o casal se esforçou para educar seus filhos em um ambiente que combinava pensamento livre e ilustração, com folclore e amor à natureza, combinando livros importados da França e o sol do universo que inundava a Andaluzia.

Antonio Machado nasceu em 26 de julho de 1875 em Sevilha, especificamente no Palácio de Las Dueñas, de propriedade dos duques de Alba, que o converteram na época em uma dúzia de casas para alugar (GIBSON, 2016, p. 44) . Naquele palácio tipicamente andaluz, com seu pátio interior e suas árvores aromáticas, Antonio viveu seus primeiros anos. A educação dos irmãos Machado oscilou entre as histórias e canções da avó Cipriana, as excursões pelo campo com o avô Machado Núñez e os ensinamentos liberais dos pais. Evidentemente, também esteve envolvido o *Romancero General* do tio-avô Agustín Durán,

---

92 “Cuando yo era niño había una emoción republicana. Recuerdo haber llorado de entusiasmo en medio de un pueblo que cantaba La Marsellesa y vitoreaba a Salmerón. El pueblo hablaba de una idea republicana y esta idea era, por lo menos, una emoción, y muy noble a fe mía”.

com quem Antonio, em seu prólogo da reedição de Campos de Castilla (1917), alegou ter aprendido a ler (MACHADO, 2010, p. 74). .

Quando a I República foi liquidada e a monarquia restaurada (1874), vários colegas de Machado Núñez na Universidade de Sevilha foram demitidos. Entre eles estava Fernando Giner de los Ríos, que, sem trabalho, emigrou para Madri, onde fundou, juntamente com Bartolomé Cossío, a *Institución Libre de Enseñanza* (ILE), que buscava oferecer novos métodos de educação livre na Espanha. Por isso, em 1883, Machado Núñez solicitou uma transferência para a Universidade Central de Madri, para que seus netos tivessem a oportunidade de receber seus estudos na ILE. Antonio tinha oito anos: Sevilha ficou para o nosso poeta como aquele tempo em que transcorreu sua infância.

Em Madri, as coisas não foram bem para Demófilo: incompreensão, azar, falta de sistematização no trabalho... todo junto talvez... O fato é que ele decidiu mudar-se para Porto Rico, onde depois de alguns meses ficou doente e voltou apenas a tempo de morrer em terra espanhola.

Logo depois, o avô morreu e os irmãos Machado, que não tinham preparo para tratar das questões administrativas e referentes a aspectos materiais, agora precisavam encontrar uma forma de sobrevivência. Mas não o fizeram: Manuel seguia se dedicando à poesia e Antonio tentava, sem sucesso, ser ator de teatro. Juntos, eles participaram de tertúlias, criaram encontros e conheceram outros jovens com vocação para artistas: Manuel era mais bonito, arrumado, engraçado e melhor conversador, colecionando amigos e amantes; Antonio, introspectivo, sofreu as frustrações da falta de amor, com as quais mediu o tempo da juventude que fugia e se escorregava entre seus dedos.

A situação financeira piorou até que, em alguma tertúlia de um café qualquer, os irmãos ouviram que a Editora Garnier, na França, precisava de falantes de espanhol para realizar traduções ou correções de textos na língua Cervantes. Eles então decidiram tentar a sorte na capital francesa: primeiro Manuel, que chegou a Paris em março de 1899, e depois Antonio, que chegou três meses depois, no final de junho.

Já temos algumas diretrizes biográficas para ler os primeiros versos de "Retrato":

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
y un huerto claro donde madura el limonero;  
mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;  
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.  
Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido  
—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—  
mas recibí la flecha que me asignó cupido,  
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.  
Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,

pero mi verso brota de manantial sereno;  
y, más que un hombre que sabe su doctrina,  
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

### 3.2 O PARIS DOS MACHADO

O poema continua:

Adoro la hermosura, y en la moderna estética  
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;  
mas no amo los afeites de la actual cosmética,  
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Mas, o que é isso das velhas rosas da horta de Ronsard? O que quer dizer isso? Quem é Ronsard? E os afeites da atual cosmética? e isso do gay-trinar?

Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain,  
cuillez des aujourd'hui les roses de la vie  
(RONSARD, in VVAA, 1975-76, p. 714)

Pierre de Ronsard (1524 – 1585) foi um poeta petrarquista, platônico e epicurista, cujo estilo é caracterizado pela busca da beleza e um certo vitalismo humanista que o leva a ter o amor e a passagem do tempo como seus principais temas. Em sua obra *Los complementarios*, Antonio Machado o coloca em uma posição entre o escolástico e o barroco<sup>93</sup>, movimento pelo qual Machado não sentiu exatamente uma grande predileção: "Imagens barrocas expressam, disfarçam e decoram conceitos, mas não nascem de intuições" (Machado, in VVAA, 1975-76, p. 1024). Em relação ao soneto, ele continua dizendo: "Não é uma composição moderna [...]. A emoção do soneto foi perdida. Apenas o esqueleto permanece, sólido e pesado demais para a atual forma lírica" (MACHADO, 1957, p. 37).

Então, cortar as rosas de Ronsard é também cortar uma linha que não era a dele, a que ele estava procurando. Machado está assumindo uma ruptura, mas isso não significa que ele se entregou à moda do novo ou ao movimento que a provocou – o que ele chama de "atual cosmética". Ele também não é adorador do novo "gay-trinar" (o canto alegre e pícaro) e, além disso,

Desdenho as melodias dos tenores ocos  
e o coro dos grilos que cantam para a lua.

Há um desconforto latente em Machado nesse dilema entre o antigo e o moderno. A

---

93 "Va el soneto de lo escolástico a lo barroco. De Dante a Góngora, pasando por Ronsard" (1957, p. 37).

primavera dos poemas de Ronsard e suas famosas flores<sup>94</sup> desapareceram com o tempo, mas Machado sente e afirma que precisa de outro caminho que não seja o poeta clássico ou moderno, ou sua disjuntiva.

Ronsard volta a aparecer em outros poemas de Machado, como *Glosando a Ronsard y Otras rimas* (CLXIV) (p. 301), ou o poema CXLVII (p. 254), *Al maestro Rubén Darío* (p. 254), onde novamente usa essa expressão das rosas para se referir ao poeta nicaraguense:

Este noble poeta, que ha escuchado  
los ecos de la tarde y los violines  
del otoño en Verlaine, y que ha cortado  
las rosas de Ronsard en los jardines  
de Francia, hoy peregrino  
de un Ultramar de Sol, nos trae el oro  
de su verbo divino.  
(MACHADO, 2010, p. 254)

Rubén Darío é a grande influência de Antonio Machado em seu primeiro período. Darío publicou *Azul* em 1888 e logo se tornou um poeta de referência em vários países da América. Quando chegou na Espanha, ele revolucionou seu fatigado mundo literário nacional: “seu domínio transcendeu para além, e pela primeira vez na Espanha, a engenhosidade americana foi aceita e seguida como iniciador. A través dele a rota dos conquistadores passou do pôr-do-sol para o nascer” (José Enrique Rodó, in ALBORNOZ, 1986, p. 247). Pode-se dizer que Rubén Darío impregnou não apenas o estilo, mas também suscitou o entusiasmo:

Além da voz brilhante, cheia de música, harmonias, palavras...; além de uma voz nova e tradicional, ao mesmo tempo que, sem dúvida, deslumbra o jovem Antonio, como seu irmão Manuel, como tantos jovens que começam a se chamar "os novos" ou os "modernistas" ... Rubén é, sem dúvida – para Antonio e para os outros – um estímulo para novas leituras, para o conhecimento de outros poetas. Acima de tudo, é para o jovem que o ensina, mais do que ninguém, encontrar sua própria voz” (ALBORNOZ, 1994, p. 71) (*tradução própria*)<sup>95</sup>

Seu espírito cosmopolita causou furor em uma Espanha que oscilava entre a indiferença e o caráter reacionário, na qual o modernismo era desprezado, mesmo sem saber muito bem o que era, e que Rubén Darío definia como

A elevação e a demonstração na crítica, com a proibição do professor de escola anódino e o pedagogo prolixo de entrar no templo da arte, da liberdade e do voo, e o triunfo do belo sobre o prescritivo, em prosa; e a novidade da poesia: dar cor, vida,

---

94 Jorge Urrutia dá conta dos muitos poemas nos que Ronsard utiliza a rosa para se referir à beleza efêmera da juventude e o amor. (VVAA, 1975-76, pp. 932 – 933).

95 “Además de la voz brillante, llena de música, de armonías, de palabras...; además de voz nueva y tradicional al mismo tiempo que, sin duda deslumbra al joven Antonio, como a su hermano Manuel, como a tantos jóvenes que comienzan a llamarse “los nuevos”, o los “modernistas”,... Rubén es, sin duda –para Antonio y para los demás– un estímulo hacia nuevas lecturas, hacia el conocimiento de otros poetas. Sobre todo es para el joven quien le enseña, más que nadie, a encontrar la propia voz”.

ar e flexibilidade ao verso antigo, que sofreu aniquilação, apertado entre molduras de ferro (GIBSON, 2016, p. 93) (*tradução própria*)<sup>96</sup>

Tratava-se de revoltar-se "[...] contra tudo o que era antigo e podre em nome da pura arte e do individualismo" (p. 93). Como Ricardo Gullón descreve: "No mundo ocidental assistia-se então a uma rebelião de minorias pensantes contra o tradicionalismo, expressada no campo da literatura por uma retórica eloquente, carregada de sons estrondosos" e que na Espanha teve José Zorrilla e Núñez de Arce como os primeiros bodes expiatórios (VVAA, 1975-76, p. 584).

O sentimento daquela triste geração espanhola que recebeu a poesia de Rubén como água de maio é expresso nestas palavras por Manuel Machado:

[...] Ignorando tudo, nós também desprezamos tudo [...] Entediados e entristecidos pela inação, fartos do romantismo passado e incapacitados para a vida prática e laboriosa, vivendo à sombra de glórias mortas, lendo uma História primitiva e falsa, sem ânimo para mudá-la e roubar-lhe sequências amargas, mas proveitosas; desprezando as letras e as artes em graça ao amor das ciências, então vitoriosas no mundo (amor, no entanto, puramente platônico, já que dificilmente um nome de Castela aparece na longa lista de inventores e cientistas); desprezando o que foi ignorado, indisciplinado, pobre e arrogante, foi assim que os espanhóis viveram no final do século até os desastres de 98" (GIBSON, 2016, pp. 94-95) (*tradução própria*)<sup>97</sup>.

Juan Ramón Jiménez descreve ao Antonio Machado que ele conheceu em 1901 como um "leitor de Manrique, Lope, o popular, os simbolistas franceses, especialmente Verlaine, e Darío e Unamuno" (CHICHARRO, 2013, p. 154). Logo após *Soledades*, Machado procurou se distanciar do maestro Rubén conforme mostra em seu famoso e tão citado prólogo da reedição desse livro em 1917:

Naqueles anos, Rubén Darío, combatido até o ridículo pela crítica, era o ídolo de uma minoria seleta. Eu também admirava ao autor de *Prosas Profanas*, o incomparável mestre da forma e da sensação, que mais tarde nos revelou a profundidade de sua alma em *Canções de vida e esperança*. Mas eu tentei – e me certifico de que não alardeio de sucessos, mas de propósitos – seguir um caminho muito diferente. Pensei que o elemento poético não era a palavra por seu valor fônico, nem a cor, nem a linha, nem um complexo de sensações, mas uma palpitação

---

96 "La elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte, la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso, que sufría aniquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro".

97 "[...] ignorándolo todo, lo despreciábamos todo también [...] Embotados y entristecidos por la inacción, hartos del romanticismo pasado e incapaces para la vida práctica y laboriosa, viviendo a la sombra de glorias muertas, leyendo una Historia primitiva y falsa, sin ánimos para rectificarla y hurtarle consecuencias amargas, pero provechosas; despreciando las letras y las artes en gracia al amor de las ciencias, entonces vitoriosas en el mundo (amor, sin embargo, puramente platónico, puesto que apenas un nombre de Castilla figura en la larga relación de inventores y cientistas); despreciando cuanto se ignoraba, indisciplinados, pobres y arrogantes, así vivían los españoles de fin de siglo hasta los desastres del 98".

profunda do espírito (MACHADO, 2010, p. 73) (*tradução própria*)<sup>98</sup>

Em seu texto *Rubén Darío en Antonio Machado* (VVAA, 1994, p. 73), Aurora de Albornoz aponta precisamente que esse distanciamento de Rubén era mais um "objetivo" do que uma realidade e destaca várias características que permaneceram na obra de Machado e aparecem com frequência em seus poemas, como o uso do "tu" em vez de "Eu", também amplamente utilizado por Baudelaire e Rubén,

Arde en tus ojos un misterio, virgen  
esquiva y compañera.  
No sé si es odio o es amor la lumbre  
inagotable de tu aljaba negra.  
Conmigo irás mientras proyecte sombra  
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.  
—¿Eres la sed o el agua en mi camino?  
Dime, virgen esquiva y compañera.  
(MACHADO, 2010, p. 101 (XXIX))

Também pode-se apreciar a meditação sobre o tempo e, acima de tudo, o gosto pelas veladuras, tão característico do poeta nicaraguense e incorporado por ele de Paul Verlaine. De fato, há algo na poesia de Machado, uma contradição e um jogo de mostra-ocultação, para o qual o velado e a personificação dos sentimentos vão muito bem, e são coisas que, segundo Albornoz, vêm dessa influência modernista :

Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la couleur, rien que la nuance!  
Oh! La nuance seule fiancée  
Le rêve au rêve et la flûte au cor!<sup>99</sup>  
(Verlaine, in : VVAA, 1994, p. 75)

Em 1905, Darío publica *Los raros*, coleção de textos sobre vinte personagens, franceses em sua maioria, que chamaram sua atenção por sua “condição de malditos”, seu marcado individualismo, sua excentricidade ou o “[...] empenho em viver sua vida livre de travas impostas pelos outros” (GIBSON, 2016, p. 103). Entre eles estão Paul Verlaine, Villiers de l’Isle-Adam, Jean Richepin, Leconte de Lisle, Léon Bloy, Rachilde, Jean Moréas, Théodore Hannon, Edgar Allan Poe, Eugénio de Castro e Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont). Em um poema, Darío escreveu:

Amo más que la Grecia de los griegos

98 “Por aquellos años, Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*. Pero yo pretendí –y reparad que no me jacte de éxitos, sino de propósitos– seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu”.

99 Matiz, claroscuro, veladura sola / Nada de color. Sólo los matices. / El matiz compone parejas felices / entre sueño y sueño, entre flauta y viola.

la Grecia de la Francia [...] (p. 104)

No entanto, apesar desse amor exultante pela literatura francesa e de seguir os passos de Verlaine e Mallarmé tão profundamente, Rubén disse que "[...] ele estava apenas desenvolvendo tendências e possibilidades que já existiam na poesia castelhana" (GIBSON, 2016, 105). Seja como for, Darío arrastou aos jovens espanhóis para aquele mundo perceptivo que estava se abrindo na França, cheio de sensações e musicalidade:

Os objetos concretos estão aniquilados; as determinantes de tempo, que lhe pareciam inerentes, desprendem-se deles. Numa harmonia irreal com a ausência, com o Nada, as indicações de tempo, tornadas absolutas, constituem a substancialidade do tardio e do antigo –uma substancialidade que, por sua vez, torna-se completamente livre, apenas partindo do pressuposto de um espaço vazio de objetos (FRIEDRICH, 1991, p. 100).

A aniquilação da relação do objeto com o mundo empírico faz com que os objetos apareçam apenas linguisticamente, o que, por sua vez, leva a que a relação com o sujeito seja também desvinculada de qualquer ordem do real. Essa lírica,

De forma estranha, mas com uma música que se impõe silenciosamente, ela fala a partir de um espaço interior incorpóreo, solitário, onde o espírito, livre das sombras do real, olha-se a si mesmo e experimenta, no jogo de suas tensões abstratas, uma satisfação de dominar, análoga às cadeias de fórmulas de matemática (FRIEDRICH, 1991, p. 101).

Parece que, a partir de um certo momento, Antonio Machado volta à relação objeto / sujeito / mundo empírico (ou talvez ele não tenha terminado de se dissociar dela). No entanto, as conclusões de Aurora de Albornoz acima mencionadas nos colocam na pista de que a relação Machado / modernismo não termina com esse retorno ao objeto, nem com o apócrifo Juan de Mairena, nem com seus muitos versos esteticamente beligerantes de *Nuevas Canciones*:

Verso libre, verso libre,  
Líbrate mejor del verso  
Cuando te esclavice  
(2010, p. 315)

Não existe um jogo labiríntico nos apócrifos de Machado? Não é possível pensar que nem todos os apócrifos de um sejam controlados, definidos ou bem delimitados? Não há jogos de nuances ou recantos da alma na construção dos 27 apócrifos que Antonio inventou? Eles estão todos lá? Eles são todos os que são? Sua poesia está livre de um jogo, de um ornamento sutil, de um pedaço barroco ou de uma imagem oferecida ao ego?

Segundo Albornoz, também foi Rubén quem introduziu ao Antonio – quer diretamente ou através de Manuel – na leitura de Paul Verlaine e o gosto pelo indeciso, velando o dado



concreto do preciso. Geoffroy Ribbans (SESÉ, 1992, pp. 1354 - 1355) assinala que Verlaine foi o poeta mais influente da Espanha no início do século XX. No obstante o caráter peremptório dessa afirmação, Machado afirma que Rubén

[...] ha escuchado  
los ecos de la tarde y los violines  
del otoño en Verlaine [...]  
(MACHADO, 2010, p. 254)

Para Antonio e Manuel Machado, Paul Verlaine foi a grande descoberta de sua estadia em Paris. A influência que o poeta teve sobre eles foi estrondosa. Seguindo Senabre (in CHICHARRO, 2013, p. 154), há no Machado de *Soledades* “[...] uma orientação mais sóbria e íntima, mais próxima de Verlaine do que de Rubén Darío, mais preocupada em refletir sensações internas do que em transmitir estímulos visuais e auditivos [...]”, o que requer mais do objeto físico. No entanto, é possível que a maior fisicalidade de Verlaine tenha sido revelada posteriormente, e que o gosto pelos jardins, o outono e as pores do sol que compõem uma paisagem emocional e altamente subjetiva tenham como referência nesses primeiros anos mais versículos de Verlaine do que os próprios objetos.

He empujado la puerta estrecha y chirriante  
y cruzo los senderos del jardín olvidado,  
que el buen sol matinal dulcemente ha dorado,  
poniendo en cada flor un húmedo diamante.  
(VERLAINE, 1921, p. 33)

Rechinó en la vieja cancela mi llave;  
con agrio ruido abrióse la puerta  
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave  
golpeó el silencio de la tarde muerta.  
En el solitario parque, la sonora  
copla borbollante del agua cantora  
me guió a la fuente. La fuente vertía  
sobre el blanco mármol su monotonía.  
La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,  
un sueño lejano mi canto presente?  
(MACHADO, 2010, p. 85 (VI))

No capítulo 1 dessa pesquisa, foram indicadas as posições de Anne Cauquelin, Alain Roger ou Oscar Wilde, que afirmam que a paisagem é uma consequência de uma educação estética através da arte. E agora estamos em posição de afirmar que isso se refere a um possível fator de influência... Um entre muitos outros.

Dizer que a educação a través da arte é o que nos leva a ter a capacidade de contemplar a paisagem e que ela é uma construção de uma certa cultura ou civilização não é uma afirmação que pode ser aceita como um princípio geral que explique sua percepção. Pelo contrário, trata-se simplesmente de uma particularidade, um elemento perceptivo na

configuração da paisagem. O peso da própria poesia na configuração da paisagem e do espaço no Machado de *Soledades* é muito grande: as palavras pesam mais do que as coisas, enquanto que a partir de 1907 começam a entrar outros elementos que configuram sua percepção e representação, alguns estéticos e artísticos, e outros não. Mas um fator chave é que as próprias coisas como objetos do mundo começam a adentrar na paisagem.

Fatos tão insignificantes a nível global, como ter aprovado uma oposição e deixado o ambiente familiar pela primeira vez para se apossar de algo que é propriamente dele, juntamente com um eventual bom dia de primavera em Castela (como era provável que acontecesse na época em que ele fez a viagem), colocaram Antonio Machado em posição de produzir algo mais vital, mais exultante, mais para afora. Ilustra-se com aquilo que não surgisse tanto de suas relações literárias, mas de outros tipos de relações (seus tempos na escola, com a ILE, os anos de criança com as excursões do avô, etc.).

De forma homóloga, é bastante provável que as vivências infantis de Oscar Wilde ou Anne Cauquelin lhes remetesse à arte ou à pintura:

Ao mesmo tempo impressionista e clássico: eu podia decifrá-lo com facilidade e também percebia muito facilmente que o sonho de minha mãe não era nada de extraordinário, a projeção de um gosto fabricado ou a marca de certa cultura, de uma norma. Tratava-se do que era “preciso” amar sob pena de retroceder (CAUQUELIN, 2007, p. 24).

No caso de Machado, a obra de Verlaine é algo que apareceu em sua vida adulta, que serve para moldar aquele sedimento que tinha desaparecido da sua vida e que reemerge quando, em 1899, logo após chegar a Paris, Manuel compra a edição das obras completas do poeta francês, publicadas no mesmo ano, e as compartilha com o irmão. A partir de então, ambos se dedicaram fervorosamente à leitura de *Poèmes saturniens*, *Fêtes galantes*, *La bonne chanson* ou *Romances sans paroles*. Segundo Gibson, "Antonio foi profundamente afetado pelos seis sonetos de *Poèmes saturniens* que, na seção "Melancolia" –melancolia de poeta nascido sob “a influência maligna” de Saturno –, iniciou a antologia” (2016, p. 115).

Nestes poemas, a profunda influência pode ser vista principalmente no primeiro Machado. Em *Nevermore*, se pode apreciar a incorporeidade que vemos em *Soledades*. ‘Três anos depois’ apresenta um tema recorrente na poesia francesa da época: “[...] a volta ao velho jardim onde se foi feliz, um jardim que costuma ser do século XVIII, com alguma estátua e uma fonte” (IDEM, p. 115). Gibson diz que a nostalgia que Antonio Machado sentiu pelo palácio de Las Dueñas em Sevilha fez com que esse poema o impactasse enormemente. Com certeza, *Soledades* está cheia de praças e fontes, talvez sob a influência de Verlaine; e temos 'Retrato', em que estão presentes todos esses toques. Precisamente em ‘Três anos depois’,

vemos o ambiente flutuante e incorpóreo do primeiro Machado:

Todo está igual... De nuevo veo el esmeraldino  
 parral de viña loca..., los bancos de madera;  
 el surtidor desgrana su murmullo argentino  
 y el viejo tiembla y dice su cuita lastimera.  
 (VERLAINE, 1921, p. 33)

Vemos o ambiente flutuante e vemos já a temporalidade machadiana:

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...  
 [...]  
 Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,  
 casi de primavera,  
 tarde sin flores, cuando me trañas  
 el buen perfume de la hierbabuena,  
 y de la buena albahaca,  
 que tenía mi madre en sus macetas.  
 Que tú me viste hundir mis manos puras  
 en el agua serena.  
 para alcanzar los frutos encantados  
 que hoy en el fondo de la fuente sueñan...  
 Sí, te conozco, tarde alegre y clara,  
 casi de primavera.  
 (MACHADO, 2010, pp. 86-87 (VII))

A paleta de cores, porém, é diferente: em Verlaine é mais brilhante, ainda com cores indeterminadas.

Flechaba el crepúsculo sus luces postreras  
 Sobre los nenúfares, entre las junqueras;  
 Los blancos nenúfares que tenían una  
 Palidez heráldica de rayo de luna.  
 (VERLAINE, 1921, p. 77)

Em Antonio Machado é mais obscuro, como em um quadro de Solana, o que dá à poesia de *Soledades* um peso que fica longe da leveza de Verlaine.

Las ascuas de un crepúsculo morado  
 Detrás del negro cipresal humean...  
 En la glorieta en sombra está la fuente  
 Con su alado y desnudo Amor de piedra,  
 Que sueña mudo. En la marmórea taza  
 Reposo el agua muerta.  
 (MACHADO, 2010, p. 102 (XXXII))

Esse peso pode ser explicado a partir de um estado mental, mas também de uma busca do objeto físico, um interesse em ir, não para a sensação ou a palavra, mas para o próprio objeto através dele, não para sua impressão sonora ou visual, mas para seu peso e textura. E esse é um dos aspectos principais desta pesquisa: a procura do mundo em sua materialidade,

em sua objetualidade, algo que nem Rubén Darío nem Manuel Machado procuraram<sup>100</sup>, e que em Verlaine é mais fugaz, mais dependente da visão e da audição. E é por isso que a distinção entre '*objetividade*' e '*objetualidade*' é enfatizada, porque, por exemplo, a pintura de Vincent van Gogh não é algo do qual, seguindo o dicionário, podemos dizer que é objetiva, mas é objetual, enquanto sua relação com o objeto físico é direta, e não apenas pictórica, como no caso de Paul Gauguin, que não precisava ir aos campos de Arles toda vez que queria pintar. Pelo contrário, seu parceiro holandês ficava louco toda vez que o vento ou a tempestade os impediram de sair. A pintura de Piotr Mondrian, pela sua vez, pode ser descrita como objetiva, mas não é objetual.

A poesia de Machado, principalmente o Machado que se pode antever desde 1907, em *Soledades. Galerías. Otros poemas*, não recusam o objeto físico. Pelo contrário, surge de uma relação com ele: é nele que se instala o eixo de sua escrita. Não é uma relação científica ou filosófica, porque Machado se fixa no objeto ou na paisagem e brinca com ele, mesmo que ele diga não. E é aí que as nuances de Verlaine e os artifícios de Ruben são cruciais para a conformação da poesia de Antonio. Caso contrário, Machado não conseguiria nos levar a colocar a vida no objeto, a vida que, no caso, é a temporalidade. Os objetos vão se dirigindo a uma poética própria, na qual as lembranças, a fluidez e a leveza modernista que deixam o objeto se estabelecem no tempo:

¡Verdes jadincillos,  
claras plazoletas,  
fuente verdinosa  
donde el agua sueña,  
donde el agua muda  
resbala en la piedra!...  
(MACHADO, 2010, p. 95).

Os jardins e as fontes, tão frequentes em Verlaine, param de sonhar e se fazem tempo que deteriora a cada momento, que transforma o sujeito. A dissolução moderna se torna sutil e imperceptível. Muda tudo, sim. Mas já tudo mudava antes e muda sempre. Tudo flui e o tempo da lembrança (lembremos 'Três anos depois', de Verlaine, e sua temporalidade específica), em Machado está presente. Então, quando, cinco anos depois, ele escreveu 'Retrato', já o tempo não era passado mais e ele diz: “minha infância **são** [presente] lembranças de um pátio de Sevilha”. A influência do modernismo e de Verlaine estão presentes, e a poesia de Antonio é modernismo, assim como sua infância **são** lembranças, mas o sólido em Machado permanece sólido e se desmancha, não no ar, mas no tempo. Porém,

---

100 Por extensão, podemos dizer que em outras artes também não se produz essa objetualidade nem em Antoni Gaudí, nem em Gustav Klimt, nem ainda em Paul Cezanne

essa percepção do mundo como efêmera não é alheia (ao contrário) a esse desmanchase de que fala Marshall Berman, ainda que suas formas e estética sejam diferentes daquelas dos modernistas por causa desses detalhes insignificantes que mudam bastante as coisas.

Assim, no que diz respeito ao tempo, uma noção não linear já está presente desde *Soledades*, em que as diferentes horas se sobrepõem e se misturam como as águas de um oceano, como um mar. E esse é um traço que Machado preservará mais genuinamente, combinando o objeto físico e o tempo como aquele eterno fluxo de água que vive uma pedra no meio de um rio (uma relação de forças que emana de observação, a medição e as sensações. )

Essa relação com o tempo vai gerar uma diferença que também afeta aos objetos: os modernistas gostam do infinito, o incomensurável, o enorme, o que não tem limites:

AMA TU ritmo y ritma tus acciones  
bajo su ley, así como tus versos;  
eres un universo de universos  
y tu alma una fuente de canciones

La celeste unidad que presupones  
hará brotar en ti mundos diversos,  
y al resonar tus números dispersos  
pitagoriza en tus constelaciones  
(DARÍO, 1985, p. 84)

Goza de la melancolía  
de no saber, de no creer, de  
soñar un poco. Ama y olvida,  
y atrás no mires. Y no creas  
que tiene raíces la dicha.  
No habrás llegado hasta que todo  
lo hayas perdido. Ve, camina...  
Es el camino de la muerte.  
Es el camino de la vida.  
(Manuel Machado, 'El camino de la muerte...' in: MACHADO – MACHADO,  
1978, p. ...)

Échate, alma, a recordar... ¡Infancia  
sin madre, adolescencia sin amores,  
juventud sin placer!... ¡Así has vivido!...  
¡Y ahora, un caduco otoño sin fragancia,  
un pálido luar sin ruiseñores,  
y un amor imposible sin olvido!  
(VILLAESPESA, .....)

Vemos que Villaespesa ordena em tempos as ações. Enquanto isso, Mallarmé ordena cuidadosamente desde o presente suas pretéritas sensações:

Cuando, con el sol en los cabellos, en la calle  
Y en la tarde, tú te me apareciste riendo,  
Y creí ver el hada de sombrero de luz  
Que antaño por mis bellos sueños de niño mimado  
Pasaba, dejando siempre de sus manos mal cerradas

Nevar blancos ramos de estrellas perfumadas  
(Mallarmé, in VERLAINE, 1991, p. 70)

E Arthur Rimbaud, com sua superioridade insolente nos apresenta o mundo infinito, que é dele:

Está recobrada  
¿Qué? La eternidad.  
Es la mar partida  
Con los soles.  
(Rimbaud, in VERLAINE, 1991 pp. 55-56)

Enquanto isso, Antonio Machado nos mostra o pequeno, o ínfimo, o despercebido (como ele mesmo), o que permanece em um mundo cambiante e se move em um mundo imutável, como se procurasse um detalhe a contramão:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
y un huerto claro donde madura el limonero;

São lembranças, mas as lembranças que tenho hoje. A infância não foi: *é*; e *é* o que *é* hoje. Por isso, com apenas três detalhes (o pátio, o pomar e o limoeiro), ele constrói um espaço (Rimbaud, com seu mar quebrado e seus infinitos sóis, seria o outro lado da moeda (ou a outra parte do símbolo, ou nossa perdição e rendição absoluta ao infinito de cada grama da nossa carne, do nosso sangue e dos nossos fluxos).

Ian Gibson diz que “Antonio conseguiu voltar a Madri certo de que a viagem a Paris, graças sobretudo ao encontro com a poesia de Verlaine, valeu a pena. Na realidade, esse encontro mudou o curso de sua vida” (2016, pp. 120-121). Exagero? Seja como for, parece que quando voltou a Madri, no final do mesmo ano, Antonio começou, “sob a tutela de Verlaine”, a escrever seus primeiros poemas e muitos daqueles que apareceriam “três anos depois” em *Soledades*. Assim posto, os eixos dos quais emerge a obra literária de Antonio Machado são o modernismo e o simbolismo.

### 3.3 DAS GALERIAS DA ALMA AO CURSO DO DOURO

O que temos agora é uma premissa: partindo do modernismo e do simbolismo, Antonio Machado, começa a escrever a partir de Rubén Darío, de Paris, de Manuel Machado e de Paul Verlaine. Mas é isso uma dinâmica que tenha continuidade? McDermott e outros dizem que existe uma divisão entre o Machado de *Soledades* e o Machado *Campos de*

*Castilla*. Gullón, Albornoz e Zubiría dizem não, que o trabalho de Machado é contínuo e forma uma unidade. Existem duas motivações para isso: uma de natureza formal e outra relativa ao tema e seus elementos. Vamos nos concentrar mais nos elementos que nomearemos com os "objetos" genéricos baseados nas noções geográficas de Milton Santos sobre espaço e paisagem. Lembremos a definição alcançada sobre o espaço como a vivência de uma certa relação de objetos, o que pode abarcar a totalidade das coisas existentes, e a paisagem como “[...] tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança” (SANTOS, 1988, p. 21). Lembremos da aceitação da tese de Venko Kanev (2003) de que, na literatura, as relações espaço-paisagem são invertidas, que o espaço se fecha e a paisagem resulta da projeção das relações dos objetos em direção a um “exterior”. Por exemplo, um pomar (que é um lugar) poderia criar uma paisagem. “Um pomar claro onde amadurece o limoeiro” é um espaço. O céu é espaço se omitirmos (solicito sua omissão neste instante) o debate de se poderia se falar de paisagem celeste, mas

as noites de verão,  
negras noites sem lua  
(MACHADO, 2010, p. 108 (XL) (tradução própria)<sup>101</sup>

formam uma paisagem. Por quê? Segundo Kanev, porque geram uma projeção do finito para o infinito, o que estimula a imaginação da paisagem. O processo explicado por Michel Collot (in SILVESTRE, 2008, p. 100), pelo qual o reconhecimento do espaço baseia-se na seleção de elementos, simplificação e antecipação, é aplicável aqui.

A partir da paleoantropologia (ARSUAGA, 2012), concluiu-se que a relação espacial decorre também de processos que o cérebro humano desenvolveu na procura da sobrevivência, os quais, seguindo o materialismo cultural de Marvin Harris (1986) na antropologia, são estimulados ou sofrem variações dependendo dos meios de subsistência de que cada grupo humano precisa em um determinado local do planeta (que pode ter variáveis de frio, calor, altitude, quantidade de flora, fauna, características geográficas, etc.). Ainda, segundo ele, as adaptações de grupos humanos para essas necessidades de subsistência tornam-se organizações de produção e trabalho (atividade humana em um grupo), que, por sua vez, passam a alimentar e equipar nosso imaginário e filtrar nossas representações e visões de mundo. O círculo é completado com a noção de que tudo, desde o que percebemos pela nossa condição biológica, o que nessa completude colocamos culturalmente e, finalmente, subjetivamente (a pareidolia é um exemplo muito concreto disso), desde o mais básico de nossa sobrevivência até o mais nímio da nossa psicologia, atua conjuntamente e

---

<sup>101</sup> “las noches de verano, / negras noches sin luna”.

relacionado na nossa percepção, seja do espaço, seja das projeções que fazemos ao observar uma manifestação cultural, como é o caso da literatura. E é por isso que, voltando a Kanev, na literatura, que não tem imagens, mas as gera, essa relação espaço-paisagem é invertida. Criamos a imagem que a leitura nos pauta e nela nos projetamos. Da mesma forma, quem escreve se projeta na escrita. Isso não significa o fechamento do texto em uma época. A atribuição a uma época específica através dos objetos será dada pelos próprios objetos. Se eu disser "Coca-Cola", me apego a uma época em que uma bebida específica é consumida. Se eu disser "uma bebida da moda", a referência do objeto se abre a qualquer bebida em uma sociedade em que exista o fenômeno da moda, que expande as variáveis do leitor ao imaginar e regula as do pesquisador.

Então, já foi dito que Machado viajou para Paris em 1899, que suas referências são modernistas e que é a partir de sua curta estadia na capital francesa que ele começou a escrever poesia. Também foi visto que ele não chegou na França de vazio e, embora não haja certeza absoluta disso, é improvável que Antonio não tenha pegado uma caneta antes de sua viagem. Embora se possa dizer que Paris marca o início de sua carreira, há uma bagagem biográfica e cultural que entrará em ação e será acentuada no decorrer da primeira década do século 20 e veremos emergir mais claramente em poemas escritos em 1907 e 1908.

Precisamente, a primeira referência conhecida de 'Retrato' é de 1908, quando apareceu publicada no jornal *El Liberal* (GIBSON, 2016, p. 47). Naquele momento, a vida e a obra de Antonio Machado estavam em processo de trânsito. Atrás ficaram os anos de Paris, talvez também alguns sonhos e algumas idealizações da juventude. Mortos seu pai e seu avô morreram, em 1904 ocorre a morte de sua avó, Cipriana Álvarez, que era quem mantinha materialmente a família com o salário da viúva e algumas rendas pequenas. A partir de então, Manuel e Antonio precisam buscar sua subsistência. Manuel logo conseguiu uma posição como bibliotecário, além de consolidar um prestígio como poeta graças ao sucesso de *Alma*, mas Antonio está mais fora de lugar e tem menos viveza para conseguir um emprego, até que um amigo de seu avô e ex-professor entra em jogo depois de um tempo.

Francisco Giner de los Ríos, tinha fundado a ILE após sua expulsão da Universidade de Sevilha, onde tinha trabalhado com o avô Antonio Machado Núñez. A possibilidade de Manuel e Antonio estudarem na ILE foi o motivo pelo qual a família Machado mudou-se pra Madri. Giner conhecia aos Machado, e ciente da situação pessoal de Antonio, falou com ele e lhe recomendou tentar fazer concurso para professor de francês de ensino médio. Antonio seguiu o conselho sem muito entusiasmo, mas conseguiu concursar em 1906, e acabou quinto, tomando posse em 1907 e deixando pra trás quatro anos frustrantes e iniciando seu próprio



caminho no qual

[...] al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.  
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago,  
el traje que me cubre y la mansión que habito,  
el pan que me alimenta y el techo en donde yago.

Não poderia ser esse um detalhe sem importância em sua nova situação praticamente estreada em 1908, depois de vários anos carregando o fardo de ser um fardo – econômico e financeiro. A autonomia financeira alcançada em seus trinta e três anos dá a ele o prazer de se saber independente e não se sentir um peso para ninguém.

Tendo como opções de destino Maiorca, Baeza e Soria, Antonio escolhe a última em razão da proximidade com Madri, onde está sua família e o ambiente intelectual e literário. Mas a experiência supõe, embora não totalmente, uma emancipação familiar, pessoal e estética de grande relevância pessoal, como sabe quem conhece a cultura e formas de relacionamento que articulam o cotidiano dos espanhóis<sup>102</sup>.

Não carece de importância, do ponto de vista da formação dos interesses do nosso poeta, indicar que a família Machado era muito numerosa (filhos, avôs, tios...) e que eles viviam uma vida de clã. Gibson notifica a mudança de Sevilha para Madri e, já na capital espanhola, pelo menos houve quatro mudanças em que todos (avós, pais, filhos e tio) se mudam com base no interesse de alguns deles. Nesta estrutura, Antonio é descrito, não sem exagero, por Rosario Rexach (VVAA, 1975-76), como uma criança que permaneceu na sombra de Manuel. Isso será tratado novamente mais tarde, mas, de forma esquemática, antecipa-se agora que, em 1907, a mudança de cidade para iniciar uma atividade não prevista nem surgida do imaginário da família implica distanciar-se de Manuel e sua sombra (seu abrigo, podemos dizer). Não esqueçamos que

En los comienzos de su vida literaria todavía es el hermano de Manuel, que, un año mayor y de temperamento más abierto, va precediéndole y abriendo camino para los dos. Recuérdese el entusiasmo de Unamuno al leer *Alma* y recuérdese también que fue Manuel quien envió a Juan Ramón Jiménez el ejemplar de *Soledades* (Gullón, in: VVAA, 1975-76, p. 587).

Igualmente, há um distanciamento em relação à proteção familiar –ainda seja temporal, já que esse forte vínculo nunca acabou e, conseqüentemente, uma procura pessoal e estética que deixa atrás –ou pretende– muitos aspectos do modernismo de sua juventude.

---

102 Para quem não o conhece na prática, ofereço a esplêndida descrição do hispanista e escritor Gerald Brenan: “Como nos tempos clássicos, um homem é caracterizado, antes de tudo, por sua conexão com sua cidade natal ou, dentro dela, com sua família ou grupo social, e apenas secundariamente à pátria ou ao Estado. [...] Mesmo os melhores chefes raramente conseguem escapar da rede de seus relacionamentos pessoais para dominar a cena ao seu redor” (BRENAN, 1984, pp. 11-12).

Naturalmente, a mudança a que se refere não se produz da noite pro dia, visto que alguns poemas publicados em revistas já manifestaram uma certa evolução, e *Soledades. Galerías. Otros poemas* já estava em andamento. Mas a viagem para a pose, em Maio de 1907, deixa como resultado artístico “Orillas del Duero”, poema que foi incluído na reedição de *Soledades* desse mesmo ano e que significa uma eclosão em sua obra. Diz assim:

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.  
 Girando en torno a la torre y al caserón solitario,  
 ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno,  
 de nevascas y ventiscas los crudos soplos de infierno.  
 Es una tibia mañana.  
 El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.  
 Pasados los verdes pinos,  
 casi azules, primavera  
 se ve brotar en los finos  
 chopos de la carretera  
 y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.  
 El campo parece, más que joven, adolescente.  
 Entre las hierbas alguna humilde flor ha nacido,  
 azul o blanca. ¡Belleza del campo apenas florido,  
 y mística primavera!  
 ¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,  
 espuma de la montaña  
 ante la azul lejanía,  
 sol del día, claro día!  
 ¡Hermosa tierra de España!  
 (MACHADO, 2010, p. 88)

O que pode-se apreciar é que este poema supõe uma explosão sensitiva em relação aos mais introspectivos poemas anteriores:

Y nada importa ya que el vino de oro  
 Rebose de tu copa cristalina,  
 O el agrio zumo enturbie el puro vaso...  
 Tú sabes las secretas galerías  
 Del alma, los caminos de los sueños,  
 Y la tarde tranquila  
 Donde van a morir... Allí te aguardan  
 Las hadas silenciosas de la vida,  
 Y hacia un jardín de eterna primavera  
 Te llevarán un día  
 (MACHADO, 2010, p. 131 (LXX))

Revisemos o campo semântico, ou, já que pretendemos chegar na paisagem, digamos o conjunto de objetos:

Em ‘Orillas del Duero’ temos os seguintes objetos:

Cegonha, campanário, torre, casarão, andorinhas, inverno, nevadas, temporais, inferno, manhã, sol, terra, pinos, primavera, choupos, estrada, rio, rio Douro, campo, hervas, flor, álamos, ribeira, espuma, montanha, dia, Espanha.

Vejamos em LXX:

Vinho, ouro, taça, suco, copo, galerias, alma, caminhos, sonhos, tarde, fadas, vida, jardim, primavera, dia.

Inferno, espuma, dia e Espanha não pertenceriam ao campo semântico da natureza. ‘Dia’ pode ser um dia ou a manhã. ‘Espuma’ pode ser qualquer coisa, ‘Inferno’ é uma entidade cultural e ‘Espanha’ pertenceria ao campo da organização sócio-política.

Em LXX, o campo semântico é mais variado. Está o Âmbito da bebida (vinho, copa, suco, copo), há pedras (ouro), passagens ou lugares (galerias, caminhos, jardins), momentos do dia (tarde, dia), estações (primavera), estados biológicos (vida, sonhos), entidades culturais (alma, fadas).

De um modo geral, os objetos de “Orillas del Duero” são objetos visíveis de uma paisagem: a cegonha na torre sineira, as árvores e o rio. Os de LXX são objetos não integrados, mais soltos e flutuantes. Os únicos espaços que encontramos são as galerias "Del alma", os caminhos "dos sonhos" e um jardim "da eterna primavera". Ou seja, lugares que não são lugares, mas metáforas ou símbolos dos estados de sonho e alma. Existe uma internalização. O resto são elementos de deleite para os sentidos, mas são mais ornamentais do que qualquer outra coisa. É um ornamento típico da época e do modernismo.

Em “Orillas del Duero” quase tudo são objetos físicos, enquanto em LXX eles têm um toque mais onírico, apesar de estimular os sentidos: paladar, tato, visão. Em “Orillas”, isso é fundamentalmente vista. "O vinho de ouro", "o copo puro", quase não possuem uma entidade física, devido à sua descrição impossível. As "fadas silenciosas", que a possuem, pertencem ao campo do literário. Existem fabulosas imagens arabescas e flutuantes na mais pura linha verlainiana e rubendariana. Também fazem lembrar notadamente de Manuel Machado.

Mas vejamos o que fazem os objetos, de que maneira eles se relacionam:

Em LXX, são ações isoladas, muito semelhantes a uma montagem cinematográfica: um copo transbordando, um copo que se turva, algumas galerias, caminhos, uma tarde, algumas fadas esperando para levá-lo a um jardim eterno. Se observarmos os verbos, entenderemos melhor essa dinâmica: ‘entender’, ‘nuvem’, ‘transbordar’, ‘saber’, ‘ir’, ‘esperar’, ‘carregar’. Não há continuidade de ação. Nesse sentido, parece uma montagem de filme. Se não parece de fato, é porque o cinema não pode ter essa nuance linguística. “O vidro puro” não é arquivável ou exigiria várias imagens para aproximar algo assim<sup>103</sup>.

No entanto, em “Orillas del Duero” começamos com uma cegonha sobrevoando uma torre e um casarão, que não estão no meio do nada, pousando no alto do campanário. É um

---

103 Sobre esse tema recomenda-se EISENSTEIN, Sergei. “Dickens, Griffith y el cine de hoy”, in: *Teoría y Técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1989.

movimento, uma impressão que nos adianta os verbos: ‘girar’, ‘gritar’, ‘passar’, ‘aquecer’, ‘brotar’, ‘correr’, ‘parecer’, ‘nascer’. Tudo brota, tudo se move, usando a gira cinematográfica, quase em plano-sequência. O olhar vai seguindo, aqui e ali o que acontece, tanto que quase a última metade do poema não precisa verbos para ter um grande dinamismo. E isso é interessante, acho, porque realmente, o que há em quase a metade do poema é o mesmo que em LXX. Uma relação de objetos descontínua e um ponto de fuga: o jardim eterno (interior) em um caso, e a montanha em outro. Aliás, com imagens impossíveis incluídas: “azul distância”, “espuma da montanha”, “mística primavera”.

Ambos os poemas são *silvas*<sup>104</sup>, em um caso, 16 e 8 sílabas, e no outro, 12 e 7. Os 16 de “Orillas” servem para dar esse dinamismo e “prolongamento da linha”, ou, em seu análogo cinematográfico, “varredura de câmera”. Em um caso, temos uma rima consoante e, em outro, assonante. Não são diferenças formais muito notáveis. A coisa mais destacável em nosso ponto de vista é a mudança na percepção nos objetos, já que essa percepção não decorre de uma idealização mas sim da observação do mundo e das coisas que nele estão.

No entanto, isso também não é tão radical, porque os dois termos que são repetidos em um e outro poema e que também são frequentemente repetidos em *Soledades* e *Campos de Castilla* são “dia” e “primavera”. Dois elementos que também se referem à exterioridade. O jogo do dentro e do fora também está presente no Machado de *Soledades* e *Campos*, mas em *Campos* é mais pronunciado para o externo.

Há um último verso em “Orillas”: “¡Hermosa tierra de España!”, que projeta o resto para um realismo social. É interessante ler o poema sem esse último verso para perceber o lirismo e o tom modernista a pesar das referências naturalistas dos objetos:

¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,  
espuma de la montaña  
ante la azul lejanía,  
sol del día, claro día!

Dos quarenta e dois poemas da primeira edição de *Soledades*, vinte e nove sobreviveram, ainda corrigidos, na edição de 1907, e foram adicionados 66. Embora Antonio diga que os novos poemas não acrescentam “nada de substancial” à edição anterior, na verdade algumas novidades aparecem (CHICHARRO, 2013, p. 456). Vila-Belda indica precisamente o incremento da temática paisagística na edição ampliada:

A paisagem já havia aparecido anteriormente no trabalho de Machado. De fato, é um tema frequente em suas duas primeiras coleções, especialmente na edição ampliada de *Soledades*. São, na maioria das vezes, paisagens lembradas ou sonhadas de

104 O dicionário da Academia de la Lengua Castellana define silva como “combinación métrica, no estrófica, en la que combinan libremente versos heptasílabos y endecasílabos” (RAE, 2015).

Madri, conhecidas como paisagens da alma, poemas simbólicos e de clara influência verlainiana. (VVAA, 2006, p. 219) (tradução própria)<sup>105</sup>.

Mas quando lhe destinam a Soria, durante o trajeto, ao parecer, reemergem aspectos mais íntimos e autobiográficos:

Ao se encontrar diante da nova visão da natureza, Machado processa essa realidade, seguindo, em parte, as diretrizes do modelo institucionalista, que ele usou tantas vezes na infância: recuperando o "modo de ver" e o estilo narrativo dos diários das excursões infantis à montanha, combinando informações científicas e artísticas (2006, p. 219) (tradução própria)<sup>106</sup>.

Ao contrário de outros paisagistas da época, como Azorín, Miró, Mesa ou Rueda, “que descrevem pontualmente” a paisagem, Machado faz “uma narração na qual, em vez de contar o que acontece, ele prefere contar as coisas que estão nessa paisagem” (Vila-Belda in 2006, p. 220). Há um tom marcadamente narrativo que, seguindo Vila-Belda, surge dos métodos do questionário que o poeta aprendeu em seus anos de educação na ILE. Mas esse aspecto é coincidente com a poética aprendida de seus referentes:

Sobre las fachadas pintaba la luna  
 Con tintes de zinc, ángulos obtusos;  
 Salen de los techos de las chimeneas,  
 En forma de cinco, penachos de humo.  
 EL cielo está gris, llora la llovizna  
 Igual que un fagot,  
 Y maulla a lo lejos un gato encelado  
 Por su zapaquilda su extraña canción.  
 Yo pensando en Ficias, soñando en Platón,  
 Errante mi paso pro las calles va  
 –y con Marathon y con Salamina–  
 mientras parpadean las luces del gas  
 (VERLAINE, 1921, pp. 53-54).

O que acontece com “Orillas del Duero” é algo assim como uma explosão na qual as peças educacionais de Machado se encaixam. Antonio se vira para o mundo. O que ele vê no trem o impressiona, e o poema tem um toque marcadamente impressionista. No entanto, não é uma mera observação, mas uma projeção do ser, como em *Soledades*, só que em direção a um espaço natural, o espaço observado do trem, quando vai a Soria para colher os frutos de seu trabalho, o prêmio pessoal por seu esforço e a certificação de uma vida própria. Por esse motivo, pode-se falar desse passo, da intimidade à abertura ao mundo, da Andaluzia infantil à

105 “El paisaje ya había aparecido, con anterioridad, en la obra de Machado. De hecho, es un tema frecuente en sus dos primeras colecciones, especialmente en la edición ampliada de *Soledades*. Son, en su mayoría, paisajes recordados o soñados desde Madrid, los conocidos como paisajes del alma, poemas simbolistas y de clara influencia verlainiana”.

106 “[...] al encontrarse ante la nueva visión de la naturaleza, Machado procesa esa realidad siguiendo, en parte, las pautas del modelo institucionalista, el que tantas veces empleó en su niñez: recuperando la “forma de ver” y el estilo narrativo de los diarios de las visitas infantiles a la sierra, conjuntando la información científica con la artística”.

Soria da maturidade” (VVAA, 2006, p. 428), mas tratando-se de fatores biográficos de Machado, há dois aspectos resenháveis. Um é a experiência francesa:

Uma das características do *pleinarisme* impressionista francês é sua preferência pelas paisagens junto à água, tanto do mar quanto dos rios, já que isso lhes permitia explorar os reflexos da luz e seus efeitos na superfície aquática. A diferença é que a maioria dos impressionistas franceses, cuja pintura Machado afirma ter conhecido durante suas estadias em Paris, preferia as cenas de lazer, de famílias burguesas passeando pelas margens do Sena. O poeta, à maneira de Beruete, também adota o tema do rio, no caso do Douro, ao qual concede um papel central não apenas nesses três poemas, mas ao longo deste livro; no entanto, como seu professor, ele prefere sua contemplação em cenas cotidianas da vida rural” (VVAA, 2006, p. 221) (*tradução própria*)<sup>107</sup>.

O outro é a bagagem de sua existência e sua educação: seu avô, seu pai e a ILE.

Como já mencionado, o avô de Antonio Machado, Antonio Machado Núñez era biólogo e médico. Por esse motivo, ele costumava levar os netos em excursão, o que aportou a eles uma formação sólida na área das ciências da natureza. Demófilo, o pai dos Machado, estava apaixonado, não apenas pelas tradições, mas pela própria terra. Em seu livro *Por aquellas calendas* (1930), Luis Montoto y Rautenstrauch, editor do jornal sevilhano *El Español*, evocava seu amigo Demófilo:

Eu lhe chamava, e ele ria sem parar, “o homem da natureza”. “Tu gostas de tudo ao natural” –eu dizia pra ele. Se fosse permitido, andarias pelo mundo como nosso primeiro pai pelo Paraíso terreal. Todas tuas caminhadas são pelo campo. Quando passeamos por essas terras de Deus, bebes das fontes e riachos, usando as mãos como os melhores copos de cristal. Mais do que cheirar as flores, as comes e te jogas na terra para beijá-la, como se estivesse beijando tua mãe” (*tradução própria*). (IN: GIBSON, 2016, p. 55)<sup>108</sup>.

Após o fracasso da Primeira República, a segunda geração krausista percebeu que as mudanças sociais “deveriam começar pela educação”. Por esse motivo, Francisco Giner de los Ríos deu uma virada prática e educacional ao krausismo, que caracterizava-se por ser “um imenso e abstrato sistema metafísico” (ORTEGA, 2015, p. 47). Desse novo entendimento surgiu o seguinte princípio: nem metafísica nem política, mas educação para transformar a sociedade. A revolução, na opinião de Giner “[...] não corroia as entranhas do mundo, apenas

---

107 “Una de las características del *pleinarisme* impresionista francés es su preferencia por los paisajes junto al agua, tanto del mar como de los ríos, ya que les permitía explorar los reflejos de la luz y sus efectos en la superficie acuática. La diferencia es que la mayoría de los impresionistas franceses, cuya pintura Machado afirma haber conocido durante sus estancias en París, preferían las escenas de ocio, de familias burguesas paseando por las orillas del Sena. El poeta, a la manera de Beruete, también adopta el tema del río, en su caso el Duero, al que concede un protagonismo central no sólo en estos tres poemas sino en todo este libro, pero, sin embargo, como su maestro, prefiere su contemplación en escenas cotidianas de la vida rural”.

108 “Llamábale yo, y él se reía a casquete quitado, “el hombre de la Naturaleza”. “Todo te gusta al natural –le decía–. Si te lo permitieran, andarías por el mundo como nuestro primer padre por el Paraíso terrenal. Todos tus paseos son por el campo. Cuando salimos por estas tierras de Dios, bebes en las fuentes y en los arroyos, sirviéndote de las manos como de los vasos de cristal más fino. Más que oler las flores, te las comes y te tiras a la tierra para besarla, como si besaras a tu madre”.

as arranhava na superfície [...]”, e “[...] a solidão do solilóquio metafísico [...]” não era mais do que um refúgio (“Quem fala sozinho, espera falar com Deus um dia” (MACHADO, 2010, p. 145)).

O que faz Giner é, segundo López-Morrillas, liquidar o krausismo como filosofia especulativa e converte-lo em um estilo de vida (ORTEGA, 2015, p. 47).

Segundo Navarro (2015), a “virada pragmática e vitalista da razão” em Giner seria um antecedente “do projeto orteguiano de razão vital”. Ambos, Ortega e Giner de los Ríos, procuram desde diferentes formas de idealismo “uma reformulação da razão sem excluir a vida, o corpo e a paisagem” (p. 47). Ambos procuram unir razão e vida desde uma perspectiva descendente, ou seja: das ideias ao corpo. Nesse sentido, Machado é diferente por causa da marca, talvez demofílica, que procura formas de corte ascendente, das pessoas e de sua cultura (lembre-se do que Machado escreveu em julho de 1937: “Entre os espanhóis, o essencial humano encontra-se com a mais alta pureza e o mais marcante releve na alma popular” (*La Vanguardia*, 16/07/1937, p. 1).

É assim que, quando lhe destinam a Soria,

[...] Ao se encontrar diante da nova visão da natureza, Machado processa essa realidade seguindo, em parte, as diretrizes do modelo institucionalista, que ele usou tantas vezes na infância: recuperando o “modo de ver” e o estilo narrativo dos diários de visitas das crianças às montanhas, combinando informações científicas com artísticas” (Vila-Belda, in: VVAA, 2006, p. 219) (*tradução própria*)<sup>109</sup>.

Segundo José Luis Cano, “[...] a primavera é a vida luminosa que ilumina o coração do homem com sonhos, esperanças e ilusões” (VVAA, 1975-76, p. 699):

[...] Lembremos que Machado, quando chegou a Soria, em maio de 1907, para exercer seu cargo de professor de francês no Instituto, se apaixonou, não por uma primavera simbólica, mas por uma primavera real; a nascente soriana, que contempla nas árvores e nas terras do Douro. A essa primavera, que lhe aparece nos campos de Soria, ele às vezes chama de mística, como no poema IX, “Orillas del Duero” (VVAA, 1975-76, p.699) (*trad prop*)<sup>110</sup>.

Por isso o caráter exultante do poema, porque Machado estava exultante de alegria. O “Orillas del Duero” de 1907 é pura projeção da alma na paisagem. Seu estado é de alegria. A alegria é o que preside o poema.

Se observarmos ‘Recuerdo infantil’, podemos apreciar as veladuras de Rubén às que

109 “[...] al encontrarse ante la nueva visión de la naturaleza, Machado procesa esa realidad siguiendo, en parte, las pautas del modelo institucionalista, el que tantas veces empleó en su niñez: recuperando la “forma de ver” y el estilo narrativo de los diarios de las visitas infantiles a la sierra, conjuntando la información científica con la artística”

110 “...recordemos que Machado, cuando llega por primera vez a Soria en mayo de 1907 para desempeñar su cátedra de francés en el Instituto, se enamora, no de una primavera simbólica, sino real; la primavera soriana, que largamente contempla en los árboles y en las tierras del Duero. A esta primavera que se le aparece en los campos de Soria la llamará unas veces mística –así en el poema IX, “Orillas del Duero””.

se refere Albornoz e que Machado nunca abandona.

Uma tarde parda e fria  
De inverno. Os colegas  
Estudam. Monotonia  
De chuva atrás dos cristais.  
É a aula. Em um cartel  
Representa-se a Cain  
Fugitivo, e morto Abel,  
Junto a uma mancha carmim  
(MACHADO, 2010, p. 84 (V)) (tradução própria)<sup>111</sup>.

Rubén tem um poema chamado “Era un aire suave...”, que diz assim:

Era um ar suave, de pausados giros;  
a fada Harmonia ritmava seus voos;  
e iam frases vagas e ténues suspiros  
entre os soluços dos violoncelos  
(DARÍO, 1985, p. 15) (tradução própria)<sup>112</sup>

As “frases vagas y tenues suspiros” e “los sollozos de los violoncelos” geram as nuances em Rubén. Sons. Em Machado, a chuva “monótona”, que parece mais uma tela para cobrir um exterior cinza e homogêneo e enclausurar a cena, é a única referência ao exterior junto com “é uma tarde fria e marrom de inverno”. Não é um bom panorama olhar para fora, mas a monotonia das crianças estudando pode nos colocar no papel de uma delas e nos fazer distrair e preferir a janela apesar do frio. Assim, caso haja alguma tentação, Antonio tira definitivamente o desejo de espiar: atrás das janelas há apenas “monotonia da chuva”. Não temos escolha a não ser juntar-se à harmonia monotônica da chuva e estudar. Não há horizontes.

Todo o contrário do que ao início de “A orillas del Duero” de 1912, (2010, p. 145 (XCVIII)), poema que segue a “Retrato” na abertura de *Campos de Castilla*, que inicia com uma ubiquação temporal e espacial de uma personagem de carne e osso:

Mediaba el mes de Julio. Era un hermoso día.  
Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,  
buscando los recodos de sombra, lentamente.  
A trechos me paraba para enjugar mi frente  
y dar algún respiro al pecho jadeante;  
o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia delante  
y hacia la mano diestra vencido y apoyado  
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,  
trepaba por los cerros que habitan las rapaces  
aves de altura, hollando las hierbas montaraces  
de fuerte olor –romero, tomillo, salvia, espliego–.  
(MACHADO, 2010, p. 145 (XCVIII))

111 “Una tarde parda y fría / De invierno. Los colegas / Estudian. Monotonía / De lluvia tras los cristales. / Es la clase. En un cartel / Se representa a Caín / Fugitivo, y muerto Abel. / Junto a una mancha carmín”.

112 “Era un aire suave, de pausados giros; / el hada Harmonía ritmaba sus vuelos; / e iban frases vagas y tenues suspiros / entre los sollozos de los violoncelos”.



Não temos essa imagem onírica ou como de um plano subjetivo da personagem, tal como aparece em VI, poema de *Soledades*:

Rechinó en la vieja cancela mi llave;  
 con agrio ruido abrióse la puerta  
 de hierro mohoso y, al cerrarse, grave  
 golpeó el silencio de la tarde muerta.  
 En el solitario parque, la sonora  
 copla borbollante del agua cantora  
 me guió a la fuente. La fuente vertía  
 sobre el blanco mármol su monotonía.  
 La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,  
 un sueño lejano mi canto presente?  
 Fue una tarde lenta del lento verano.  
 Respondí a la fuente:  
 No recuerdo, hermana,  
 mas sé que tu copla presente es lejana.

O verso de “A orillas del Duero”, “Sobre os amargos campos caia um sol de fogo”, é característica de *Soledades*. A expressão “sol de fogo” já tinha sido usada por Antonio em ‘En el entierro de un amigo’ (IV) (MACHADO, 2010, p. 83), e as metáforas sinestésicas, como “los agrios campos”, também são frequentes em *Soledades*. Mas é apenas o começo, essa mudança de eixo (por dizer em gíria cinematográfica) que nos coloca em primeira instância fora da ação, o que faz a maior diferença e o que mais tarde nos permitirá uma visão panorâmica, uma virada, a partir do céu azul também tão presente em *Soledades*, quando vemos um abutre que nos levará a uma montanha e, posteriormente, à ampla paisagem castelhana:

Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,  
 y una redonda loma cual recamado escudo,  
 y cárdenos alcores sobre la parda tierra  
 –harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra–,  
 las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero  
 para formar la corva ballesta de un arquero  
 en torno a Soria. [...]

Da montanha que ele escalou, Machado tem uma vista privilegiada, e ele nos diz o que vê. O ritmo é lento, com frases longas, como uma caminhada. No entanto, a descrição não é casual ou desinteressada: essa ascensão é intelectual, espiritual e laboriosa, e lhe concederá um status de observador privilegiado e distante. Sua ascensão até onde se respira o “alecrim, tomilho, sálvia, lavanda”, e somente os pássaros podem alcançar – pássaros solitários com boa visão – contrasta com “os campos amargos” sob o “sol de fogo”. Diante de Machado, diante de nós, a paisagem de Castela se abre.

Os elementos que usa Machado em *Campos de Castilla* são simbólicos, como em *Soledades*, mas o simbólico se dá na articulação de elementos tomados da natureza.

As questões que podem ser extraídas desse trânsito que se produz entre *Soledades* e *Campos de Castilla* são muitas, e o estudo dos poemas do primeiro livro em relação a ‘*A orillas del Duero*’, ‘Retrato’ ou o ‘*Orillas del Duero*’ de *Soledades, Galerías, otros poemas* conformam uma ótima combinação de forte relevância para analisar as diferenças e as mudanças, e até a configuração da paisagem em Machado.

Patricia McDermott (VVAA, 2006, p. 183) diz que “*A orillas del Duero*” (1907) é realmente o poema de transição entre *Soledades* e *Campos de Castilla*. Antonio Machado passa de uma “emoção estética da paisagem” (na linha Azorín) para uma “pedagogia da paisagem” (na linha de Ortega): “os dados históricos são combinados com a musicalidade simbolista em *Soledades*; em *Campos de Castilla*, o rio é fixado em um mapa histórico da península em direção ao Atlântico, descrito com uma retórica de ressonância histórica” (IDEM, p. 183).

Esse é um aspecto que McDermott enfatiza: a diferença entre simbolismo e historicismo em Machado, uma diferença que existe e que tem a ver com o debate sobre modernismo e noventaísmo existente na literatura espanhola que em determinados momentos coloca Machado como modernista, e em outros como *noventaísta*. Entraremos no próximo capítulo deste debate, porque é eficaz se deixarmos de lado os trabalhos posteriores de Machado e focarmos no relacionamento *Soledades / Campos de Castilla*. Mas se considerarmos a produção subsequente, a coisa não funcionará tão estritamente. Agora vamos continuar com o que estávamos:

A paisagem, segundo McDermott, já teria aparecido na obra de Machado desde o início, e seriam maioritariamente paisagens lembradas ou sonhadas desde Madri, as conhecidas como paisagens da alma e expressas em poemas simbolistas de clara influencia *verlainiana*” (in VVAA, 2006, p. 219), mas quando é destinado a trabalhar como professor em Sória,

al encontrarse ante la nueva visión de la naturaleza, Machado procesa esa realidad siguiendo, en parte, las pautas del modelo de la ILE, aquel que tantas veces utilizó en su infancia: recuperando la “forma de ver” y el estilo narrativo de los diarios de las visitas infantiles a la sierra, conjuntando la información científica con la artística (VVAA, 2006, p. 219).

Ao mesmo tempo, McDermott enfatiza a importância da experiência parisiense vivida por Machado, indicando que o poeta absorve dos impressionistas franceses a preferência pelas paisagens de água, tanto do mar quanto dos rios, uma absorção que lhe permitem explorar os reflexos da luz e seus efeitos sobre a superfície aquática. Mas, diferentemente da maioria deles, que preferiam cenas de lazer, famílias burguesas que passeavam pelas margens do

Sena, o poeta espanhol atribui ao rio um papel central, completo com cenas diárias da vida rural (VVAA, 2006, p. 221). Existe em Machado uma estética de solidão. O poeta não encontra as atraentes portas infernais da modernidade abertas (como acontece com Rubén Darío ou Manuel Machado). Mas há também na sua poesia muitas circunstâncias sociais da Espanha. Dificilmente pode haver cenas de lazer e famílias burguesas no interior de Castela, no início do século XX espanhol.

A situação material que vive a Espanha condiciona suas formas culturais, e tal como asseguram Mecke (1999, 2013), Vilar (2013) e Brenan (1984), nesse momento histórico é paupérrima.

Lembremos que esta é uma época marcada pelo conflito, em que a Espanha encontra-se em uma encruzilhada: os conflitos derivados da sociedade industrial, os processos de desarticulação dos modos de vida tradicionais e a busca de um novo ser; os conflitos, a nível nacional, derivados da precária situação espanhola em relação às potências europeias e de procura de identidade; os conflitos derivados desses conflitos e que provocam a busca de novas formas e, no plano pessoal, a emergência de uma nova vida em que Antonio, na maior parte do tempo, só se tem a si mesmo. Ou seja, é um momento de encruzilhada da qual emergem os dilemas que planteia em relação à sua obra poética:

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera  
mi verso, como deja el capitán su espada:  
famosa por la mano viril que la blandiera,  
no por el docto oficio del forjador preciada.

Embora o dilema clássico do Ocidente venha de seu próprio início, chegando herdado da tradição greco-romana, na segunda metade do século XIX, a oscilação entre o clássico e o romântico, entre o racional e o irracional, o apolíneo e o dionisíaco, o medido e o incomensurável, se acentua e tensiona, não chegando um deles a se impor definitivamente ao outro. As mudanças começam a ocorrer de forma abrupta e tão desprendida, uma em relação à outra, de tal forma que ambas acabam por coexistir (BENEVOLO, 1998).

Arthur Lovejoy nos mostra como no Ocidente existe uma tendência pendular (um “pathos metafísico”) entre uma atração pelo racional ou pelo irracional que está na base de nossa adoção de pressupostos implícitos mais ou menos conscientes, que nos aproximam de um atração pela simplicidade ou complexidade, e, de outro, pela ordem ou desordem. Assim, por exemplo, no Iluminismo há uma preferência por esquemas ideológicos simples, tanto no que diz respeito à Natureza Humana quanto aos fenômenos políticos e sociais; uma “[...] aversão ao incompreensível, ao intrincado e ao misterioso” (LOVEJOY, 1983, p. 17). Porém, em tempos de Romantismo, o simples torna-se misterioso e até detestável, surge a beleza do

incompreensível, que adquire "um ar sublime", e a iniciação nos mistérios ocultos, o conhecimento

[...] não através de um progresso gradual do pensamento guiado pela lógica ordinária acessível a todos, mas através de um salto repentino graças ao qual se atinge um plano de discernimento com princípios totalmente diferentes daqueles do nível de mera compreensão (LOVEJOY, 1983, p. 19) (tradução própria)<sup>113</sup>.

Podemos ver como o Romantismo supõe uma reação contra o Iluminismo. Mas no século XIX, na Sociedade Industrial, parece que as duas tendências começaram a coexistir simultaneamente em uma espécie de desestruturação social. O desenvolvimento do comércio e a expansão europeia parecem abrir ao mesmo tempo o coração das trevas.

Esta longa digressão é considerada importante porque na segunda metade do século XIX, as condições de produção da sociedade espanhola enfrentavam uma evidente carência em relação a grande parte dos países europeus cujo modelo se tornava evidente que tinha triunfado. No entanto, havia uma burguesia incipiente na Espanha, mas a alfabetização no início do século XX no país era do 44% (VIÑAO, 2009, p. 9).

A maioria dos autores pertencentes à Geração de 98 veio de algumas dessas ricas famílias burguesas. Muitos deixaram a Espanha para ver outros lugares e desenvolveram a ideia de que a Espanha precisava de mudanças estruturais. No entanto, não havia força suficiente para lidar com essas mudanças.

Por quê? Porque havia uma aristocracia forte e um poder eclesiástico muito forte. Nesse sentido, houve tentativas como a da primeira república, não houve força suficiente para mudar as estruturas de poder e revitalizar a Espanha. Em razão de seu declínio na segunda metade do século XIX, vozes intelectuais começaram a aparecer em busca de uma mudança. Tudo se centralizou na relação bilateral Europa e Espanha, sendo a primeira tomada como sinônimo de modernidade, de industrialização e de racionalismo. Já a segunda ficou associada a tradição, ao analfabetismo e ao obscurantismo religioso:

Morro de raiva!... Estou mascando ortigas. Esse morto sabia seu fim... Não lhe assustava, mas temia o tormento... A Lenda Negra nesses dias diminuídos é a História da Espanha. Nossa vida é um círculo dantesco. Raiva e vergonha. Morro de fome, satisfeito de não ter levado uma triste velinha na trágica puritana (tradução própria)<sup>114</sup> (VALLE-INCLÁN, 2016, p. 72)

113 “[...] no a través de un progreso gradual del pensamiento guiado por la lógica ordinaria accesible a todo el mundo, sino mediante un súbito salto gracias al cual se llega a un plano de discernimiento con principios por completo distintos de los del nivel de la mera comprensión”.

114 “;Me muerdo de rabia!... Estoy mascando ortigas. Este muerto sabía su fin... No le asustaba, pero temía el tormento... La Leyenda Negra en estos días menguados es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muerdo de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojigata”.

Porém, sendo a Espanha um país eminentemente rural com um solo tão rico e fértil, o poder local dos latifundiários e da Igreja estava garantido, e, por isso, não havia interesse em mudanças que não tivessem que melhorar suas vidas ou seu poder (ao contrário, eles poderiam esvaziá-los de conteúdo ideológico e simbólico). Portanto, a resistência à mudança foi grande, o que gerou um sentimento de frustração entre essas elites intelectualizadas.

É por isso que as influências europeias aparecem de forma tão viva e específica, por ocupar um lugar de destaque entre elas e por sua proximidade geográfica (um país colindante), a França tornou-se um lugar de sonhos para os espanhóis iluminados.

No caso específico dos Machado, ve-se como todos eles participaram ativamente desses conflitos: vimos como Agustín Durán se queixou amargamente da distância cultural entre tantos países europeus e a Espanha. Da mesma forma, vimos como José Álvarez era um *afrancesado*. Antonio Machado Núñez, que estudou na Sorbonne, teve graves conflitos eclesiásticos e intelectuais para defender o darwinismo, linha científica então proibida na Espanha, e pode-se dizer (embora sempre possa haver grandes nuances na consideração que um ou outro faz deles autores) que o Demófilo foi uma vítima intelectual da inadequação entre os conhecimentos e competências por ele adquiridas e a capacidade social de assimilar a sua prática. Demófilo é uma das grandes figuras da Modernidade Frustrada. Não é, portanto, por acaso, que os irmãos Machado tivessem relações tão especiais com a França: era o lugar das histórias de família, a referência de grande parte de suas leituras e ideias políticas e o espaço da imaginário e das aventuras. A viagem à França e o impacto das referências já estavam sendo mastigados desde as mais diversas esferas sociais, culturais, estéticas e pessoais. Obviamente, isso não escreve o destino de um indivíduo, e este caso vai ser uma boa prova disso, porque temos dois Machado: Manuel e Antonio, e cada um, a pesar de partir das mesmas vivências e educação e ter as mesmas condições materiais, tem a sua própria história e sua poesia.

### 3.4 'RETRATO' DE MANUEL E ANTONIO MACHADO.

Es hora de beber... Manuel Machado,  
 con elegancia de banderillero,  
 apura un vaso de jerez dorado,  
 mientras Gómez Carrillo,  
 aspecto y corazón de mosquetero,  
 apura con ilusión un cigarrillo,  
 [...]  
 A su lado, indolente  
 sobre el verde diván arrellanado,

está Antonio Machado,  
y con su rictus grave, adusto y serio,  
de padre mercedario,  
devora en un diario  
líricos ditirambos a la Imperio;

(Francisco Villaespesa)

Manuel e Antonio Machado tiveram exatamente a mesma educação. Eles nasceram com onze meses de diferença. No entanto, um era elegante, extrovertido e brilhante, e o outro era desleixado, tímido e reflexivo. Este fato é um bom exemplo de que as condições materiais e a explicação dos processos criativos baseados em circunstâncias sociais e culturais, a pesar de serem extremamente úteis, necessários, valiosos e importantes, são limitados e insuficientes, e em uma sociedade como a ocidental, na qual existe esse culto ao indivíduo, é produtivo estudar o sujeito desses processos. É de senso comum que uma sociedade individualista tenha a individualidade como motor criativo, o que também motiva a estudar o indivíduo que produz e suas circunstâncias biográficas. Em outras sociedades, os eixos social, familiar e individual são diferentes, o que nos levaria a pensar em outras possibilidades, como, por exemplo, recursos metodológicos que na nossa foram mais desenvolvidas e utilizadas pela antropologia. Mas aqui, com recursos principalmente históricos e estéticos, vamos nos introduzir na questão da diferença criadora dos irmãos Machado, e o que se aprecia claramente a partir do que foi pesquisado é que em seus estilos se manifestam claramente esse posicionamento vital de cada um, que, apesar de uma matriz familiar comum, suas linhas de trabalho conformam resultados diferentes.

A maneira de escrever de Manuel podia coincidir com a procura de liberdade que propunha o modernismo. Mas não o fazia como Juan Ramón Jiménez, “[...] à maneira de Ibsen e à maneira dos fuzilamentos de Montjuic”<sup>115</sup> (CHICHARRO, 2013, p. 145), mas voltado para o “eu”. Seja como for, o próprio Juan Ramón dizia que o modernismo era basicamente um movimento de liberdade, o que incluía a liberdade individual. Por isso considera a Geração do 98 mais como “modernismo ideológico” que outra coisa (CHICHARRO, 2013, p. 145).

Para Jiménez, Manuel Machado é o poeta espanhol mais influenciado por Verlaine. Aliás, Manuel foi tradutor de Verlaine, publicando em castelhano suas *Fêtes galantes* em 1911.

La comparación que suele hacerse entre los hermanos Machado es que Manuel suele

---

115 Em 1897, cinco presos anarquistas foram fuzilados, acusados como responsáveis da explosão de uma bomba durante a processão do Corpus Christi em Barcelona. Os presos tinham sido torturados para obter deles uma confissão e o juízo esteve cheio de irregularidades. Segundo García García, isso foi o equivalente espanhol ao caso Dreyfus na França (CHICHARRO, 2013, p. 145).

considerarse más ligero, fácil, superficial, alegre, desenfadado, gracioso, fino. A Antonio, al contrario, se le considera más profundo. Manuel vive fácilmente la superficie de las cosas. Antonio las indaga. Manuel pasa sobre ellas y Antonio las atraviesa. Son dos maneras de vivir, aunque ambas tienen la base del vivir la vida sin excesiva complicación, probablemente por influencia de Demófilo y su idealismo y optimismo. Por eso, Antonio hace fáciles las cosas en sus indagaciones.

A comparação que habitualmente se faz entre os irmãos Machado é que Manuel costuma ser considerado mais leve, fácil, superficial, alegre, despreocupado, engraçado e requintado. Ao contrário, Antonio é considerado mais profundo e austero. Manuel vive facilmente a superfície das coisas. Antonio faz indagações. Manuel passa sobre as coisas e Antonio as atravessa. São duas formas de viver, embora as duas tenham como base viver a vida sem complicações excessivas, provavelmente devido à influência de *Demófilo* e ao seu idealismo e otimismo. É por isso que Antonio faz fáceis as coisas nas suas pesquisas.

Manuel publicou *Alma* em 1902, e em 1903, Antonio publicou *Soledades*. Na opinião de Juan Ramón Jiménez, nesses livros está

O melhor da obra dos dois: um simbolismo modernista contido, com toques espanhóis populares e cultos; simbolismo, seja bem compreendido, não parnasiano, no melhor dos poemas. Manuel, mais influenciado por Verlaine, e Antonio - contra o que outros sempre repetiram, mas não eu -, por Rubén Darío (in CHICHARRO, 2013, p. 158) (tradução própria)<sup>116</sup>.

Jiménez acrescenta que Antonio não era compatível com o parnasianismo (exceto em 'Nocturno', um poema de *Soledades* que ele já suprimiu na segunda edição). Jiménez definiu *Soledades* como "becqueriano" (CHICHARRO, 2013, p. 153). Mas o simbolismo parece ter entrado claramente, ainda ocasionalmente, sob o crivo e o nome de "modernismo" (tanto em Antonio quanto em Juan Ramón Jiménez). No caso de Machado, trata-se mais de um modernismo interior, à maneira de Manuel e à maneira de Gustavo Adolfo Becquer, e assim se entrelaça com Verlaine e Unamuno. Juan Ramón também identifica uma relação entre Antonio e Rosalía de Castro (o cravo de Rosalía seria o espinho de Antonio (CHICHARRO, 2013, p. 154)).

Seja como for, para Juan Ramón, as duas maiores influências em Antonio são Rubén Darío por um lado e Miguel de Unamuno por outro.

A grandeza da incompreensão, o "eu" absoluto confrontado irreconciliavelmente com

---

116 "Lo mejor de la obra de los dos: un simbolismo modernista contenido, con dejes españoles populares y cultos; simbolismo, entiéndase bien, no parnasiano, en lo mejor de los poemas. Manuel, más influido por Verlaine, y Antonio -contra lo que han repetido siempre otros, que no yo-, por Rubén Darío (Juan Ramón Jiménez)".

a sociedade e a complacência ante essa circunstancia, o gosto pela anomalia social – “antes querer ser odiado do que ser normal”– dará no que Paul Verlaine denominou “poètes maudits” (poetas malditos):

O sofrimento do eu incompreendido, diante da proscricção do mundo circunstante provocada por ele mesmo e a volta à interioridade preocupada consigo mesma, torna-se um ato de orgulho; a proscricção manifesta-se como uma pretensão à superioridade (FRIEDRICH, 1991, p. 24).

Manuel nasceu em 29 de agosto de 1874; Antonio, em 26 de julho de 1875. Ou seja, a diferença de idade era de onze meses. Ambos cresceram juntos e foram educados, pelos dados disponíveis, da mesma forma (principalmente baseados nas biografias de GIBSON (2016) e BALTANÁS (2006), que são duas das mais prestigiosas e completas sobre Antonio Machado e sua família, já possuindo muitos mais dados do que as pioneiras de Zubiría e Serrano Poncela, que foram as que abriram o caminho). O relacionamento entre eles era bom: como já se disse, ambos receberam educação na *Institución Libre de Enseñanza* e desenvolveram o gosto pela literatura e cultura popular que a família Machado tanto gostava de viver e difundir. A partir daí, algumas diferenças pessoais surgiram: Manuel era um dândi coquete, falante e brincalhão, enquanto Antonio se tornava introspectivo, calmo, observador e desleixado. Manuel foi conquistando aquela fama de mulherengo e notívago, e Antonio de alma em dor por falta de amor. ‘Memória infantil’ (IV), repleta de referências veladas ao irmão, parece explicitar a consciência desta posição:

–Eu não sei de lendas de antiga alegria,  
mas de histórias velhas de melancolia.  
(MACHADO, 2010, p. 85) (tradução própria)<sup>117</sup>

Manuel começou a escrever antes, e é possível que isso exercera alguma influência em Antonio, quem se viu estimulado por seu irmão. Manuel já tinha publicado um livro de poemas junto com o poeta Enrique Paradas, em 1899, e na virada de século, participou em várias revistas, como *Electra* e *Helios*, nas quais Antonio entrava mais a um nível secundário, em qualidade de colaborador.

Falar de Antonio sem se referir a Manuel resulta incompleto. Antonio é também seu irmão Manuel, seu temperamento extrovertido que fortaleceria Antonio em sua introversão, e outros pequenos detalhes que moveriam o irmão mais novo a buscar seu próprio lugar, sua própria voz, como diria Rubén. Não se deve esquecer que, como diz Rosario Rexach (VVAA, 1975-76, p. 629), a família Machado é bem estruturada e vinculada a valores tradicionais,

---

117 “–Yo no sé leyendas de antigua alegría, / sino historias viejas de melancolía”.



algo que, apesar do anseio de mudança social, ainda era muito comum na Espanha de inícios do século XXI. Isto implica uma grande possibilidade de que fosse verdade que Manuel tivesse uma posição privilegiada, na medida em que ostentava uma posição preferente, no seio da família. Se, pelo seu carácter, Manuel já mostrava uma certa graça, é muito provável que António tivesse logo que procurar dentro de si o seu espaço<sup>118</sup>. Como Rexach aponta, é bem possível que essa situação sempre tenha sido vista por Antonio como uma ordem natural e normalizada, o que permitiu um equilíbrio e uma cumplicidade entre os dois irmãos que perdurou até o fim de seus dias<sup>119</sup>.

Nesse sentido, é interessante apreciar como aquilo que alguns chamam a alma ou o gênio de um autor se forja de forma aleatória e altamente circunstancial, em um processo que resulta em algo que não estava escrito nem no ontem nem no amanhã. Não só isso, mas a sua vida como um todo, pois todos os processos de solidão de Machado podem perfeitamente vir de uma “disposição da alma”<sup>120</sup>.

O impacto de *Alma* foi consideravelmente maior do que o de *Soledades*. Nos anos seguintes, Manuel continuou publicando livros, enquanto Antonio publicou somente uma reedição de *Soledades*, lhe dando um ar diferente ao da primeira edição, até que em 1912, viu a luz *Campos de Castilla*.

1912 é um ano importante para os dois irmãos. Em primeiro lugar, Manuel publica *Cante Hondo*, livro que foi um grande sucesso em vendas. Por sua vez, Antonio consagra-se como poeta com a publicação de *Campos de Castilla*, encontrando finalmente sua voz e estilo próprios. A consequência é um grande sucesso de crítica e público, se tornando um best-seller. A partir daí, Manuel continuou sempre no modernismo, oferecendo, segundo Manuel Alvar (MACHADO, 2010, p. 11), livros "capitais na obra do modernismo espanhol", como os

---

118 “Já Alfredo Adler tinha indicado a importância que tem a ordem do nascimento da criança dentro da constelação familiar. Pela sua primogenitura é pois, Manuel, o centro de atenção e se sabendo curtido e querido e com posição predominante desenvolveu a seguridade emocional e o carácter expansivo e extrovertido que todos conheceram depois. Pelo mesmo deve ter sido reputado a ele desde os inícios como encantador e simpático” (Rexach, in: VVAA, 1975-76, p. 629).

119 Nesse sentido, e com os antecedentes de comportamento de clã dos Machado, é bastante factível entender que o final do poema de Manuel, ‘Al sable del Caudillo’,

Que hoy sean tu nueva hazaña  
Estas paces que unirán  
En un mismo y puro afán  
Al hermano y el hermano...

dado o maior desprendimento político e o sentido prático que sempre demonstrou nessas circunstâncias, seja algo de carácter mais pessoal que a abstração da unidade entre irmãos depois da guerra fratricida, já que o fim da mesma ia lhe permitir se encontrar com sua mãe, irmãos e sobrinhos.

120 De qualquer forma, parece excessiva a apreciação de Rexach de que seus pais não se dedicaram a Antonio com a mesma devoção e entrega que a Manuel (VVAA, 1975-76, p. 633) e não parece haver nenhuma constância disso mais além das circunstâncias que vive qualquer pessoa.

já referidos *Alma* e *Cante Hondo*, ou *Caprichos* (1905) e *La fiesta nacional* (1906).

*Campos de Castilla* começa com ‘Retrato’, poema em que Antonio apresenta-se a si mesmo. O poema é muito parecido com ‘Adelfos’, de Manuel, que abriu seu livro *Alma*. Diante do sucesso de *Cante Hondo* e *Campos de Castilla*, Miguel de Unamuno publicou um artigo no jornal *La Nación* (Buenos Aires, 15/06/1912) em que falava dos dois irmãos poetas e os comparava através dos dois poemas. Mas Manuel voltou ao motivo do autorretrato com um poema intitulado ‘Retrato’, ao igual que o do Antonio. Qual dos dois ‘Retratos’ foi escrito antes? Quem sabe, mas os dois são muito parecidos. Aqui está o ‘Retrato’ de Manuel (in MACHADO; MACHADO, 1978, p. ...):

Esta es mi cara y ésta es mi alma: leed.  
 Unos ojos de hastío y una boca de sed...  
 Lo demás, nada... Vida... Cosas... Lo que se sabe...  
 Calaveradas, amoríos... Nada grave,  
 Un poco de locura, un algo de poesía,  
 Una gota del vino de la melancolía...  
 ¿Vicios? Todos. Ninguno... Jugador, no lo he sido;  
 ni gozo lo ganado, ni siento lo perdido.  
 Bebo, por no negar mi tierra de Sevilla,  
 Media docena de cañas de manzanilla.  
 Las mujeres... –sin ser un tenorio, ¡eso no!–,  
 Tengo una que me quiere y otra a quien quiero yo.

Me acuso de no amar sino muy vagamente  
 Una porción de cosas que encantan a la gente...  
 La agilidad, el tino, la gracia, la destreza,  
 Más que la voluntad, la fuerza, la grandeza...  
 Mi elegancia es buscada, rebuscada. Prefiero,  
 A olor helénico y puro, lo “chic” y lo torero.  
 Un destello de sol y una risa oportuna  
 Amo más que las languideces de la luna  
 Medio gitano y medio parisién –dice el vulgo–,  
 Con Montmartre y con la Macarena comulgo...  
 Y antes que un tal poeta, mi deseo primero  
 Hubiera sido ser un buen banderillero.  
 Es tarde... Voy de prisa por la vida. Y mi risa  
 Es alegre, aunque no niego que llevo prisa

Ao aproximarem-se os poemas, não há dúvida de que há um diálogo entre eles. É muito difícil pensar que, intitulando-se iguais, e dadas as concomitâncias, não apresentem uma relação dialógica. E, inevitavelmente, pelo menos um deles estava escrevendo sabendo da existência do outro, e embora não tenham sido encontradas referências a arranjos posteriores de qualquer um deles, é possível imaginar que após uma primeira escrita e um poema que acaba sendo mais ou menos uma resposta, não houvesse novos ajustes com base na interação.

‘Las coplas mundanas’ de Antonio (XCV) são muito parecidas aos poemas de Manuel. O tema do efêmero é frequente no modernismo (o encontramos frequentemente em Rubén

Darío e em Manuel). Também em Antonio, mas normalmente, em sua poesia, o mundo inteiro é efémero, enquanto que na poética de Rubén e de Manuel, eles e suas vivências é que são efémeras. Isso está na base da discussão estética entre os dois irmãos Machado: “Tua poesia não tem idade, diz Manuel a Antonio. A minha si tem”, ao que Antonio responde: “A poesia nunca tem idade quando é verdadeiramente poesia” (VVAA, 1975-76, p. 786).

Federico de Urrutia (in VVAA, 1975-76, p. 921) afirma que o ‘Retrato’ de Manuel foi escrito antes do que o do Antonio. Levando em consideração o retrato psicológico da relação fraterna feito por Rosario Rexach, pode-se deduzir que sim, deve ter sido antes. É difícil pensar que Manuel se inspirou em Machado, embora possa ser uma daquelas armadilhas da história. Também é possível que o retrato de Antonio tenha emergido dos ‘Adelfos’ de Manuel, e que Manuel se reproduzisse novamente. É difícil pensar que seja simplesmente um poema e sua resposta. Talvez devesse haver reformulações, ou uma terceira resposta, visto que eram duas pessoas em diálogo permanente (“com o outro que sempre vai comigo”). Seja como for, o retrato de Manuel, que apareceu no início de *Alma* na edição de suas *Obras Completas* (1912), data de 1908. Será talvez uma tentativa de afirmar que seu poema é anterior ao de Antonio, que já o tinha publicado no mesmo ano e se preparava para incluí-lo no início do seu novo livro em 1912? Urrutia afirma que o ‘Retrato’ de Manuel é mais antigo. No entanto, os seus argumentos a favor de tal ideia não são sólidos, uma vez que pressupõe que em casos semelhantes, Manuel veio primeiro. Isso é bastante provável, mas não é uma regra. Ainda, Urrutia apela também ao casamento de Manuel, pelas descrições relativas ao amor, mas isso nos levaria a 1909, um ano depois do ‘Retrato’ de Antonio e da data indicada por Manuel em *Obras Completas*. No entanto, esta hipótese é descartada, pois sabemos que foi escrito o mais tardar em 1908 (data da primeira publicação), e quanto a Manuel, esta hipótese seria factível, mas por si só não passa de uma presunção. Se esses são os argumentos para pensar que o ‘Retrato’ de Manuel é anterior ao de Antonio, aqui outra possibilidade é proposta: pode ser que o ‘Retrato’ de Manuel tenha sido uma resposta à resposta de Antonio a ‘Adelfos’. Esta possibilidade se baseia na ideia simples de uma relação estreita e fluida entre os dois irmãos. Já vimos como Rexach afirma essa relação estreita, e tudo indica que a relação boa continuou existindo até o fim. Em segundo lugar, sabemos que, ao mesmo tempo, Antonio procurava seu espaço. É bem possível que ele seguisse o rastro de Manuel em mais um aspecto, como fazer um poema sobre si mesmo no início de um novo livro, que Antonio sentia ser mais seu do que *Soledades*. Mais ainda, é bem possível pensar que um poema em resposta a um dos poemas do outro poderia ter uma terceira resposta, quer reescrevendo algumas partes do poema (o que poderia ter acontecido quando Manuel viu o ‘Retrato’ de

António (e com certeza ele viu antes de sua primeira publicação), quer com a escrita de um novo poema inteiro. É muito difícil pensar em um comportamento fluido entre os dois irmãos e que se houvesse uma paródia ou um poema inspirado em um dos poemas do outro não levasse a um diálogo, ou a um terceiro poema. Juntando tudo isso, é impressionante que as partes mais novas ou diferentes do ‘Retrato’ de Antonio em relação a ‘Adelfos’ sejam encontradas no ‘Retrato’ de Manuel. Parece que o ‘Retrato’ de Antonio se completa com os dois de Manuel. Também pode ser que Antonio tenha feito uma síntese, mas mesmo assim, parece que, nesse caso, falta um poema ou um escrito de Manuel. Vejamos os três poemas:

Em relação a ‘Adelfos’, vemos que começa assim:

Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron  
Soy de la raza mora, vieja amiga del Sol,  
Que todo lo ganaron y todo lo perdieron.  
Tengo el alma de nardo del árabe español.

Tal como indica Urrutia, Manuel utiliza noções históricas para criar um passado a-histórico, enquanto Antonio se concentra no pátio interno de uma casa e um limoeiro. A diferença entre esse “Nada os peço” de Manuel e o “Nada os devo” de Antonio também é enfatizada. No final encontra-se a referência à morte, que em Manuel é, como no resto do poema, expansiva:

Nada os pido. Ni os amo ni os odio. Con dejarme,  
lo que hago por vosotros, hacer podéis por mí...  
¡Que la vida se tome la pena de matarme,  
ya que yo no me tomo la pena de vivir!...  
  
Mi voluntad se ha muerto una noche de luna  
en que era muy hermoso no pensar ni querer...  
De cuando en cuando un beso, sin ilusión ninguna.  
¡El beso generoso que no he de devolver!

Além disso, os versos do ‘Retrato’ de Antonio referem-se a um partir. Em Manuel não há partida, mas sim um desligamento da consciência ou da vontade. Em Antonio, há uma mística telúrica configurada nos filhos do mar e no veleiro que zarpa e na ideia de que a vida é o concreto, embora nos enganemos em relação a ela. O infinito remete em Antonio à morte, enquanto para Manuel e os modernistas parece que é o contrário: a morte é que remete ao infinito.

Para concluir, no artigo de Unamuno sobre os irmãos Machado, aquele destaca a relação entre ‘Retrato’ (do Antonio) e ‘Adelfos’. Unamuno considera ‘Retrato’ “[...] mais pacífico e menos arrogante. Menos árabe, mas mais ibérico” (VVAA, 1975-76, p. 922).

Pedro Cerezo fala de um “contraponto” entre os irmãos assinalado nos seus ‘Retratos’ (CHICHARRO, 2013, p. 174). Nessa perspectiva, seria mais um contraponto de Antonio com

Manuel. Nesse sentido, o ‘Retrato’ do Antonio teria a função de se afirmar pessoalmente frente ao irmão e poeticamente frente ao modernismo.

Curiosamente, as partes que não estão tratadas comparativamente em ‘Adelfos’ e ‘Retrato’ (de Antonio), parecem completar-se em ‘Retrato’ (de Manuel). Por exemplo:

Esta es mi cara y ésta es mi alma: leed.  
Unos ojos de hastío y una boca de sed...  
Lo demás, nada... Vida... Cosas... Lo que se sabe...  
Calaveradas, amoríos... Nada grave,

Nessa ocasião há um pouco de descrição física, ainda seja laconicamente. Em ‘Adelfos’ não havia nada disso. Não há corpo físico por nenhuma parte. Em Antonio é nesse poema que aparece, e não estava em *Soledades*:

Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido  
–ya conocéis mi torpe aliño indumentario–

Apesar de não haver uma descrição muito detalhada de si mesmo, mas há uma referência a um sujeito físico, da mesma forma que já ha encontramos no segundo poema de *Campos de Castilla*, ‘A orillas del Duero’:

A trechos me paraba para enjugar mi frente  
Y dar algún respiro al pecho jadeante;  
O bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia delante  
Y hacia la mano diestra vencido y apoyado  
En un bastón [...]

É mais difícil achar isso em Rubén Darío ou em Manuel Machado. No entanto, no ‘Retrato’ de Manuel há um vislumbre. Há uma austeridade anômala na poesia de Manuel e, claro, muito diferente da de ‘Adelfos’, que, segundo Unamuno, é uma expressão muito arabesca. O aspecto pessoal não pode ser ignorado: Manuel escreveu ‘Adelfos’ provavelmente aos 27, e ‘Retrato’ aos 34. Não há muita diferença, mas sim um trânsito, e nas questões da noite e nos casos de amor pode fazer uma diferença, refletir em alguns cansaços por idade e/ou por reiteração. Em qualquer caso, o ‘Retrato’ de Manuel é muito mais calmo e sóbrio do que seus ‘Adelfos’, e muito mais semelhante ao ‘Retrato’ de Antonio.

Pode-se dizer que não existe Antônio sem Manuel, que provavelmente o irmão maior iniciou ao menor em caminhos que ele dificilmente teria percorrido sozinho. Apesar de aqui não haver uma referência mais alentada ao teatro que eles conceberam juntos, mais especificamente as sete peças que escreveram a duas mãos, estas constituem uma demonstração de trabalho conjunto, mesmo que fossem dois corpos diferentes, em lugares diferentes:

Quando escrevia teatro com Antonio, cada um de nós fazia por conta própria, mas

com uma relação tão absoluta que às vezes não conseguíamos nos lembrar das cenas um do outro. [...] A gente se encontrava no café ou na casa do meu irmão; lá procuramos um tema e trabalhamos sua arquitetura e sua encenação; então, dividimos as cenas e, depois de um certo tempo, nos reuníamos para lê-las e modificá-las juntos (Manuel Machado, in: CHICHARRO, 2013, p. 25). (Manuel Machado, in: CHICHARRO, 2013, p. 25)<sup>121</sup>.

Parece una ironía de la vida el que la Guerra Civil los separara. Manuel y su compañera habían viajado a Burgos para visitar a la tía de esta: una monja de convento. El día de su regreso a Madrid, 18 de Julio de 1936, haciendo honor a su desenfado, Manuel se atrasó y perdieron el tren de regreso a Madrid por unos minutos. Ya no saldría otro ese día ni ningún otro en muchos años. Manuel se vio atrapado en Burgos, estuvo a punto de ser ejecutado. La separación significó el exilio de Antonio, el paripé de Manuel, el final de la vida de Antonio, el final de la poesía de Manuel. Parece uma ironia da vida que a Guerra Civil os separasse. Manuel e sua companheira viajaram para Burgos para visitar sua tia: uma freira de um convento. No dia de seu retorno a Madri, 18 de julho de 1936, fazendo honor a seu desenfado, Manuel se atrasou e eles perderam o trem de volta a Madri por alguns minutos. Não haveria outro naquele dia ou qualquer outro durante os três próximos anos. Manuel ficou preso em Burgos, e liberou-se da execução no último momento. A separação dos irmãos significou o exílio de Antonio, o marionete de Manuel, o fim da vida de Antonio, o fim da poesia de Manuel.

O que pode-se dizer é que Manuel e Antonio são complementários, ou dito de outro modo, cada um é um outro eu, um apócrifo do outro.

### **3.5 DE SOLEDADES A CAMPOS DE CASTILLA. TEMPO, OBJETO, ESPAÇO E UM MESMO ESTILO.**

Há duas questões em que se vai incidir nesse ponto em relação ao trânsito de *Soledades a Campos de Castilla*: uma é o tempo, e outra o espaço.

Antonio Machado diz que a poesia é “escritura no tempo”. Sua concepção da temporalidade baseia-se na filosofia de Henri Bergson, quem reage contra a hegemonia do

---

121 “Cuando escribía teatro con Antonio lo hacíamos cada uno por nuestra parte, pero con una compenetración tan absoluta que a veces no acertábamos a recordar las escenas de uno y otro. [...] nos reuníamos en el café o en casa de mi hermano; allí buscábamos un tema y trabajábamos su arquitectura y su escenificación; luego, nos dividíamos las escenas y, pasado cierto tiempo, nos reuníamos para leérnoslas y entre ambas modificarlas”.

racionalismo na época, buscando uma sorte de espiritualismo sem deuses. Em relação ao espaço,

... a cartografia, a astronomia, a arquitetura, os levantamentos terrestres, a pintura e muitas outras artes e ciências estavam sendo revolucionadas pela aplicação de regras formais matemáticas e geométricas derivadas de Euclides. Acreditava-se que tais regras devolveriam às artes e às ciências sua perfeição clássica. Talvez a mais notável de todas essas “artes mecânicas”, do ponto de vista das relações espaciais, tenha sido a invenção da perspectiva linear. A perspectiva nos permite reproduzir em duas dimensões a ilusão realista de um espaço composto racionalmente de três dimensões. Ordem e forma consistentes podem ser impostas intelectual e praticamente ao mundo externo (COSGROVE, 2012, p. 223).

Por sua vez, o tempo desempenha um papel importante no pensamento bergsoniano: “A percepção de uma facilidade de locomoção baseia-se aqui, então, no prazer de parar em certo modo a marcha do tempo e de ter o porvir no presente” (BERGSON, 1999, p. 22)<sup>122</sup>.

A concepção ocidental de tempo é baseada no princípio agostiniano da história como um segmento linear com um começo (criação divina) e um fim (o julgamento final). Com base nisso, a concepção de tempo no Ocidente passou por diferentes reformulações. Em primeiro lugar, como nos mostra Jacques Le Goff, os *moderni* do século XII tiveram como referência os *antiquii*, os clássicos, numa relação histórica passado / presente que privilegiou o passado. Embora essa relação tenha mudado, a estrutura permaneceu, de modo que, quando, no século XVII, Francis Bacon testemunha a supremacia do novo sobre o antigo, a relação de forças muda e o Ocidente projeta seu paraíso, não mais no céu ou em outro mundo, nem na Antiguidade Clássica, mas no tempo futuro. A história torna-se uma linha ascendente de progresso material, moral e intelectual até que se alcance a felicidade, noção que se acentuará no século XIX, quando a revolução industrial conduzirá a uma fé absoluta no desenvolvimento material entendido como progresso indubitável da humanidade e os velhos passam a ser objeto de veneração como uma etapa anterior à situação atual, que é mais uma etapa intermediária para um futuro que será sem dúvida melhor.

É precisamente no século XIX que começa uma reação contra essa concepção de mundo e a suspeita de que o desenvolvimento técnico e tecnológico não necessariamente faz a humanidade progredir. Essa concepção de tempo, não como linearidade (temporalidade cronológica), mas como totalidade (aión) é o que encontramos em Marcel Proust e seu caso típico de *À la recherche du temps perdu*, onde uma sensação traz à sua memória lembranças passadas que são vivenciadas no momento. Tal formulação também ocorre na poesia simbolista de Baudelaire a Verlaine, ou no modernismo de Rubén Darío a Manuel Machado.

---

122 “La percepción de una facilidad para moverse viene a fundarse aquí, pues, en el placer de parar en cierto modo la marcha del tiempo y de tener el provenir en el presente”.

Apesar das diferenças estilísticas, também encontramos isso em Antonio Machado.

Sobre a obra de arte, diz Bergson:

[...] O mérito de uma obra de arte não se mede tanto pela força com que o sentimento sugerido se apodera de nós quanto pela riqueza desse mesmo sentimento; em outras palavras, junto com os graus de intensidade, distinguimos instintivamente graus de profundidade ou elevação. Analisando este último conceito, verificar-se-á que os sentimentos e pensamentos que o artista sugere expressam e resumem uma parte mais ou menos considerável da sua história. Se a arte que não oferece nada além de sensações é uma arte interior, é porque a análise muitas vezes não distingue em uma sensação outra coisa senão a própria sensação. Mas a maioria das emoções estão cheias de mil sensações, sentimentos ou ideias que as penetram: cada uma delas é, portanto, um estado único de sua espécie, indefinível, e parece que seria necessário reviver a vida de quem a vivencia para englobá-la. em sua complexa originalidade. Porém, o artista pretende nos apresentar a essa emoção tão rica, tão pessoal, tão nova, e nos fazer experimentar o que ele não conseguiria nos fazer entender. (BERGSON, 1999, p. 25)<sup>123</sup>.

Há uma espécie de barroquização das formas no final do século XIX, uma radicalização desse processo a partir da Segunda Revolução Industrial. O contar se torna algo quantitativo, e quando o cantar parece que vai ficar por fora, Baudelaire encontra o campo do artista moderno, que é o da queda final, a aceitação da queda contra a qual os românticos lutaram. Os naturalistas, o grande romance do século XIX, incorporarão essa nova tendência como sua. Os simbolistas tentarão trazer a poesia para o campo da experiência onde o positivismo não pode ainda alcançar: o subconsciente.

Antonio Machado, permanece no lugar da experiência, permanece no cotidiano e continua cantando no meio de seus altos e baixos industrializados. A desintegração entre a palavra e a coisa, entre cantar e contar, entre forma e conteúdo, faz com que se apóie na palavra, cantando a palavra, cantando o conteúdo, contando o objeto e sua melodia. Mas então a melodia se desenrolará em direção ao prosaico. E assim como seu livro em prosas, *Juan de Mairena*. Mas há antes um processo de aprofundamento na palavra, na poesia da palavra e de seu objeto. A suposta mudança que se produz entre *Soledades* e *Campos de Castilla* não o é tanto.

Como dizem Aurora de Albornoz, Fernando Gullón e Ramón de Zubiría (1966), entre

---

123 “[...] el mérito de una obra de arte no se mide tanto por la potencia con la que el sentimiento sugerido se apodera de nosotros como por la riqueza de ese mismo sentimiento; en otros términos, junto a grados de intensidad, distinguimos instintivamente grados de profundidad o de elevación. Analizando este último concepto, se verá que los sentimientos y los pensamientos que el artista nos sugiere expresan y resumen una parte más o menos considerable de su historia. Si el arte que no ofrece más que sensaciones es un arte interior, es porque el análisis no distingue a menudo en una sensación nada más que esa sensación misma. Pero la mayoría de las emociones están preñadas de mil sensaciones, sentimientos o ideas que las penetran: cada una de ellas es, pues, un estado único en su género, indefinible, y parece que sería preciso revivir la vida del que la experimenta para abarcarla en su compleja originalidad. Sin embargo el artista pretende introducirnos en esta emoción tan rica, tan personal, tan nueva, y hacernos experimentar lo que no podría hacernos comprender” (BERGSON, 1999, p. 25).



outros, a poesia de Antonio Machado entre *Soledades* e *Campos de Castilla* não é tão diferente. É possível que haja, sim, uma depuração de elementos. Obviamente, também não é que tenhamos duas poéticas semelhantes: há uma virada na poesia de *Campos de Castilla*, mas em que consiste? Parece que houve uma acentuação dos elementos concretos em detrimento das ideias ou da criação de imagens:

El limonero lánguido suspende  
Una pálida rama polvorienta  
Sobre el encanto de la fuente limpia  
(MACHADO, 2010, p. 86 (VII)).

Em *Soledades* são frequentes o pátio, a praça, o povoado e as galerias, que têm uma elevada componente emotiva. Segundo Urrutia (VVAA, 1975-76, p. 923), “fonte, pátio, laranjeira, limoeiro e pomar [...] significam sempre infância, tranquilidade e, geralmente, um espírito alegre tingido pela melancolia da memória”<sup>124</sup>.

'Retrato' constitui uma outra consecução na poesia de Machado. Segundo Pedro Cerezo, 'Retrato' é “uma resposta poética e existencial” (CHICHARRO, 2013, p. 174) ao egoísmo do modernismo e à decadência de Manuel. O que Antonio faz é marcar sua nova posição ao mesmo tempo em que marca si mesmo. Em razão dessa nova distinção, Juan Ramón Jiménez fala de três Machados: o discípulo de Rubén Darío, o discípulo de Bécquer e Unamuno, e o Machado de Castela, o mais vulgar dos três segundo o amigo.

[...] é o Machado requintado, transparente, fino, simples, que sonha e canta na juventude e novamente canta e sonha na velhice, que escreve em hendecassílabos e octossílabos, quase sempre assonados, e expressa o mais recôndito e misterioso de "sua alma de mística com toques de travessura". Ninguém mais próximo do que esse Machado da primorosa poesia popular de todos os nossos tempos (CHICHARRO, 2013, p. 175) (tradução própria)<sup>125</sup>.

O terceiro é aquele a quem mais apela o mundo inteiro, o grosseiro Machado de Castela, aquele que os tradicionalistas adoram: “Não é senão o Machado de Castela, de todos os temas literários e poéticos, do “romantismo do enxerto na geração de 98”, "Quase colono na maneira de Gabriel y Galán", o poeta nacional: "Sim, um Antonio Machado mais filosófico que metafísico, muito do século XIX; sentencioso em aforismos rimados de Sem Tob feito Campoamor ”” (CHICHARRO, 2013, p. 175), e exemplifica isso no ‘Soneto a Lister’.

Por sua vez, Julián Marías (VVAA, 1949, p. 313) distingue quatro fases em sua poesia:

---

124 “fuente, patio, naranjo, limonero y huerto [...] significan siempre infancia, tranquilidad y, generalmente, espíritu feliz tintado por la melancolía del recuerdo”.

125 “[...] es el Machado exquisito, transparente, fino, sencillo, que sueña y canta en la juventud y vuelve a cantar y soñar en la vejez, que escribe en endecasílabos y octosílabos, asonantados casi siempre, y expresa lo más recôndito y misterioso de “su alma de místico con toques de pícaro”. Nadie más cercano que este Machado a la exquisita poesía popular de todos nuestros tiempos”.

A primeira, dotada de grande simplicidade e temática infantil, descobrindo as possibilidades líricas da memória.

A segunda é a época soriana, catalogada por Marías como a melhor, cujos temas são história, paisagem e amor.

A terceira é a etapa andaluza, na qual Marías afirma que o contato com a infância o torna mais impessoal, menos individual e histórico, o que populariza sua poesia e seus temas (p. 314). No entanto, creio que a chave dessa virada para o histórico está nessas cartas a Unamuno, e nessa politização progressiva da realidade que ele vê. Da mesma forma, há um processo vital de despersonalização que se radicalizou, e que já está em *Soledades*.

Por fim, a última etapa é mais filosófica e tende ao aforismo.

Outro autor que distingue suas etapas é José María Valverde (VVAA, 1949, p. 402): a primeira, como parece ser objeto de consenso, é a que circunda os poemas de *Soledades*, a segunda é a de *Campos de Castilla*, e a terceira, diz Valverde, seria a do prosaico, que começa quando “a voz do cantor começa a arder” (p. 406). Segundo Valverde, ‘Alvargonzález’ é um retrocesso na poesia de Machado, que já procura a prosa, “a grande prosa de Machado”, em que a poesia quase desaparece da sua vida: “nos últimos dez ou quinze anos da sua vida, a produção em verso de Machado diminui até quase desaparecer - dez ou doze poemas curtos são todos os seus bens pós-1930”<sup>126</sup>.

Para Luis Felipe Vivanco (VVAA, 1949, p. 546), “a poesia machadiana começou como uma poesia onírica: o sonho do mundo –a fuga de sua realidade– da vida –juventude– não vivida”<sup>127</sup>. Mais tarde, em *Campos de Castilla*, “torna-se uma poesia da realidade: uma realidade de distâncias precisas vivida quase exclusivamente da solidão do coração”<sup>128</sup>. Mais tarde, começará uma poesia da memória.

Em ‘Retrato’ não há uma paisagem no sentido descritivo, mas é uma paisagem, feita por nós, os leitores. E aqui se faz conveniente lembrar duas premissas descritas na primeira parte em relação ao espaço e à paisagem. Em primeiro lugar, aquela simples definição da paisagem enunciada por Milton Santos: “Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem” (SANTOS, 1988, p. 21). O que “vemos” na primeira estrofe? Um pátio, para mim inevitavelmente quadrado, com a sua galeria, as suas colunas, os seus azulejos, as suas quatro arvorezinhas e a sua pedra fresca que protege do frio no inverno e do

126 “en los últimos diez o quince años de su vida, la producción en verso de Machado disminuye hasta casi desaparecer –diez o doce poemas breves son todo su haber posterior a 1930”.

127 “la poesía de Machado ha empezado siendo una poesía del ensueño: el ensueño del mundo –la evasión de su realidad– desde la vida –la juventud– no vivida”.

128 “se convierte en una poesía de la realidad: una realidad de distancias precisas vivida casi exclusivamente desde la soledad del corazón”.

calor no verão. Temos um espaço delimitado pela palavra ‘pátio’. O que temos no final de ‘Retrato’? Um dia, um navio que parte com Machado a bordo, quase nu, "como os filhos do mar"; Portanto existe um mar e, sejam elas quais forem, algumas crianças que estão presentes (para mim, sem me esforçar muito, algumas crianças com calças velhas, camisa ou sem camisa, morenas e espertas, conhecedoras do mar, das correntes, do praia e todos os seus sedimentos, e até mesmo do navio que parte e nunca mais vai voltar). Seja isso ou seja outra coisa, o navio e, curiosamente, o dia da viagem, formam uma paisagem.

Para Milton Santos e do ponto de vista geográfico, o espaço é algo físico e pode ser ilimitado (ilimitado no sentido de que não tenhamos noção do seu limite, pois só o limitado é verificável (o ilimitado é ilimitado ou não conhecemos os seus limites)). A paisagem não. A paisagem é limitada ainda seja só pela vista. É sempre um recorte... na geografia! Lembremos que Venko Kanev, (e esta é a segunda premissa), nos disse que na literatura essa relação se inverte, e aqui se tem a amostra. O pátio sevilhano é um espaço a delimitar, e cuja delimitação está na própria palavra: 'pátio'. No entanto, o navio, que nada mais é do que um objeto que parte para o desconhecido onde no dia da última viagem (nem onde nem quando é conhecido), cria para nós uma paisagem, uma paisagem alegórica do abandono do mundo do vivo. Portanto, temos que efetivamente a relação paisagem / espaço na escrita se inverte, e não só isso, mas o objeto, um objeto que aparece, pode ser projetado como paisagem. O espaço precisa se materializar: “um pátio em Sevilha”, para ser objetivado, enquanto a paisagem é carregada de subjetividade. A paisagem na escrita emerge do leitor, tendo como lançadeira as palavras que aí se colocam numa direção, num ângulo e numa velocidade.

A outra questão é que 'Retrato' nos mostra na sua primeira e última estrofe, aquele trânsito que o poeta nos vai apresentar em *Campos de Castilla* (e sobre o qual já nos mostrou algo na reedição de *Soledades. Galerías Otros Poemas* (1907). Um trânsito que, do ponto de vista paisagístico e espacial, fica muito enriquecido pelo conjunto de estrofes que os separam. Por isso, para concluir esta secção, cabe descrever este trânsito dos espaços interiores à paisagem, o que significará uma descarga de espaços a favor de um jogo de objetos, e cujo expoente máximo será o famoso último verso, em que teremos apenas uma paisagem feita de “dias” (conceito temporal) e o Sol.

Em ‘Retrato’ temos um trânsito do tipo de espaço: do pátio de Sevilha ao ponto de partida do navio. É curioso que não existam espaços franceses na obra poética de Machado:

Em toda a obra poética de Antonio Machado, nem uma única paisagem francesa aparece, nem um nome de rio, nem uma única montanha na França. Este poeta, cujos poemas estão pontilhados com tantos nomes de lugares, não cita um único nome de lugar francês. A França de Antonio Machado não tem rosto. O escritor que

declarou, em 1938, “A geografia, as tradições, os costumes dos povoados por onde passo, me marcam profundamente e marcam meu espírito”, cruzou a França como um viajante cego (SESÉ, 1992, p. 1253) (tradução própria)<sup>129</sup>

A única evocação se configura, segundo Sesé, em 1937, ao comparar a geografia da Espanha com a do país vizinho (SESÉ, 1992, p. 1253). Em relação ao tão citado prólogo à edição de *Soledades* de 1917:

[...] o que a alma coloca, se coloca algo, [...] O que põe a alma, se é que algo põe, ou o que diz, se é que algo diz, com voz própria, em resposta ao contato do mundo. E ainda pensava eu que o homem pode surpreender algumas palavras de um íntimo monólogo, distinguindo a voz viva dos ecos inertes; que também pode, olhando para dentro, vislumbrar as ideias cordiais, os universais do sentimento (MACHADO, 2010, p. 73)<sup>130</sup>.

Esse fragmento resulta certamente esclarecedor se comparado com esse outro, correspondente ao prólogo à reedição, esse mesmo 1917, de *Campos de Castilla*:

Minha ideologia também era muito diferente. Somos vítimas – pensava eu – de uma dupla miragem. Se olharmos para fora e tentarmos penetrar nas coisas, nosso mundo externo perde sua solidez e acaba nos dissipando quando passamos a acreditar que ele não existe para si, mas para nós. Mas se, convencidos da realidade íntima, olhamos para dentro, então tudo parece vir de fora, e é o nosso mundo interior, nós mesmos, o que desaparece. (MACHADO, 2010, p. 74)<sup>131</sup>.

Vemos como, em um caso, mergulha-se para dentro, enquanto no outro vive-se o conflito do interior e do exterior. Já vimos que isso fazia parte do distanciamento de Rubén Darío e do modernismo, e de uma busca mais firme dos elementos em sua materialidade, ou seja, não desprovidos de sua materialidade. Há um abandono da evocação das sensações das coisas e uma busca das próprias coisas (embora a própria coisa seria o próprio objeto, e aí sempre haverá uma palavra que o designe). Porém, a penetração subsequente de Machado não será na ideia de objeto, mas na materialidade do objeto, não na sensação interna que um objeto provoca, mas na relação vivencial com ele. Isso obriga a mudar os elementos, os objetos do poema, bem como algumas formas.

Assim sendo no que diz respeito ao espaço e à paisagem, esta transformação

---

129 “En toda la obra poética de Antonio Machado, no aparece ni un solo paisaje francés, ni un nombre de río, ni un solo monte de Francia. Este poeta, cuyos poemas están salpicados de tantos topónimos, no cita un solo topónimo francés. La Francia de Antonio Machado no tiene rostro. El escritor que declaraba, en 1938, “La geografía, las tradiciones, las costumbres de las poblaciones por donde paso, me impresionan profundamente y dejan huella en mi espíritu”, atravesó Francia como un viajero ciego”.

130 “[...] lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que se dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto del mundo. Y aún pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento”.

131 “Ya era además, muy otra mi ideología. Somos víctimas –pensaba yo– de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por 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”.

progressiva de praças vazias, becos, fontes, assim como em portas que se abrem, janelas por onde algo se vê... rios, avenidas, céu, sol, chuva, constituem toda uma série de objetos que comparecem como tais na relação sujeito-objeto, não na sensação interna. Também aparecerá Darío, ou os anos da juventude de Machado, ou a sensação interna, nos "dias azuis e o sol da infância". É o culminar dessa oscilação, o ser (ou a criança de que falava Nietzsche).

Em *Soledades, Galerías. Otros Poemas*, Machado transita por praças com fontes e por galerias abstratas, “galerias da lembrança” (*Coplas Mundanas* (XCV), 2010, p. 143). A hora é a hora em que a tarde cai, “triste e empoeirada” (*La noria* (XLVI), p. 114) e a água modernista desliza-se sem parar emitindo seus sons de “copla plebeya” (*La noria*, p. 114). Mas ele, o protagonista dos poemas, é estático. Como muito, assegura ter “andado muitos caminhos”, mas esse andar também é certamente abstrato:

He andado muchos caminos,  
he abierto muchas veredas;  
he navegado en cién mares,  
y atracado en cién riberas.  
En todas partes he visto  
... (II, 2010, p. 82)

Percebe-se claramente como Machado permanece em abstração: muitos caminhos? quantos? quais? Muitas calçadas; cem mares: um número abstrato neste caso. Ele poderia dizer "mil" e nossas informações não mudariam nada, e o mesmo com os bancos. E depois de tão pouca especificidade, ele termina: "Em todas partes eu vi". Como eram as estradas? Irrelevante: o que importa é quem estava nelas, as pessoas, que eram de dois tipos: as que "apestam a terra" e as "pessoas boas". Em suma, o eu lírico não esteve em lugar nenhum. Sua poesia é pura idealidade.

Outra característica dessa sua primeira poesia é a escassez de verbos, limitando a ação e se entregando mais à descrição, característica que permeia toda a sua poesia:

Sobre la tierra amarga,  
caminos tiene el sueño  
laberínticos, sendas tortuosas,  
parques en flor y en sombra y en silencio;  
criptas hondas, escalas sobre estrellas;  
retablos de esperanzas y recuerdos.  
Figurillas que pasan y sonríen  
–juguetes melancólicos de viejo–;  
imágenes amigas,  
a la vuelta florida del sendero,  
y quimeras rosadas  
que hacen camino... lejos... (XXII, 2010, p. 98)

Vemos que aqui ele usa apenas quatro verbos, e que eles não fornecem muita informação, ou melhor, ação. Existem algumas "figurinhas" que "passam e sorriem". De resto,

temos os caminhos que o sonho *tem* e o caminho que as quimeras *fazem*. Nada mais: abstração, imprecisão e imagens oníricas.

Já em *Campos de Castilla*, outra configuração aparece. Quando fala de si, em ‘Retrato’, afirma sua pouca disposição para a concreção, diferente da falta de concreção inerente aos poemas de *Soledades*:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
y un huerto claro donde madura el limonero;  
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;  
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.  
(*Retrato* (XCVII), 2010, p. 144).

Esses quatro versos estão carregados de história – ainda que história não contada – com referências específicas: o pátio de Sevilha com o seu jardim, os vinte anos em Castela e o fato de não entrar em detalhes.

Mas em *Campos de Castilla*, ‘Retrato’ é uma espécie de apresentação, de introdução. A virada mais evidente e significativa está no segundo poema, ‘A Orillas del Duero’ (XCVIII), 2010, p. 145):

Mediaba el mes de Julio. Era un hermoso día

Tem-se aqui uma austeridade enquanto aos recursos, muito cortante (muito castelhana). Metade de julho e um lindo dia. E aí ele volta a si com uma fisicalidade que não havia antes: sob influxos "unamunianos" e "Orteguianos", ele se concentra em si mesmo: "eu". Circunstância? “Sozinho, pelas pedras do pedregal subia” Mas é uma consciência do "eu"? Não, nada cartesiano. É um "eu" que é corpo:

Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,  
buscando los recodos de sombra, lentamente.  
A trechos me paraba para enjugar mi frente  
y dar algún respiro al pecho jadeante;  
o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia delante  
y hacia la mano diestra vencido y apoyado  
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,  
trepaba por los cerros que habitan las rapaces  
aves de altura, hollando las iervas montaraces  
de fuerte olor –romero, tomillo, salvia, espliego–.  
Sobre los agrios campos caía un sol de fuego.

Trata-se de um corpo evidentemente latente, um corpo em movimento, sometido ao tempo, no meio de texturas e odores. Vejamos a primeira pessoa em *Soledades*:

Em *El viajero* (I) (p. 81), o “eu” é simplesmente um “nós” no qual o irmão, chegado, supomos, de América (tal como seu irmão Joaquín) –porque também não diz –, se reflete.

Em II, “He andado muchos caminos” e “en todas partes he visto”. Só é isso: uma consciência que enxerga. O único atributo físico do sujeito é sua vista, seu olhar, apesar de ter

recorrido um milhão de mares, caminhos, ribeiras e veredas.

Em III (p. 83), “La plaza y los naranjos encendidos” só têm

algo nuestro de ayer, que todavía  
vemos vagar por estas calles viejas

A vista é o único atributo do sujeito lírico.

Em VI (p. 85), o sujeito é tão incorpóreo e onírico que não aciona a chave, mas que rechina “en la vieja cancela”. Não vá a lugar nenhum: é guiado por “la sonora copla borbollante del agua cantora”.

Em VII (pp. 86-87), ao igual que em *A orillas del Duero*, está sozinho, em um pátio silencioso, e limita-se a buscar sombras, ilusões e lembranças de luzes e odores, até encontrá-las.

Em VIII (p. 87),

Yo escucho los cantos  
De viejas cadencias

Mais nada.

Em X (p. 89) expressa uma certa vontade, leve, muito pequena, e que aposta pelo incorpóreo:

Me aparté. No quiero  
Llamar a tu ventana  
[...]  
Quiero verla.

Os movimentos são também incorpóreos:

A la desierta plaza  
Conduce un laberinto de callejas  
[...]  
frente a mí, la casa.

É um movimento onírico.

Em XI (pp. 89-90) encontramos uma das frases mais expressivas dessa incorporeidade de *Soledades*:

Yo voy soñando caminos  
De la tarde.

E depois,

Yo voy cantando, viajero  
A lo largo del sendero...

Finalmente há um lamento pelo fato de já não sentir nada.

Em XII (p. 90),

No te verán mis ojos;  
¡mi corazón te aguarda!

Em XIII (p. 91) percebe-se algo de corporeidade: parece um poema de transição:

Era una tarde de Julio, luminosa y polvorienta  
Yo iba haciendo mi camino,  
absorto en el solitario crepúsculo campesino.

...  
Yo caminaba cansado,  
sintiendo la vieja angustia que hace el corazón pesado

...  
(Yo pensaba: ¡el alma mía!)  
Y me detuve un momento,  
en la tarde a meditar...  
¿Qué es esta gota en el viento  
que grita al mar: soy el mar?

...  
Yo, en la tarde polvorienta  
hacia la ciudad volvía.

Em ‘Cante Hondo’ (XIV) (p. 92), de influência de seu irmão Manuel, o “eu”

Meditaba absorto, devanando  
Los hilos del hastío y la tristeza

Até que uma música o tira desse estado e lhe traz as memórias de sua terra. O som e as emoções internas estão sempre presentes nestes poemas de *Soledades*, e é isso que é diferente a *Campos de Castilla*, onde aparecem o corpo, o tato e as emoções físicas.

Em XVI (p. 93), não é ele que se aproxima, mas o outro. Ele está estático ou, se se move, é por caminhos abstratos.

Por fim, em ‘Horizonte’ (XVII) (pp. 93-94), o “eu” sonha e sente os acontecimentos.

Machado limita o espaço e estica o tempo. Suas paisagens também são paisagens temporárias. Em ‘Inventário Galante’ (XL) (p. 108), vemos um dos poucos poemas de Machado em que o mar aparece não como referência, mas como objeto.

Em relação à água, é evidente um interesse desde o início. Em sua resenha de *Soledades* (El País, 21/02/1903), Juan Ramón Jiménez afirma que “o mistério da água determina uma verdadeira obsessão na alma de nosso grande poeta” (CHICHARRO, 2013, p. 459). O que muda, talvez seja o campo semântico.

Machado trabalha a mudança das estações. O que na Idade Média eram ciclos, em Machado são, aliás, transformações, metamorfoses, vida e morte. Tudo que é sólido se transforma no tempo (e o que não é, também). O que muda? A cena: agora acontece em um cenário natural.

De facto, os dois campos semânticos mais poderosos de Machado, o mar e a estrada, surgem com insistência em *Soledades* e “têm sido amplamente utilizados na poesia espanhola



de todos os tempos (recorde-se que na tradição castelhana foi Manrique quem os estabeleceu partindo do mundo clássico) e nele convergem as tradições clássica e bíblica” (CHICHARRO, 2013, p. 460).

Em *Soledades*, a água está muito mais presente do que a estrada e apresenta-se como “chuva, rio, mar, água ou lágrimas” (CHICHARRO, 2013, p. 460).

Sobre o ser moderno de Machado, sua poesia tem, portanto, todos os componentes e conflitos da Revolução Industrial do ponto de vista do sujeito e do artista moderno, desde que a modernidade não seja considerada um estilo. A temporalidade é outro componente característico de um estilo em conflito no século XIX. Há uma desintegração temporal no que diz respeito ao trem do tempo cronológico, que inclui a incorporação do passado ao presente. Vemos isso em Marx quando ele diz que somos sujeitos históricos; Vemos isso em Nietzsche, quando realizou seus estudos genealógicos; vemos isso em Sigmund Freud, para quem os traumas são projetados no tempo. Henri Bergson, Marcel Proust na literatura. Temos isso no historicismo (Burckhardt, Riegl (em *O culto moderno dos monumentos*)). Eisenstein em física; toda a Geografia Humanista (definição santista de espaço e paisagem). Arquitetura historicista (a torre Violet-Le-Duc, que vimos cair das chamas durante os estranhos dias de desenvolvimento desta pesquisa, ou a Catedral da cidade de Rio Grande, no estilo neogótico). Talvez a relação de ruptura em meados do século XIX nos tenha feito ver as costuras do tempo ou talvez tenhamos desenvolvido técnicas excessivamente sofisticadas para recuperar o passado (Herculano, Pompéia, os grandes tempos da arqueologia e do egípcio). A exploração e expansão do Oeste não ocorreram apenas no espaço, mas no tempo, e é no tempo que Antonio Machado escreve: “Hoje é sempre parado”.

Há uma virada copernicana no século 19 em termos de concepção de tempo. Todos os eixos mudam, e essa mudança de eixo está muito presente na obra de Machado.

O problema inicial era a modernidade de Antonio Machado, e a hipótese principal é que essa modernidade pudesse ser apreciada no tratamento da paisagem. Podemos ver que sim, mas a própria noção de modernidade mudou para temporalidade. A modernidade é um canal, mas o canal está transbordando.

A luta e os conflitos acontecem no tempo, acontecem na história, na história. Há uma luta no tempo pelo controle da História, ou das Histórias. O conceito de modernidade é inútil para este tipo de análise. As relações espaciais são fundamentais: elas são o tema deste conflito. Mas o desenvolvimento de eventos requer termos como ... algo como "supremacia histórica". Assistimos a um processo de perda da hegemonia histórica e a dissolução abarca a história, uma busca pelo controle das histórias, mas todas as histórias acabam formando um só

livro, e todos os livros são espelhos.

Outra característica da perda de funcionalidade ou referencialidade da arte e da literatura é a ruptura que ocorre na própria noção de modernidade e antiguidade. Quando fica estabelecido que algo não pode mais ser feito (como disse Malevitch), está sendo arbitrário. Na arte, há uma ruptura entre o formal e o conceitual, entre o antigo e o moderno: as formas se congelam ou derivam para algo que pode ser outra coisa. Isso indica uma perda de valor dos formulários. Mas essa perda de valor também pode levar a não alterá-los (como é o caso de Antonio Machado). Existe uma diversificação formal e intelectual. Essa é a sua dissolução. Há uma desvalorização material da obra (em termos de sua utilidade material).

Por isso, no caso de Antonio Machado, ele vai para a especulação filosófica e se reduz ao mínimo. Não se sabe se Machado deixaria apenas esse verso. Podemos pensar que não: é o mais provável. Mas ficou só, e só dá certo (como dizia Aurora de Albornoz, trata-se de um poema fechado), vale como uma forma reduzida de dizer algo: dias azuis e sol infantil. Um espaço colorido pela luz do tempo.

#### 4. NA BEIRA DO DOURO E DA MODERNIDADE

[...] ao se encontrar frente à nova visão da natureza, [...] processa essa realidade seguindo, em parte, as pautas do modelo institucionista, que tantas vezes utilizou sendo criança: recuperando a “forma de ver” e o estilo narrativo dos diários das visitas infantis na serra, conjuntando a informação científica com a artística (tradução própria)<sup>132</sup>.

(Reyes Vila-Belda)

Este é o ponto de partida do primeiro 'Orillas del Duero', poema composto em 1907, e que significa o que Vila-Belda considera uma mudança de eixo sua na poesia: uma mudança que passaria, segundo essa autora, das “paisagens da alma” para a “alma da paisagem”, de um olhar para dentro a um olhar para “o mundo exterior”. Esse posicionamento segue a tendência de diversos autores que defendem a ideia de que existe um Antonio Machado de *Soledades*, simbolista e modernista, e o Antonio Machado social e *noventayochista* que inicia com *Campos de Castilla*, e que se caracteriza pela busca dos objetos do "mundo exterior".

No entanto, a distinção de Vila-Belda não se baseia tanto na dicotomia noventayochismo / modernismo, nem na de *Soledades* / *Campos de Castilla*. Na verdade, ela considera que o novo Machado surge na reedição de *Soledades* de 1907 (*Soledades. Galerías. Outros poemas*), diferentemente dos outros autores da Geração de 98 em relação à paisagem. Como se sabe, os escritores de 98 prestam grande atenção à paisagem, e especificamente à paisagem castelhana, considerando-a um símbolo da castigada Espanha do final do século XIX. Mas o tratamento que lhe dão é, como já foi dito, diferente na medida em que Machado se detém nos pequenos detalhes e, em vez de descrever, enumera o que vê.

Assim, as duas principais características que veríamos no estilo de *Campos de Castilla* seriam a viragem para o “mundo externo”, que nesta pesquisa se denomina 'relações espaciais', e a ênfase nas “coisas insignificantes”, nos pequenos objetos do cotidiano do campo, ou para colocá-lo na expressão de Vila-Belda, nas coisas nímias (2004, p. 15).

Os elementos utilizados por Machado em seus poemas de *Soledades. Galerías. Outros poemas* (1907), e mais abertamente, de *Campos de Castilla* (1912), são vulgares. Não há nada

---

132 “[...] al encontrarse ante la nueva visión de la naturaleza, [...] procesa esa realidad siguiendo, en parte, las pautas del modelo institucionista, el que tantas veces empleó en su niñez: recuperando la “forma de ver” y el estilo narrativo de los diarios de las visitas infantiles a la sierra, conjuntando la información científica con la artística”.

de excelso, místico ou superior neles. E nisso, Machado seria diferente de suas referências iniciais: Rubén Darío e Verlaine. Os objetos insignificantes na escrita de Antonio Machado seriam, a partir da posição de Vila-Belda, “um veículo a sua crítica à sociedade da época” (2004, p. 99), seguindo a ideia de Catherine Gallagher e Stephen Greenblatt em sua obra *Practicing New Historicism*, que “postulam a primazia das coisas, reconhecendo-as como o modo em que a experiência vivida, o cotidiano e as instituições se inserem no texto literário” (IDEM, p. 99).

A maioria dos membros da Geração de 98 atribuiu uma importância crucial à paisagem. Unamuno deu uma importância especial às caminhadas (*Paisajes* (1902), *Por tierras de Portugal y España* (1911), *Andanzas y visiones españolas* (1922)), Azorín ofereceu as suas impressões da paisagem espanhola, principalmente castelhana e levantina (*España. Hombres y paisajes* (1909), *Castilla* (1912)), eventualmente entrando na percepção que os espanhóis tinham da paisagem espanhola (*El paisaje español visto por los españoles* (1917)) e apresentando uma visão muito semelhante à da artialização da paisagem, quando considera-se que só depois de ser apresentada na arte é que “começamos a ver a paisagem na realidade” (in ORTEGA, 2002, p. 129). Pío Baroja entregou-se às descrições das paisagens bascas em sua série *La tierra vasca* (1900-1922), *La vida fantástica* (1901-1906) ou *La lucha por la vida* (1904). José María Gabriel y Galán reage ao modernismo aferrando-se à paisagem como elo entre Deus, a família e a tradição (*Castellanas* (1902), *Extremeñas* (1902)). E claro, está Antonio Machado, cuja produção mais associada à paisagem é *Campos de Castilla*. Mas em relação à paisagem não se trata apenas de sua produção literária, mas de sua concepção intelectual: a paisagem, seguindo a linha da *Institución Libre de Enseñanza* (ILE), à qual o poeta se filia, é vista como uma representação da nação, e esta como um elemento legitimador da política social e “regeneracionista” que propõem a maioria dos *noventayochistas*.

O ‘regeneracionismo’ é um termo tomado da medicina, que designa o que é oposto à corrupção. A ideia de muitos intelectuais espanhóis era que a Espanha tinha degenerado desde os gloriosos tempos do Império. A sociedade espanhola caracterizava-se pela perda constante e a miséria crescente. O intelectual Joaquín Costa (2012), seu principal defensor, diagnosticou como os males da sociedade espanhola a oligarquia e o caciquismo: “A Espanha chegou no final do século XIX sustentando sobre si dois diferentes absolutismos: o de um só, que chamamos monarquia pura, e o de uma minoria insignificante na nação, a que denominamos

oligarquia e caciquismo”<sup>133</sup> (p. 14). Para acabar com ambas, defendia um processo de “modernização” e “europeização” da Espanha: “substituir a oligarquia medieval pelo regime de *selfgovernment* europeu”<sup>134</sup> (IDEM, p. 19). A Espanha devia se abrir ao futuro e desterrar seu passado, deixando atrás um modelo medieval que virou caricatura. Dai sua famosa frase programática: “dupla chave ao sepulcro do Cid”<sup>135</sup> (1901, p. 18). Essa noção de *regeneracionismo*, foi de grande influência no ideário da ILE:

Tudo contribui [...] para vigorizar a atitude institucionista frente à paisagem: uma atitude determinada a descobrir na paisagem [...] “não só um organismo físico, mas histórico e moral”. A paisagem adquire dessa forma sentido ético, estético e histórico, cobra valor simbólico, aparece como um ajustado signo cultural. À paisagem são transferidas – a través da compenetração do olhar e o olhado – as qualidades invocadas pelo ideário de quem o contempla (tradução própria)<sup>136</sup> (ORTEGA, 1986, p. 91).

Nesse sentido, a paisagem castelhana, à qual se deu especial atenção, seria, segundo Laín Entralgo, uma invenção para articular a história e a sociedade espanhola (in VILA-BELDA, 2004, p. 127). Azorín afirma que “ao entendimento da paisagem queremos unir o entendimento da raça e da História” (IDEM, p. 127). Blanco Aginaga afirma que o paisagismo de 98 é um refúgio sob o qual se resguardam quase todos aqueles escritores do *fin de siècle* em seus últimos estágios, como saída para uma evasão esteticista, depois de abandonar suas preocupações históricas” (IBIDEM, p. 128).

No entanto, para Vila-Belda, o caso de Antonio Machado seria o oposto, já que em sua obra seria “via de entrada crítica na Historia” (IBIDEM, p. 128), de forma que,

[...] sem deixar de contemplar o panorama soriano, vê nele a reificação do problema castelhana e, ainda, de toda Espanha, entrando por essa via nas coordenadas críticas do regeneracionismo e a Geração de 98 (tradução própria)<sup>137</sup> (IBIDEM, p. 131).

Portanto, o interesse de Antonio Machado pelo nímio seria consequência de uma tendência que “o leva a colocar em primeiro plano detalhes de representação da realidade,

133 “España llegó a los umbrales del siglo XIX sustentando sobre sí dos distintos absolutismos: el de uno solo, que llamamos monarquía pura, y el de una minoría insignificante en la nación, a que denominamos oligarquía y caciquismo”.

134 “substituir la oligarquía medieval por el régimen de *selfgovernment* europeo”.

135 “Escuela, despensa y doble llave al sepulcro del Cid”. O Cid, cavaleiro medieval castelhana, famoso pelas suas lutas contra os exércitos de Al-Andalus e por ser o protagonista do primeiro texto escrito em castelhana, *El Cantar del Mio Cid*, representa o espírito cavalheiresco espanhol: um cavaleiro lutador, castelhana, religioso acima de tudo e tormento dos infiéis muçulmanos.

136 “Todo contribuye [...] a vigorizar la actitud institucionista ante el paisaje: una actitud empeñada en descubrir en el paisaje [...] “no sólo un organismo físico, sino histórico y moral”. El paisaje adquiere de esa forma sentido ético, estético e histórico, cobra valor simbólico, aparece como un ajustado signo cultural. Al paisaje se transfieren –mediante la compenetración de la mirada y lo mirado– las cualidades invocadas por el ideario de quien lo contempla”.

137 “[...] sin dejar de contemplar el panorama soriano, ve en él la reificación del problema castellano y, aún más, de toda España, entrando por esta vía en las coordenadas críticas del regeneracionismo y la Generación del 98”.

movidos não só por uma estética da paisagem ou das coisas, mas também pelo impacto econômico, histórico e social em quem o habita ou o utiliza” (VILA-BELDA, 2004, p. 169) (tradução própria)<sup>138</sup>.

Mas esta seria uma perspectiva desde o novo historicismo, uma linha que propõe a inserção da obra em seu contexto sociocultural, que se conhece por meio de outros textos literários, forçando um percurso histórico de curto alcance, e deslocando o objeto artístico para o âmbito do “registro” epocal e sociocultural. Se “os neo-historicistas substituem o conceito marxista de “reflexão” pelo de “registro” (MONTES, 2004, p. 210), aqui se utiliza a noção de “emergência”, considerando que o objeto artístico emerge ou nasce das circunstâncias socioculturais, mas não quer dizer que funcione necessariamente como um registro ou como um reflexo destes, uma vez que as circunstâncias históricas, sociais e culturais funcionam como condicionantes, mas não como determinantes. Dessa forma, o objeto artístico não necessariamente reflete ou registra, mas ostenta o contexto do qual surge.

Não são as obras em si o que estão sujeitas a um tempo e uma cultura específica, mas quem as produz. Como anunciado anteriormente, embora o fator histórico seja preeminente nesta pesquisa, desde uma perspectiva materialista cultural, os elementos atuantes que definem a obra de Machado tem uma amplitude maior do que a meramente histórica, sendo que o que se diz histórico se refere à história do Ocidente tal como definido por Arnold J. Toynbee (1947), ou seja, a civilização que surgiu no continente europeu após a queda do Império Romano. Então, conforme anunciado, o elemento histórico tem sua limitação, e no que se refere às representações humanas, o histórico é muito útil para explicar o objeto artístico, mas não a produção em si, porque o fato de a representação existir não é histórico.

As consequências disso são que, desde uma perspectiva neo-historicista, é evidente uma mudança na obra de Machado entre *Soledades* e *Campos de Castilla*, já anunciada na reedição de *Soledades* em 1907: mudam os elementos referenciais, logo muda o estilo. Mas numa perspectiva histórica de “longo recorrido”, para usar a expressão de Braudel, que não se restringe ao texto escrito, podemos perceber, a partir de Jauss e Benevolo, que há uma grande profusão de estilos na segunda metade do século XIX, e que os parâmetros históricos de uma época que se segue a outra não explicam os fenômenos que ocorrem naquela época.

Nesse sentido, Jauss afirma que na segunda metade do século XIX há a sistematização de até sete movimentos artísticos diferentes, enquanto que só nos anos 70 do século XX há

---

138 “[...] le lleva a poner en primer plano detalles de representación de la realidad, movido no sólo por una estética del paisaje o de las cosas, sino también por el impacto económico, histórico y social en quienes lo habitan o las usan”.

catorze ( 2004, pp. 12-13). Por sua parte, Julio Carlo Argán diz que as variações do “repertório formal” já não nos servem para “diferenciar artistas, escolas, períodos”, e

[...] ao chegar a um determinado momento, descobrimos que a atividade da que estamos falando cobre tão só uma parte reduzida da produção e dos interesses culturais daquele momento, que seus vínculos com a sociedade estão se relaxando e que novos problemas, nascidos longe do surco tradicional, passaram a ocupar um primeiro plano (tradução própria)<sup>139</sup> (1998, p. 5).

No caso de Machado, segundo Ramón de Zubiría (1966, p. 17), há uma “linha de continuidade” em sua obra. Por outro lado, Zubiría mostra-nos como a estrutura formal da poesia machadiana não varia entre *Soledades* e *Campos de Castilla*. Da mesma forma, Pedro Salinas destaca que as motivações e os problemas que surgem na sua produção continuam os mesmos. Entendemos que a unidade ou multiplicidade da obra de um autor dependeria da escala em que a obra é observada ou analisada. Cada obra é uma, ou incluso poderia ser muitas, e *Soledades. Galerías. Otros poemas* poderia ser um bom exemplo disso, já que revela poemas tão dispares como

Crear fiestas de amores  
 en nuestro amor pensamos,  
 quemar nuevos aromas  
 en montes no pisados,  
 Y guardar el secreto  
 de nuestros rostros pálidos,  
 porque en las bacanales de la vida  
 vacías nuestras copas conservamos,  
 mientras con eco de cristal y espuma  
 ríen los zumos de la vid dorados.  
 (p. 100)

e

Vosotras, las familiares,  
 inevitables golosas,  
 vosotras, moscas vulgares,  
 me evocáis todas las cosas  
 (p. 115).

Não se trata aqui de discutir o que é um autor. Aceita-se o princípio foucaultiano de que o autor é uma função, e que esse autor não deve estar sujeito à unicidade. Porém, na perspectiva que vem sendo trabalhada, a do materialismo cultural, a obra machadiana é compreendida como uma só, cuja característica é aquela multiplicidade promovida principalmente nos apócrifos, mas que contém algumas linhas gerais que estão presentes, pelo menos, nos trabalho discutido aqui. Possíveis exceções: o teatro escrito em parceria com seu

---

139 “[...] al llegar a un determinado momento, descubrimos que la actividad de la que estamos hablando cubre tan sólo una parte reducida de la producción y de los intereses culturales de aquel momento, que sus vínculos con la sociedad se están relajando y que nuevos problemas, nacidos lejos del surco tradicional, han pasado a ocupar un primer plano”.

irmão Manuel, e uma leitura mais detalhada de seus apócrifos. Nesse sentido, os temas identificados por Ramón de Zubiría, temporalidade e morte, são plenamente aceitos como os principais impulsionadores da obra machadiana. E estes, afirmamos, encontramos do começo ao fim, desde *Soledades* (e antes disso, em seus poemas para a revista *Electra*) até seus últimos dias em Collioure.

Se aceitarmos o princípio foucaultiano de que o autor é uma função, não deveríamos, em princípio, falar de vários autores cada vez que um nome não configure uma unidade monolítica, e mais ainda quando nos referirmos a Machado, que tem a característica geral do desdobramento, explicitado com os autores apócrifos. O próprio Foucault também faz uma progressão do estruturalismo ao pós-estruturalismo, e tem um trabalho anterior à sua arqueologia do saber. Sim, talvez haja casos mais contundentes, como o de Ludwig Wittgenstein na filosofia, porque ele escreveu duas obras, e a segunda é dirigida contra a primeira.

As mudanças mais óbvias em Machado que descobrimos têm a ver com três questões:

Em primeiro lugar, com o eixo do olhar e os temas: um olhar para dentro em *Soledades* que se volta para fora em *Campos de Castilla*. Em segundo lugar, os objetos e elementos presentes na obra de Machado: mais abstratos a princípio e mais cotidianos ou retirados da natureza a partir de 1907; e terceiro, as mudanças aparentes derivadas da dicotomia Modernismo / Geração de 98.

Com respeito ao primeiro e o segundo, já se falou nisso no capítulo anterior. Com relação ao terceiro aspecto, o relativo à dicotomia Modernismo / Geração de 98, trata-se de um assunto importante a ser devidamente tratado, tanto em relação à paisagem quanto à questão da Modernidade de Antonio Machado.

#### **4.1 O MODERNISMO E A GERAÇÃO DO 98**

Se há uma coisa a que o modernismo e a Geração de 98 tendem a se associar, é a ideia da Crise do *fin du siècle*. Na verdade, essa crise afeta a Europa e a América. Tanto Jochen Mecke (2016) quanto Eric Storm (2002) enfatizam que a crise espanhola de 98 é semelhante à vivida em toda a Europa e América, mas a versão oficial costuma estar associada ao desastre de 1898.



Em 1898, a Espanha perdeu as últimas colônias que ainda possuía na América, fechando assim quatrocentos anos de história em que se pode até dizer que o que hoje conhecemos como nação espanhola não existia realmente. Após uma breve guerra com os Estados Unidos, a Espanha perdeu Cuba, Porto Rico, Filipinas e a ilha de Guam, no Oceano Pacífico. Foram suas últimas possessões coloniais, fora de algumas ilhas que vendeu à Alemanha no ano seguinte.

Quais foram as consequências? Se atendermos às crônicas de Rubén Darío, parece que o ambiente era de indiferença:

Pese a que acabava de producir-se una tragedia nacional espantosa, los políticos dan la impresión de no enterarse de nada. Todo parece tornarse más o menos a guasa. Hay una frivolidad exasperante. Los jornales apenas hablan de lo que pasa fuera del país. No hay crítica objetiva, no hay reseñas de libros. ¿Libros? En Madrid, a diferencia de París, casi nadie los lee, y mucho menos los compra (traducción propia)<sup>140</sup> (in GIBSON, 2016, p. 106).

Isso se explica facilmente porque, apesar do que foi dito, não houve consequências para os estômagos da maioria dos espanhóis, que continuaram vazios. Ou seja, o desastre, se é que se pode chamar assim, da perda da guerra, afetou àqueles setores informados ou interessados, quais sejam a pequena burguesia e a aristocracia espanhola. Porém, e por isso mesmo, na esfera política e intelectual, tais confrontos trouxeram consequências futuras, já que promoveu a busca de novas referências, novas abordagens e novas perspectivas para o país, dando origem a uma geração intelectual altamente ativa (FUSI; PALAFOX, 1998, p. 177).

Enquanto à população, a maior parte dela continuou analfabeta e faminta como antes da guerra. No início do século XX, 56% da população espanhola era constituída de analfabetos (VIÑAO, 2009, p. 9) e 24% dessa população estava abaixo da linha da pobreza. No entanto, as consequências econômicas das perdas coloniais de 1898 foram perceptíveis nas décadas seguintes, quando atingiram quase 30% por volta de 1910 (PRADOS, 2016, pp. 29-30).

Conforme assinala José Paulino Ayuso (in VVAA, 1980, p. 137), a crise de *fin du siècle* na Espanha foi acompanhada por circunstâncias de fracassos, aspirações frustradas e disputas políticas, um processo global que vai de 1868 a 1936, manifestado na Espanha com o desastre de 98, embora todos pareçam referir-se a um esgotamento do sistema da *Restauração* e de suas instituições. Dessa forma, 1898 seria considerado um ponto de viragem na história

---

140 “Pese a que acabava de producirse una tragedia nacional espantosa, los políticos dan la impresión de no enterarse de nada. Todo parece tornarse más o menos a guasa. Hay una frivolidad exasperante. Los periódicos apenas hablan de lo que pasa fuera del país. No hay crítica objetiva, no hay reseñas de libros. ¿Libros? En Madrid, a diferencia de París, casi nadie los lee, y mucho menos los compra”.

da Espanha.

Assim compreendida, a noção de 'Geração de 98' constitui uma manifestação imposta pela crítica literária espanhola visando a união de um grupo de escritores ligado às contingências advindas do desastre de Cuba, da crise geral da Restauração e da crescente impronta do modernismo literário na Espanha. A Geração de 98 constituiria então uma peculiaridade contingencial espanhola e um conceito ligado a fatores de natureza temática e biográfica: pessimismo, preocupação com a nação e um compromisso intelectual voltado para o filosófico e ético. Ressalte-se, porém, que o termo “Geração de 98” é bem posterior aos eventos que menciona, e muitos de seus “membros” o questionaram abertamente.

Em 1913, Azorín publicou quatro artigos no ABC, nos quais expôs uma oposição entre diferentes tempos marcados pelo "desastre de 98" que deu origem, segundo o escritor, a uma nova geração com interesses comuns quanto às referências literárias e filosóficas e também pelo social. Esta geração constituiria um renascimento das letras espanholas e aliaria a curiosidade intelectual, um espetáculo do “Desastre” e uma nova sensibilidade promotora de um “sentimento da paisagem ligada à História” (Ayuso, in VVAA, 1980, p. 147).

No entanto, autores considerados integrantes dessa geração, como Ramiro de Maeztu ou Pío Baroja, questionaram tal “Geração”. Baroja disse: “Eu não acho que tenha existido nem que exista uma geração de 1898. Si existe, eu não faço parte dela” (in VVAA, 1980, p. 147). Diferentemente deles, Hans Jeschke (em VVAA, 1980), Donald Shaw (1968) ou, sobretudo, Guillermo Díaz-Plaja (1951) defendem a ideia da Geração de 98. Enquanto que como detratores da noção, incluem-se Pedro Salinas (em VVAA, 1980), Ramón Gómez de la Serna (em VVAA, 1980) ou Ricardo Gullón (em MECKE, 2013).

No âmbito do olhar sobre esse grupo e seu aparecimento, cabe lembrar a posição de Shaw, que difere da crítica geral em relação a 98 porque enquanto todos falam dos problemas na Espanha, Shaw diz que o eixo da Geração de 98 “não é atenção ao problema da Espanha, mas antes seu reflexo da crise espiritual moderna” (desorientação pessoal na ausência de um Absoluto) (in VVAA, 1980, p. 147). Nessa linha Eric Storm (2002) afirma que os problemas enfrentados pelos intelectuais de 98 são os enfrentados pelos intelectuais diante da modernidade, comparando-os com o novo tipo de intelectual que emergiu na figura de Emile Zola a partir de seu famoso texto "J'accuse" (1898). Só que, segundo Storm, os primeiros intelectuais no sentido moderno seriam justamente os espanhóis da geração de 98, e não Zola ou os franceses (p. 54).

Posição semelhante é defendida por Mecke (2013), que afirma que os problemas tratados pelos autores de 98 são problemas que ocorrem em toda a Europa, mas que têm sido

vistos como problemas locais mais pela interpretação da crítica espanhola do que pelo seu conteúdo. O desenraizamento sentido pelos membros de 98 é o mesmo, segundo Mecke, que Baudelaire, Rimbaud ou qualquer sujeito moderno de que fala Marshall Berman, puderam sentir, sublimado, no caso da Espanha, pela identidade nacional. De forma homóloga ocorrerá na Alemanha após a derrota na Primeira Guerra Mundial. O que a geração de 98 experimenta é a perda de referentes sublimados na perda das colônias e no “atraso espanhol” (2013, p. 180). E fecha com contundência: se pensarmos na modernidade literária europeia, “não há definição positiva e determinada” de seu conteúdo (p. 181). Por fim, Alvar, Mainer e Navarro, em uma posição muito semelhante à de Storm, se expressam nos seguintes termos:

Em rigor, a tão trazida e levada crise espanhola de 1898 teve caracteres muito universais. O quebranto colonial e sua correspondente digestão dolorosa foram parecidas à crise portuguesa do “ultimatum” britânico de 1890, à italiana que seguiu à derrota na batalha abissínia de Adwa (1894), à francesa que seguiu à quebra da companhia construtora do canal de Panamá (1900) e à citada revolução russa de 1905 após a guerra russo-japonesa (1904). Em todos os países se desprestigiaram os partidos, se agudizaram as lutas sociais, houve bombas anarquistas e se radicalizaram as classes médias. E em todos também a profissão artística viu duas novas formas de inserção em uma vida social cada vez mais complexa: a atitude boémia e a presença intelectual (tradução própria)<sup>141</sup> (2014, p. 534)

Disto surge uma questão interessante, a da inclusão dos membros da geração 98, não só enquanto escritores, mas ao lado de cientistas e pesquisadores na constelação de grandes nomes, pois, junto com Joaquín Costa, Santiago Ramón y Cajal, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón ou, ainda, dos antecessores Francisco Giner de los Ríos, além dos chamados poetas modernistas Rubén Darío, Manuel Machado ou Francisco Villaespesa, incluídos em algumas listas sobre os membros de 98<sup>142</sup>.

Independentemente das diferenças entre modernismo e 98, o mesmo conceito de 98 é criticado por Mecke, pois

[...] oculta os rasgos que os autores e suas obras compartilham com a modernidade global e a pertença da literatura espanhola a essa última, já que insiste demais em uma suposta particularidade e diferença específica que consistiria no tema de um

---

141 “En rigor, la tan traída y llevada crisis española de 1898 tuvo caracteres muy universales. El quebranto colonial y su correspondiente digestión dolorosa fueron parecidos a la crisis portuguesa del “ultimatum” británico de 1890, a la italiana que sucedió a la derrota en la batalla abisinia de Adua (1894), a la francesa que siguió a la quiebra de la compañía constructora del canal de Panamá (1900) y a la citada revolución rusa de 1905 tras la guerra ruso-japonesa (1904). En todos los países se desprestigiaron los partidos, se agudizaron las luchas sociales, hubo bombas anarquistas y se radicalizaron las clases medias. Y en todos también la profesión artística vio dos nuevas formas de inserción en una vida social cada vez más compleja: la actitud bohemia y la presencia intelectual”.

142 Pedro Salinas inclui Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Azorín e os Machado. José Luis Abellán exclui dessa lista Benavente e coloca Ganivet. Jeschke diz que Maeztu e Ganivet não estão dentro, mas diz que Unamuno, Ganivet e Rubén Darío são precursores. Díaz-Plaja fala de duas promoções: a de Unamuno e Ganivet; e a de Baroja, Azorín, Maeztu e Antonio Machado. Pedro Laín também coloca Antonio Machado junto a Unamuno, Azorín, Baroja e Valle-Inclán (VVAA, 1980, p. 153).

“problema de Espanha” (tradução própria)<sup>143</sup> (2013, p. 179).

Ao mesmo tempo, o modernismo imporia a norma do subjetivo, do original e do excepcional contra a norma usual do uniforme, do estabelecido e do comum” (VVAA, 1980, p. 197).

De acordo com Juan Ramón Jiménez, o modernismo foi uma tendência geral para além da circunscrição literária:

[...] porque o que se chama modernismo não é coisa de escola nem de forma, mas de atitude. Era o encontro de novo com a beleza sepultada durante o século XIX por um tom general de poesia burguesa. Isso é o modernismo: um grande movimento de entusiasmo e liberdade até a beleza (tradução própria)<sup>144</sup> (in LITVAK, 1981, p. 12).

Já no âmbito exclusivo da manifestação literária, o modernismo está constituído, para Ramón del Valle-Inclán, por disposições sinestésicas assim referidas:

[...] analogia e equivalência das sensações [...] no desenvolvimento progressivo dos sentidos, que tendem a multiplicar suas diferentes percepções e corresponde-las entre elas formando um só sentido (tradução própria)<sup>145</sup> (in LITVAK, 1981, p. 19).

No caso de Antonio Machado, ele dá mais um passo e devolve essa emoção da interioridade para a exterioridade. Não é uma ruptura, mas uma progressão. Porém, se olharmos o poema ‘Retrato’ e o prólogo da segunda edição de *Soledades, Galerías y otros poemas* (1919), muitos críticos consideraram que o poeta rompe com a poesia rubeniana. Na opinião de Rafael Ferreres (in LITVAK, 1981, p. 40),

Se assim fosse, a poesia de Antonio Machado é um Guadiana, em que aparece e desaparece constantemente a marca de Rubén. Encontra-la acusada nos primeiros poemas é facilíssimo, ainda quando ele teve a preocupação de refazer e suprimir outros, como Dámaso Alonso recentemente demonstrou. No entanto, no que deixou na sua obra e ainda depois de ter se separado da “atualidade cosmética” (que não estou nada seguro fosse a de Rubén à qual se referia), há versos influenciados por Darío (tradução própria)<sup>146</sup>.

Antonio Machado escreve no referido prólogo da segunda edição de *Soledades, galerías y otros poemas*: “Eu amei com paixão e gostei muito dessa nova sofística, um bom

---

143 “[...] oculta los rasgos que los autores y sus obras comparten con la modernidad global y la pertenencia de la literatura española a esa última, ya que insiste demasiado en una supuesta particularidad y diferencia específica que consistiría en el tema de un “problema de España”” (p. 179).

144 “[...] porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza”

145 “[...] analogía y equivalencia de las sensaciones [...] en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido”.

146 “Si fuera así, la poesía de Antonio Machado es un Guadiana, en el que aparece y desaparece constantemente la huella de Rubén. Encontrarla acusada en los primeros poemas es facilísimo, aún cuando él tuvo la preocupación de rehacer y suprimir otros, como Dámaso Alonso recientemente ha demostrado. Sin embargo, en lo que dejó en su obra y aún después de haberse separado de la “actual cosmética” (que no estoy nada seguro fuera la de Rubén a la que se refería), hay versos influenciados por Darío”.

antídoto para o culto sem fé aos antigos deuses, já representado no nosso país por um imaginário de papel machê ”(MACHADO, 2010, p. 75). Vê-se assim que Antonio amava a beleza, admirava Rubén Darío e considerava que o ponto de partida da poesia deveria ser o subjetivo, mas não gostava “do complicado artifício poético” (Bermúdez, in VVAA, 1980, p. 218). No entanto, seu estilo sempre foi simples.

Em 1903, Antonio escreveu a Unamuno e comentou sobre a necessidade de abandonar uma estética que parecia gratuita: “Começo a acreditar [...] que o artista deve amar a vida e esquecer a arte. O contrário do que pensei até agora” (IDEM, p. 217).

Pela sua parte, Unamuno escreveu a Antonio em um artigo publicado na revista *Helios* nesse mesmo ano, e intitulado “Vida y arte”, no qual afirmava que na literatura tudo devia ter sua raiz na vida mesma:

... prefiro todo estampido bravo e fresco que nos descobre as entranhas da vida, antes do que todas essas gaitas que acabam nos sonetos de Heredia ou nas atrocidades de Baudelaire... [...] Recorra, assim, a virgem selva espanhola, e rasgue sua casca e procure embaixo da coberta rugosa a água que ali corre, água de fonte subterrânea. Fuja, sobre tudo, da “arte de arte”, da arte dos artistas, feita por eles para eles mesmos (tradução própria)<sup>147</sup> (in VVAA, 1980, p. 217)

Em síntese, concorda-se com Zubiria e, tal como se indicou no capítulo anterior, com Aurora de Albornoz, enquanto que há uma linha de continuidade em Machado, mas falar de um movimento do autor é inegável se nos circunscrevermos a *Soledades* e *Campos de Castilla*, e concorda-se com Vila-Belda em que esse movimento evidencia-se no primeiro ‘Orillas del Duero’. O que é que acontece nesse momento de trânsito? Segundo a autora, há um reencontro com a ILE.

## 4.2 ANTONIO MACHADO E A PAISAGEM

Escutem o cuco que canta! Olhem esse céu azul!  
Vivamos, vivamos; gozemos desse viver como gozam  
dele todas as demais coisas...

Eu não queria humanizar ao Oceano – disse suspirando  
–, mas ser como ele. Só então compreenderia sua

---

147 “[...] prefiero todo estampido bravío y fresco que nos pone a descubierto las entrañas de la vida, que no todas esas gaitas que acaban en los sonetos de Heredia o en las atrocidades de Baudelaire... [...] Recorra, pues, la virgen selva española, y rasgue su costra y busque debajo de la sobrehaz calicostrada el agua que allí corre, agua de manantial soterraño. Huya, sobre todo, del “arte de arte”, del arte de los artistas, hecho por ellos para ellos solos”.

esência (tradução própria)<sup>148</sup>.  
(Francisco Giner de los Ríos)

Como já se disse anteriormente, e voltamos a reiterar, dada a importância dessa informação, Antonio Machado estudou na *Institución Libre de Enseñanza* (ILE). O fundador desta instituição, Francisco Giner de los Ríos, deu grande importância à paisagem, considerando que “as ideias tinham pouco valor se não fossem vividas, se não fossem discutidas com outras pessoas ou com a paisagem” (NAVARRO, 2015, p. 46).

O ponto de partida de Giner foi o krausismo, movimento que seguiu os ensinamentos de Karl Krause, filósofo que propôs “a ideia da unidade do Espírito e da Natureza na Humanidade” (FERRATER, 1965, p. 1065). As tendências de Krause foram importadas para a Espanha por Julián Sainz del Río, difundindo-se com grande força no meio intelectual espanhol e influenciando a vida prática e ética sob uma perspectiva que cativou, entre outros, Giner de los Ríos. Dessa forma, o Krausismo influenciou as concepções sobre educação, cultura e política espanhola da Primeira República (1872-1873) à Segunda (1931 -1936).

De acordo com o ideal da humanidade do krausismo, o ser humano é um todo unitário e inseparável de espírito e corpo. Com seu racionalismo harmônico e vitalista, Giner procura a integração de corpo e espírito, ética e estética, e moral e boas formas. O krausismo, fortemente associado à liberdade de consciência, na sua combinação com o *regeneracionismo*, estimulou a ideia de educação para o povo como chave da regeneração nacional. Nesse sentido, a ILE procurava “uma educação integral e harmônica que cultivasse equilibradamente a razão e a vontade, a ética e a estética” (NAVARRO, 2015, p. 51) (tradução própria)<sup>149</sup>. Giner sempre pensou a filosofia como atividade compartilhada: “se o passeio foi o escritório onde as ideias caminhavam, a paisagem e a paisagem foram a biblioteca que inspirava a meditação ética e estética” (IDEM, p. 47) (tradução própria)<sup>150</sup>.

Após o fracasso da Primeira República, a segunda geração krausista percebeu que as mudanças sociais “deveriam começar pela educação”. Por esse motivo, Francisco Giner de los Ríos deu uma virada prática e educacional ao krausismo, que caracterizava-se por ser “um imenso e abstrato sistema metafísico” (ORTEGA, 2015, p. 47). Desse novo entendimento

148 “¡Escuchen ustedes al cuclillo que canta! ¡Miren este cielo azul! Vivamos, vivamos; gocemos de este vivir como gozan de él todas las demás cosas...”

“Yo no quisiera humanizar al Océano –añadió suspirando–, sino ser como él. Sólo entonces comprendería su esencia”

149 “[...] una educación integral y armónica que cultivase en equilibrio la razón y la voluntad, la ética y la estética”.

150 “[...] si el paseo fue el escritorio donde las ideas caminaban, el paisaje y el paisanaje fueron la biblioteca que inspiraba la meditación ética y estética”.

surgiu o princípio: nem metafísica nem política, mas educação para transformar a sociedade. A revolução, na opinião de Giner "[...] não corroía as entranhas do mundo, apenas as arranhava na superfície [...]", e "[...] a solidão do solilóquio metafísico [...]" não era mais do que um refúgio ("Quem fala sozinho, espera falar com Deus um dia" (MACHADO, 2010, p. 145)).

Em "Cómo empezamos a filosofar" (1887) Giner diz sobre o pensar: "não é uma esfera diferente e ainda oposta à vida". O que nos rodeia é o que dá início a toda atividade intelectual. O filosofar nasce do diálogo com o mundo, e a beleza, do contato com a natureza. Para Giner, a filosofia teria uma função prática. Os pensamentos

[...] nos ensinam a nos formarmos ideias das coisas, a ver, ouvir, pensar, andar, usar um instrumento, falar, exigir, fazer, evitar, guardar tais ou quais regras de conduta: em suma, viver e obrar. Todo ensino é, pois, de coisa prática: tão prático é pensar quanto cavar a terra (tradução própria)<sup>151</sup> (Giner de los Ríos, in NAVARRO, pp. 49-50).

Para o filósofo, pedagogo e ensaísta, a pedagogia institucional tenta dissolver a distinção entre conhecimento teórico / conhecimento prático. Aprender a filosofar, para Giner significa

aprender a investigar e achar relações, aspectos, problemas, que transcendem, não só do conhecer sensível, mas de cada particular objeto, e o enlaçam gradualmente com outros e com todos até reconhece-los o mais completamente possível como um objeto de valor e transcendência universais (tradução própria)<sup>152</sup> (Giner de los Ríos, in NAVARRO, 2015, p. 50).

A distinção entre teoria e prática dilui assim ao se realizar "no mundo e na sociedade" (Giner de los Ríos, in NAVARRO, 2015, p. 51). Dai a importância da paisagem para Giner e o modelo educativo da ILE. É por isso que, segundo Nicolás Ortega Cantero,

Giner foi o inventor da paisagem da Espanha, na medida em que foi precisamente ele quem introduziu e promoveu um novo modo de enxergá-lo e valorá-lo, abrindo assim o caminho de sua descoberta moderna. Foi o achado de algo novo, ignorado até então. Porque a paisagem, tal como se entende no horizonte da modernidade, não é só materialidade, objetividade visível, mas também, o tempo, elaboração cultural, imagem subjetiva apoiada em ideias e sentimentos. Para se fazer paisagem, "o visível precisa o concurso do olhar". É o que Jean-Marc Besse chama o "papel constituinte" do olhar (tradução própria)<sup>153</sup> (ORTEGA, 2015, p. 24).

---

151 "[...] se nos enseña a formarnos ideas de las cosas, a ver, a oír, a pensar, a andar, a manejar un instrumento, a hablar, a exigir, a hacer, a evitar, a guardar tales o cuales reglas de conducta: en suma, vivir y obrar. Toda enseñanza lo es, pues, de cosa práctica: tan práctico es pensar, como cavar la tierra".

152 "[...] aprender a investigar y hallar relaciones, aspectos, problemas, que trascienden, no solo del conocer sensible, sino de cada particular objeto, y lo enlazan gradualmente con otros y con todos hasta reconocerlo lo más completamente posible como un objeto de valor y transcendencia universales".

153 "Giner fue el inventor del paisaje de España, en la medida en que fue precisamente él quien introdujo y promovió un nuevo modo de verlo y valorarlo, abriendo así el camino de su descubrimiento moderno. Fue el hallazgo de algo nuevo, ignorado hasta entonces. Porque el paisaje, tal como se entiende en el horizonte de la modernidad, no es solo materialidad, objetividad visible, sino también, al tiempo, elaboración cultural, imagen

Giner teve duas grandes influências paisagísticas. A primeira foi Alexander von Humboldt, de quem Bernardo Giner de los Ríos, seu irmão, foi o primeiro tradutor na Espanha. Uma das propostas mais interessantes de Humboldt e que mais impactou Giner “[...] foi a busca de uma relação equilibrada entre visões explicativa e compreensiva – entre ciência e arte, se preferir, ou entre razão e sentimento – quando se trata de compreender a paisagem” (ORTEGA, 2015, p. 26).

Além dessa influência, está a do geógrafo francês Élisée Reclus, quem, em 1876, aplicou a perspectiva paisagística de Humboldt em seu tomo primeiro da *Nouvelle Géographie Universelle*, falando “da paisagem espanhola e, em especial, da paisagem castelhana” (ORTEGA, 2015, p. 28).

Assim foi como, segundo Ortega, a ILE conseguiu

superar os limites estéticos das anteriores imagens românticas da paisagem da Espanha e propor um modo de entendê-lo mais amplo e complexo, simultaneamente interessado em sua explicação e em sua compreensão [...] esta nova visão da paisagem espanhola promovida por Giner e a *Institución* esteve estreitamente relacionada com seu ideário e suas aspirações, com sua forma de entender a situação do país, de valorar seu passado e seu presente, e de imaginar as soluções que consideravam mais adequadas para seus problemas. As qualidades que Francisco Giner e os *institucionistas* descobrem na paisagem, os valores e os significados que lhe atribuem, são inseparáveis de seu pensamento e de suas crenças. A imagem da paisagem forma parte de seu “imaginário”, do conjunto de representações que expressam simbolicamente a concepção do mundo que lhes rodea e as possibilidades de melhorá-lo (tradução própria)<sup>154</sup> (ORTEGA, 2015, p. 28).

É através da paisagem que os intelectuais da ILE harmonizam as qualidades do espaço e da natureza, os traços característicos da história local e da identidade nacional. E é esta mesma linha que vai servir de base a Antonio Machado para a sua poesia paisagística, principalmente a partir de 1907 e na poesia de *Campos de Castilla*. Assim, quando lemos Giner:

Jamais poderei olvidar uma posta de sol, que, lá no último outono, vi com meus companheiros e alunos da *Institución Libre* desde esses cerros das Guarramillas. Castilla la Nueva nos aparecia de cor de rosa; o sol, de púrpura, por trás de Siete Picos, cuja masa, fundida por igual com a dos cerros de Riofrío no mais puro tom violeta, sob uma delicada veladura branquicenta, deixava em sombra o vale de Segovia, inteiramente plano, obscuro, morado, como se ainda o banhasse o lago que

---

subjetiva apoyada en ideas y sentimientos. Para hacerse paisaje, “lo visible necesita el concurso de la mirada”. Es lo que Jean-Marc Besse llama el “papel constituyente” de la mirada”.

154 “[...] superar los límites estéticos de las anteriores imágenes románticas del paisaje de España y proponer un modo de entenderlo más amplio y complejo, simultáneamente interesado en su explicación y en su comprensión [...] esta nueva visión del paisaje español promovida por Giner y la Institución estuvo estrechamente relacionada con su ideario y sus aspiraciones, con su forma de entender la situación del país, de valorar su pasado y su presente, y de imaginar las soluciones que consideraban más adecuadas para sus problemas. Las cualidades que Francisco Giner y los institucionistas descubren en el paisaje, los valores y los significados que le atribuyen, son inseparables de su pensamiento y de sus creencias. La imagen del paisaje forma parte de su “imaginario”, del conjunto de representaciones que expresan simbólicamente la concepción del mundo que les rodea y las posibilidades de mejorarlo”.



o cobrira em época remota. Não lembro de ter sentido nunca uma impressão de recolhimento mais profunda, maior, mais solene, mais verdadeiramente religiosa (tradução própria)<sup>155</sup> (in ORTEGA, 2015, p. 32)

não se pode evitar recordar alguns versos de Machado, como em *Fantasia iconográfica*:

Montañas de violeta  
Y grisientos breñales,  
La tierra que ama el santo y el poeta,  
Los buitres y las águilas caudales.

Ainda que exista uma viragem de eixo inesperada que não está em Giner:

Del abierto balcón del muro  
Va una franja de sol anaranjada  
Que inflama el aire, en el ambiente oscuro  
Que envuelve la armadura arrinconada  
(MACHADO, 2010, p. 158)

Trata-se de uma volta desde a paisagem para o detalhe, estabelecendo sempre uma temporalidade que se projeta nos objetos. A paisagem volta para o interior trazendo, com sua “faixa de sol”, a temporalidade.

Giner também estabelece “[...] conexões e correspondências entre a paisagem e quem o habita” (ORTEGA, 2015, p. 32). Para Giner, “As características próprias dos grupos sociais, notadamente dos povoados, estão associadas àquelas das paisagens nas quais vivem e se desenvolvem, e por isso eles adquirem significado histórico e identitário” (IDEM, p. 32). Essa ideia, que procede do filósofo idealista Johann Gottfried Herder é encontrada nos poemas de Machado. Vemos esses elementos em poemas como ‘Por tierras de España’:

Los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza  
guarda su presa y llora la que el vecino alcanza  
ni para su infortunio ni goza su riqueza  
le hieren y acongojan fortuna y malandanza  
El numen de estos campos es sanguinario y fiero:  
al declinar de la tarde, sobre el remoto alcor,  
veréis agigantarse la forma de un arquero,  
la forma de un inmenso centauro flechador  
(MACHADO, 2010, p. 148)

Essa configuração também se faz em ‘A Orillas del Duero’, como veremos mais adiante. Porém, há uma deferência crucial: o tempo. Giner considera uma relação de causa / efeito na paisagem, como se este fosse uma determinação que define o carácter dos povos, à

---

155 “Jamás podré olvidar una puesta de sol, que, allá en el último otoño, vi con mis compañeros y alumnos de la Institución Libre desde estos cerros de las Guarramillas. Castilla la Nueva nos aparecía de color de rosa; el sol, de púrpura, detrás de Siete Picos, cuya masa, fundida por igual con la de los cerros de Riofrío en el más puro tono violeta, bajo una delicada veladura blanquecina, dejaba en sombra el valle de Segovia, enteramente plano, oscuro, amaratado, como si todavía lo bañase el lago que lo cubriera en época lejana. No recuerdo haber sentido nunca una impresión de recogimiento más profunda, más grande, más solemne, más verdaderamente religiosa”.

maneira de Herder. É por isso que a paisagem tem uma dimensão histórica tão grande, e menos social. Machado tem já outra consideração em relação ao espaço e à paisagem:

Aún larga patria espera  
 abrir al corvo arado sus besanas;  
 para el grano de Dios hay sementera  
 bajo cardos y abrojos y bardanas.  
 ¡Qué importa un día! Está el ayer alerta  
 al mañana, mañana al infinito,  
 hombres de España, ni el pasado ha muerto  
 no está el mañana –ni el ayer– escrito  
 (MACHADO, 2010, p. 150)

Aqui, Machado rompe com o idealismo de Herder e com sua visão de que, dada uma natureza, produziam-se certas derivações culturais. No caso de Antonio Machado, os tempos projetam-se no presente: o passado não concluiu, por isso é impossível construir uma relação causa / efeito temporal e, portanto, espacial, já que em Herder os processos culturais são derivações temporais da continuidade da submissão às condições naturais.

Ainda assim, as influências de Giner e da ILE no Machado são profundas e cruciais. Por exemplo, Francisco Giner fala do “[...] morador sério, seco e algo valente das não menos sérias, áridas e acidentadas terras de Castela” (ORTEGA, 2015, p. 32). Vemos que em ‘A Orillas del Duero’ há muito desta característica austera dos castelhanos, que Machado compara constantemente com a paisagem. Porém, no caso de Giner, vemos claramente como ele estabelece uma relação especular entre paisagem e personagem que contrastaria com as posições de Ina de Castro e Milton Santos, que complementam esses dados com os modos de produção, a distribuição do trabalho e os discursos de propaganda e criação de imagens e símbolos. A construção histórica emergiria, como a paisagem, não só dos acontecimentos, mas de nossa percepção deles.

O ponto de partida da poesia paisagista de Antonio Machado aponta claramente a Giner e à ILE, e no poema CIV vemos claramente as conotações *institucionistas*, materializadas na Serra de Guadarrama, um conjunto de montanhas próximas de Madrid, lugar habitual das excursões pedagógicas da ILE:

¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo?  
 La sierra gris y blanca,  
 La sierra de mis tardes madrileñas  
 Que yo veía en el azul pintada?  
 Por tus barrancos hondos  
 Y por tus cumbres agrias,  
 Mil Guadarramas y mil soles vienen,  
 Cabalgando conmigo, a tus entrañas  
 (MACHADO, 2010, pp. 155-156)

A influência da ILE em Machado é, pelo menos, de uma dupla índole: de um lado, o

gosto pela paisagem; de outro, o humanismo ético herdado de Giner de los Ríos. Segundo Navarro (2015), a “virada pragmática e vitalista da razão” em Giner seria um antecedente “do projeto orteguiano de razão vital”. Ambos, Ortega e Giner de los Ríos, procuram desde diferentes formas de idealismo “uma reformulação da razão sem excluir a vida, o corpo e a paisagem” (p. 47). Ambos procuram unir razão e vida desde uma perspectiva descendente, ou seja: das ideias ao corpo. Nesse sentido, Machado é diferente por causa da marca, talvez demofiliana, que procurar formas de corte ascendente, das pessoas e de sua cultura. Cabe lembrar que Machado escreveu em julho de 1937: “Entre os espanhóis, o essencial humano encontra-se com a mais alta pureza e o mais marcante releve na alma popular” (*La Vanguardia*, 16/07/1937, p. 1).

Em resumo, a ILE preconizava uma educação integral na qual memória, inteligência, imaginação, vontade, consciência moral, sensibilidade estética e saúde física deveriam ser cultivadas juntas. A essência do ensino na escola é ensinar a pensar e ensinar a viver. O professor não deve limitar-se a estampar o conhecimento no aluno, mas deve ser também discípulo.

O aprendizado, segundo essa concepção, não começa com as “palavras do professor”, mas “[...] nas próprias coisas que fazem parte do ambiente educacional, como o espaço da sala de aula, a horta, o pomar, o campo da escola, o caminho que leva à escola” (NAVARRO, 2017, p. 52). Por isso, Giner não aceita que as crianças fiquem horas trancadas nas salas de aula, porque “[...] a paisagem educa antes das ideias”, e é um canal para a imaginação, a percepção do espaço e da natureza. Você tem que olhar para o mundo e observá-lo livremente. “Depois, o olhar mergulha em outras paisagens pintadas ou escritas, que nos ensinam a ver a natureza de uma forma diferente. Essa bagagem cultural vai moldando a nossa sensibilidade” (IDEM, p. 53), mas é na distância dessas paisagens culturais que surge a verdadeira fruição.

Dentro da paisagem, as preferências da ILE se centraram na paisagem castelhana, tópico de grande influência para a Geração de 98, que o adotará muitas vezes como representação da Espanha e sua identidade cultural e histórica: “A “terra cor de palha de Castela, plana e austera como o carácter dos que nela nascem”, condensa as qualidades éticas e estéticas preferidas pelos homens da *Institución*” (ORTEGA, 1986, p. 91). Isso sim, terá seus detratores, como Pío Baroja:

Eu não digo que o gris e o amarelo das terras empoeiradas e áridas não possam ter sua beleza melancólica a certas horas do dia, mas, em geral, são feias. Há que ter o

sentido do grilo ou do gafanhoto para acreditar em sua beleza (tradução própria)<sup>156</sup>  
(ORTEGA, 1986, p. 92).

Assim como Pío Baroja, o poeta Juan Ramón Jiménez também faz uma crítica contundente a este amor pela paisagem castelhana. Efetiva sua crítica assinalando o “'eternismo casticista' da taberna do segoviano, a irmandade da capa e outras bobagens tão perto do pátio Monipodio” (IDEM, p. 92).

Em um texto de 1879 dedicado a Mérida e Badajoz, Giner revela suas impressões das ruínas e dos aquedutos romanos, descrevendo-os como “[...] grandiosos e pitorescos ao mesmo tempo, que se fundem com outros elementos naturais e humanos - a planície, o rio, a vegetação, a luz, o céu, as cegonhas, o caminho-de-ferro - para formarem conjuntamente uma paisagem de “gravidade serena e melancólica”, capaz de produzir uma impressão profunda” (ORTEGA, 2015, p. 34). Nele, Giner diz: “[...] aquele rio, aquela luz e aquele céu, formam uma daquelas paisagens que excitam um mundo de ideias, sentimentos, representações em fantasia” (IDEM, p. 34). Podemos ver como os elementos atuam no interior e despertam emoções. A noção de paisagem de Giner contempla os vestígios da ação humana: a ponte romana e a “via férrea estendida sob os arcos” (IBIDEM, p. 34). Obviamente, temos descrições de paisagens nas quais a ação humana se manifesta. O que se manifesta neles? Uma das coisas que se manifestam é a importância da história, muito típica da época e do forte historicismo que existia no final do século XIX. Nada temos de elementos casuais: o passado nobre (romano), o presente moderno (o trem) e a paisagem imponente que a altivez e a ancestralidade espanholas pretendem absorver. Essas, claro, não serão as paisagens que vemos em Machado, menores, mais humildes, mais com o coração partido, terras sem Deus. Porém, sempre manifestam uma dissociação entre a realidade social e cotidiana e as classes intelectualizadas. Em todos os casos, há uma busca pelo popular. Em Giner, em uma perspectiva mais historicista; em Machado, de um corte mais existencial:

Lluvia y sol. Ya se oscurece  
El campo, ya se ilumina;  
Allí un cerro desaparece,  
Allí surge una colina.  
(MACHADO, 2010, p. 156)

Em resumo, a influência de Giner de los Ríos na concepção e percepção da paisagem, não só em Antonio Machado, mas na geração de 98, assim como da consideração da paisagem castelhana, está fora de toda dúvida, e no caso concreto de Antonio Machado, a

---

156 “Yo no digo que el gris y el amarillo de las tierras polvorientas y áridas no puedan tener su belleza melancólica a ciertas horas del día, pero, en general, son feas. Hay que tener el sentido del grillo o del saltamontes para creer en su belleza”.

influência é clara em *Campos de Castilla*:

Essa Castilla la Vieja, tão grave, tão adusta, tão entristecida, tão pálida, cuja paisagem, como disse um pensador original, está no céu, isto é, nas pompas do seu azul profundo até a negrura e de suas incomparáveis nuvens (tradução própria)<sup>157</sup> (Giner de los Ríos, in ORTEGA, 2015, p. 35).

### 4.3 O TEMPO DA PAISAGEM

Tudo passa e tudo fica  
(Antonio Machado)

Segundo Antonio Campillo (1991), na Grécia Antiga existiam três concepções de tempo: *Aión*, *Cronos* e *Kairós*. *Aión* seria a totalidade dos tempos; *Cronos*, o tempo linear, e o *Kairós* algo mais como uma suspensão temporária do que um tempo em si: seria o momento da ocasião, o momento da decisão.

*Cronos* seria a sucessão de *agoras*, “a soma de todos os tempos” (CAMPILLO, 1991, p. 39). Esta é a concepção temporal comum em Ocidente: o tempo como algo mensurável, quantificável e ordenado em uma sequência linear. A concepção progressiva da história e da sociedade entendida como um processo de melhoria, defendida por Francis Bacon ou Immanuel Kant e que sustenta a ideia da Revolução Industrial como um bem ou uma transição para algo melhor, baseia-se nesta concepção do tempo.

No entanto, concomitantemente a essa noção positivista de tempo, foi resgatada a noção do tempo como algo que engloba a totalidade dos tempos, não ordenada sequencialmente, mas como tempo sempre atuante. E é isso que Antonio Machado adota em sua percepção da paisagem: temporalidade como *Aión*. Lembremos a diferenciação que Milton Santos faz em relação ao espaço e à paisagem: o espaço, como espaço vivido agora, seria dotado de uma temporalidade cronológica, enquanto a paisagem, como um fato das múltiplas camadas de tempos em um espaço, exhibe o tempo como *Aión*.

Segundo Campillo, “o significado mais arcaico de *Aión* é o de vida, respiração ou força vital e, por extensão, a duração ou resistência da vida”, embora mais tarde passasse a designar “O tempo como a vida sempre viva, sem começo nem fim. fim, ou seja, a eternidade,

---

157 “Esa Castilla la Vieja, tan grave, tan adusta, tan entristecida, tan pálida, cuyo paisaje, como ha dicho un pensador original, está en el cielo, es decir, en las pompas de su azul profundo hasta la negrura y de sus incomparables celajes”.

concebida como uma totalidade simultânea de todos os tempos” (1991, p. 40). Essa é a concepção de tempo adotada por Henri Bergson (o tempo como duração) e, por meio dele, será adotada por Antonio Machado. Posteriormente, Machado conhecerá também o pensamento heraclítico, muito presente em sua obra: “Para Heráclito, o sol é sempre o mesmo, mas é novo a cada dia. Da mesma forma, o eterno é ao mesmo tempo instantâneo, o mais antigo é ao mesmo tempo o mais jovem, o mundo inteiro começa a cada momento” (CAMPILLO, 1991, p. 40).

Quando Machado viaja em trem a Soria, parece que, desde a janela, os tempos, assim como as cores para os impressionistas, sobrepõem-se aos velhos dias ainda vivos da *Institución Libre de Enseñanza*, e dessa superposição surge ‘Orillas del Duero’. Não é um novo Machado, mas um Machado antigo que emerge novamente, ou uma parte de Machado que tal vez estava solapada ou velada nas leituras de juventude. A abertura a esses espaços que lhe trazem as excursões ao Guadarrama, lhe trazem também os objetos mesmos, variando a relação de objetos utilizados, os quais se tornam mais cotidianos, mais físicos e mais históricos. O resultado é bem perceptível em seu segundo ‘A orillas del Duero’:

Mediaba el mes de Julio, era un hermoso día  
Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,  
buscando los recodos de sombra, lentamente.  
A trechos me paraba para enjugar mi frente  
y dar algún respiro al pecho jadeante;  
o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia delante  
y hacia la mano diestra vencido y apoyado  
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,  
trepaba por los cerros que habitan las rapaces  
aves de altura, hollando las hierbas montaraces  
de fuerte olor –romero, tomillo, salvia, espliego–.  
Sobre los agrios campos caía un sol de fuego.

Un buitre de anchas alas con majestuoso vuelo  
cruzaba solitario el puro azul del cielo.  
Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,  
y una redonda loma cual recamado escudo,  
y cárdenos alcores sobre la parda tierra  
–harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra–,  
las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero  
para formar la corva ballesta de un arquero  
en torno a Soria –Soria es una barbacana,  
hacia Aragón, que tiene la torre castellana–.  
Veía el horizonte cerrado por colinas  
oscuras, coronadas de robles y de encinas;  
duros peñascales, algún humilde prado,  
donde el merino pace y el toro, arrodillado  
sobre la hierba, rumia; las márgenes del río  
lucir sus verdes álamos al claro sol de estío,  
y, silenciosamente, lejanos pasajeros,  
¡tan diminutos! –carros, jinetes y arrieros–  
cruzar el largo puente, y bajo las arcadas  
de piedra ensombrecerse las aguas plateadas  
del Duero.

El Duero cruza el corazón de roble  
de Iberia y de Castilla

¡Oh, tierra triste y noble,  
la de los altos llanos y yermos y roquedas,  
de campos sin arados, regatos ni arboledas;  
decréptas ciudades, caminos sin mesones,  
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones  
que aún van, abandonando el mortecino hogar,  
como tus largos ríos, Castilla, hacia el mar!

Castilla miserable, ayer dominadora,  
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.  
¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada  
recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?  
Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;  
cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.  
¿Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma yerra  
de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra.

La madre en otro tiempo fecunda en capitanes,  
madrasta es hoy apenas de humildes ganapanes.  
Castilla no es aquella tan generosa un día,  
cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,  
ufano de su nueva fortuna y su opulencia,  
a regalar a Alfonso los huertos de Valencia;  
o que, tras la aventura que acreditó sus bríos,  
pedía la conquista de los inmensos ríos  
indianos a la corte, la madre de soldados,  
guerreros y adalides que han de tornar, cargados  
de plata y oro, a España, en regios galeones,  
para la presa cuervos, para la lid leones.  
Filósofos nutridos de sopa de convento  
contemplan impasibles el amplio firmamento  
y si les llega en sueños, como un rumor distante,  
clamor de mercaderes de muelles de Levante,  
no acudirán siquiera a preguntar ¿qué pasa?  
Y ya la guerra ha abierto las puertas de su casa.

Castilla miserable, ayer dominadora,  
envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora.

El sol va declinando. De la ciudad lejana  
me llega un armonioso tañido de campana  
—ya irán a su rosario las enlutadas viejas—.  
De entre las peñas salen dos lindas comadreja;  
me miran y se alejan, huyendo, y aparecen  
de nuevo, ¡tan curiosas!... Los campos se oscurecen.  
Hacia el camino blanco está el mesón abierto  
al campo ensombrecido y al pedregal desierto  
(2010, pp. 145-147)

Em que medida esse poema é distinto dos que compõem *Soledades*? A despeito dos motivos, as mesmas questões estão nele: a temporalidade e o efêmero. Estruturalmente, não há novos recursos importantes: versos alexandrinos e rima consonantal na sequência AB AB. Nela há o enfoque sobre um problema nacional, mas para além deles há as mesmas coisas que constam em tantos poemas de *Soledades* ou *Nuevas Canciones* ou de *Juan de Mairena*: o tempo. A paisagem machadiana centra-se no tempo e esse tempo é o tempo diluído da modernidade, em que o clássico, o romântico e o moderno se encontram. A paisagem é diversa e cheia de temporalidade e história: é o espaço da modernidade. A paisagem que

temos em ‘A orillas del Duero’ não é uma paisagem produtiva, mas as margens do mundo moderno, os restos, o passado se misturando, indo e vindo.

É o tempo de ontem, o amanhã efêmero que nunca chegará, aquele que já passou, em que se projeta o ontem, hoje, agora, este preciso agora: o agora em que eu escrevo, o agora em que você lê, em que todos nós somos, agora, um futuro a partir desta escrita a ser comentada, e um passado a partir de amanhã.

Como lembra Vila-Belda, a paisagem de *Soledades* é sempre lembrada, irreal ou sonhada. Numa carta a Unamuno, Machado afirma: “Não devemos criar um mundo separado no qual possamos desfrutar da contemplação de nós mesmos de uma forma fantástica e egoísta; Não devemos fugir da vida para nos forjarmos uma vida melhor que seja estéril para os outros” (VILA-BELDA, 2004, p. 129).

Seguindo o princípio heraclitiano, sempre novo, sempre o mesmo: “o sol... é novo a cada dia” (Heráclito, in KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 1994, p. 235). Sob esse aspecto, chega-se a “esse sol da infância”, elemento de análise final dessa investigação.

#### 4.4 ‘A ORILLAS DEL DUERO’

O início de *Campos de Castilla* parece querer se relacionar com sua obra anterior. ‘Retrato’ é uma visão de Antonio Machado sobre si mesmo na qual faz uma declaração de afastamento do Modernismo. Assim, ‘Retrato’ parece ter um carácter de introdução no contexto do livro. Em ‘A orillas del Duero’ o autêntico início e a virada de perspectiva – ou dito de outro modo, o contra-plano – se efetiva.

‘A orillas del Duero’ está constituída de duas partes: uma de carácter mais descritivo e outra de carácter mais crítico. A primeira delas transita para a segunda a través dos versos

El Duero cruza el corazón de roble  
de Iberia y de Castilla

Em *Soledades*, toda descrição ocorre de maneira marcadamente subjetiva, subjetividade que se manifesta em dois aspectos: distâncias curtas e apresentação de objetos. Em poemas como ‘En el entierro de un amigo’ (IV) (MACHADO, 2010, p. 83) encontramos expressões como “rosas com pétalas podres”, “gerânios de fragrância forte”, “cordões grossos”, “fundo do poço "Ou" caixa preta "-. Em ‘Memória infantil’ (V) (IDEM, p. 84),



temos “os alunos”, “chuva atrás das janelas”, “a aula”, “um cartaz”, “a professora” ou “um coral infantil”, enquanto em VI (IBIDEM, p. 85), temos "tarde morta", "parque solitário", "canto sonoro borbulhando de águas cantantes", "copla sorridente de sonhos distantes". 'Memória infantil', por exemplo, começa com uma descrição da estação do ano - “uma tarde fria e castanha de inverno” -, da qual António gostava muito, mas que também sofre as suas alterações: “Foi uma tarde clara, triste e sonolenta verão”, "A Terra teve uma tarde horrível / mês de julho", "Uma tarde clara de primavera, tarde quente de março ...". Os versos "Em uma tarde clara e ampla como o tédio / quando sua lança brilha no calor do verão", ... Contrasta com 'Nas margens do Duero':“ Era meados de julho. Foi um belo dia. " Em 'Orillas del Duero' de 1907, lemos: “É uma manhã quente. / O sol esquenta um pouco a pobre terra soriana". Aqui é possível perceber um processo de objetificação. Um processo de naturalismo? Não. Uma quietude em que vamos perceber o fluxo de tudo. Se ‘No funeral de um amigo’ tudo é caracterizado por movimento em busca de sensações:

Tierra le dieron una tarde horrible  
del mes de julio, bajo el sol de fuego.  
A un paso de la abierta sepultura,  
había rosas de podridos pétalos,  
entre geranios de áspera fragancia  
y roja flor. El cielo  
puro y azul. Corría  
Un aire fuerte y seco.

Em ‘A orillas del Duero’, a sensação que se percebe é a de quietude para encontrar o movimento inerente ao mundo: o tempo. Tudo parece parado, mas tudo está em movimento. A sensação de imobilidade é procurada para contrastá-la com sua temporalidade. É o tempo que se manifesta no espaço, enquanto em 'El entierro de un amigo', o que se manifesta são as sensações através dos objetos: a caixa, as cordas, as flores, o calor, a sepultura ...

Quanto às distâncias, em ‘Reuerdo infantil’ Machado não sai das vidraças, encharcado pela chuva “monótona” que mais parece uma tela para cobrir um exterior cinza e homogêneo e enclausurar a cena. A única referência ao exterior é que "é uma tarde fria e marrom de inverno". Não é um bom panorama de se olhar para fora, mas a monotonia dos alunos que estudam pode nos colocar no papel de um deles e nos distrair e preferir a janela apesar do frio. Assim, caso haja alguma tentação, Antonio afasta definitivamente a vontade de olhar para a frente: atrás das janelas só há “monotonia da chuva”. Não temos escolha a não ser entrar na harmonia da chuva monótona e do estudo. Não há horizontes: apenas a marca de Caim e Abel.

Algo semelhante acontece em 'El viajante' (I), onde tudo é observado de uma janela. E

quando, como em II, o espaço é aberto ("já fiz muitos caminhos"), as referências são mais difusas do que as que encontramos nos poemas de *Campos de Castilla*. Conforme visto no capítulo anterior, há uma imprecisão deste poema é manifestada em termos de seus dados ("muitas estradas", "muitos caminhos", "cem mares", "cem bancos", "por toda parte"), mas a busca é em si: temporalidade. E é o mesmo que em 'O viajante' ou em 'A orillas del Duero'. Porém, há uma nuance que é diferente: em 'El Viajante', a temporalidade é marcada pelo relógio, pelos cabelos grisalhos do irmão e pela paisagem da janela. Da mesma forma, em II, também é muito marcado nos últimos versos:

Son buenas gentes que viven,  
laboran, pasan y sueñan,  
y en un día como tantos,  
descansan bajo la tierra.

Já em 'A orillas del Duero' não é assim. A temporalidade não é explícita. Não é uma temporalidade que remete à morte: a cronologia e a consciência da nossa finitude. Em vez disso, é o movimento do mundo: *aión*. A quietude inicial manifesta o movimento do mundo. Nós, como parte do mundo, estamos em movimento.

O início do poema, com o referido distanciamento, também nos coloca na estação, e também dá uma impressão pessoal do dia: "ótimo", mas sem nenhum efeito inicial, sem Machado fazer qualquer tentativa de nos colocar na pele de suas emoções: "era metade de Julho. Era um belo dia". Nada mais: estávamos em meados de julho e era um lindo dia. Isso é diferente da "tarde triste" ou do "parque solitário".

Em 'A orillas del Duero' temos uma localização temporal, uma descrição do dia que, mais do que introduzir-nos em sua beleza, nos faz esquecer dele. A personagem não é observada desde dentro, emocionalmente, mas fisicamente. Não temos essa imagem onírica como fruto de um plano subjetivo da personagem, tal como aparece em VI (p. 85):

Rechinó en la vieja cancela mi llave;  
con agrio ruido abrióse la puerta  
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave  
golpeó el silencio de la tarde muerta.  
En el solitario parque, la sonora  
copla borbollante del agua cantora  
me guió a la fuente. La fuente vertía  
sobre el blanco mármol su monotonía.  
La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,  
un sueño lejano mi canto presente?  
Fue una tarde lenta del lento verano.  
Respondí a la fuente:  
No recuerdo, hermana,  
mas sé que tu copla presente es lejana.

O que temos, porém, nesse outro, é um seguimento externo da personagem. A descrição está feita desde o exterior:

Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,  
buscando los recodos de sombra, lentamente.  
A trechos me paraba para enjugar mi frente  
y dar algún respiro al pecho jadeante;  
o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia delante  
y hacia la mano diestra vencido y apoyado  
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,  
trepaba por los cerros que habitan las rapaces  
aves de altura, hollando las hierbas montaraces  
de fuerte olor –romero, tomillo, salvia, espliego–.

É justamente o começo, esse salto de eixo (por dizer de forma cinematográfica) que nos coloca em primeiro lugar fora da ação, o que mais faz a diferença e o que mais tarde nos permitirá uma vista panorâmica, uma virada, do céu azul também tão presente em *Soledades*, por onde passa um abutre que nos levará para uma montanha e, mais tarde, para a vasta paisagem castelhana:

Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,  
y una redonda loma cual recamado escudo,  
y cárdenos alcores sobre la parda tierra  
–harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra–,  
las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero  
para formar la corva ballesta de un arquero  
en torno a Soria. [...]

Da montanha existe uma vista privilegiada que remete para uma paisagem. O ritmo é lento, com frases longas, como uma caminhada. No entanto, a descrição não é aleatória nem desinteressada. Trata-se de uma ascensão intelectual, espiritual, laboriosa, que vai conferir-lhe o estatuto de observador privilegiado e distante. A subida até onde se respira "alecrim, tomilho, salva, alfazema" e que só os pássaros altos - pássaros solitários e de boa visão - contrasta com os "campos azedos" sob o "sol de fogo". Antes de Machado, antes de nós, a paisagem de Castela se abre.

O urubu, necrófago por excelência, avisa que há algo morto ou moribundo lá embaixo. A paisagem parece abandonada: uma montanha distante, uma colina como um escudo, colinas roxas como a bandeira de Castela, que nada mais são do que restos esfarrapados da velha armadura, e o Douro se entrelaçando entre as cordilheiras calvas, velhas e áridas. O horizonte pessimista é fechado por colinas escuras. O carneiro ou merino dá sua lã castelhana placidamente enquanto o touro espanhol ruminava - provavelmente seu passado - ajoelhado - derrotado? -. Em meio a esse ambiente desolado, aparecem os camponeses, pequenos, minúsculos, anões, maltrapilhos, cruzando o Duero.

Com esses elementos, Machado configura uma paisagem de solidão, de tempo e de uma situação política – a espanhola – decadente, uma paisagem efêmera, cheia de história, de marcas de história castelhana que é a história de Espanha, tomada de ruínas, delimitada por um horizonte infranqueável e obscuro. Mas depois de configurar esse cenário tão pouco alentador, o poema ganha em intensidade dando uma nova virada abrupta:

El Duero cruza el corazón de roble  
de Iberia y de Castilla

A partir desse momento, Machado muda substancialmente suas palavras e começa a introduzir qualificativos mais diretos e comprometidos:

¡Oh, tierra triste y noble,  
la de los altos llanos y yermos y roquedas,  
de campos sin arados, regatos ni arboledas;  
decrépitas ciudades, caminos sin mesones,  
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones  
que aún van, abandonando el mortecino hogar,  
como tus largos ríos, Castilla, hacia el mar!

Esta terra triste e estéril, sem arados, com cidades decrépitas e estradas sem hospedarias, e camponeses que nem mesmo têm música para dançar em seu caminho inexorável para a morte, não é outra senão Castela, a miserável, aquela que teve um passado glorioso e que agora, "envolta em seus farrapos, despreza quanto ignora". Logo após, o passado castelhano através de uns versos marcadamente heraclitianos, assim se configura:

Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;  
cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.

Impossível não lembrar do antigo filósofo: “Águas distintas fluem sobre os que entram nos mesmos rios. Se espalha e... se junta... se reúne e se separa... se acerca e se vá” (Heráclito, in KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 1994, p. 227).

Tudo flui, tudo passa, e tudo fica: o fantasma do passado se agita entre os campos da velha Castela que gerou guerreiros e riquezas e que agora está habitada por “filósofos nutridos de roupa de convento” indiferentes a sua história:

Castilla miserable, ayer dominadora,  
envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora

O sol se põe e o badalar dos sinos anuncia a passagem das velhas em direção à igreja. O campo é das doninhas e a pousada vazia dá um ar desolado a tudo.

Machado faz grande uso da ‘oração nominal’, a sentença sem verbo, de uso insistente que em Flaubert assinalaria o simbolismo, principalmente a poesia de Paul Verlaine (MUÑOZ, 1998, p. 90). Essas sentenças substantivas são para reprodução instantânea e

impressões rápidas. Machado também trabalha com essas orações nominais (MUÑOZ, 1998, p. 91). Este estilo rápido é perfeito para nosso poeta e seu estranhamento da realidade. Daí também a presença incessante da interrogação, que manifesta uma dúvida, uma insegurança, uma incerteza diante do mundo, no-mundo, e "uma afirmação do que tem de irracional", de mistério (MUÑOZ, 1998, p. 103).

No entanto, percebemos também a relação forte da paisagem com o social. E o social tem a ver com o que estava vivendo nesse momento Espanha: uma situação conflitiva derivada da modernidade. Porém, Machado aborda esta problemática social desde uma perspectiva de longo recorrido.

#### **4.5 ESPANHA 1898: UM ESTADO EM CRISE, UMA MODERNIDADE CONFLITIVA E UMA GERAÇÃO PROBLEMÁTICA. A ENCRUZILHADA**

Em 1898, a Espanha tinha fracassado como Estado guerreiro, e eu botei dupla chave no sepulcro do Cid para que não voltasse a cavalgar; mas antes disso, eu tinha olhado nele para conversar com o Cid republicano, não com o Cid guerreiro, e ele me disse, em longa interview, seu pensamento social e político (tradução própria)<sup>158</sup>.

(Joaquín Costa)

Quando uma sociedade já se comprometeu com uma estratégia tecnológica e ecológica concreta para resolver o problema da diminuição da eficácia, é possível que durante longo tempo não possa fazer nada em relação às consequências de uma eleição pouco inteligente (tradução própria)<sup>159</sup>.

(Marvin Harris)

Seguindo o princípio custo / benefício proposto por Marvin Harris, pode-se considerar que se a Espanha permaneceu ancorada em um modelo cuja raiz é a forma medieval de organização é porque esse modelo estava funcionando, ou pelo menos, assim o achavam as elites de poder desde o século XV até o XIX. Esse modelo se baseava na existência de um

---

158 “En 1898, España había fracasado como Estado guerrero, y yo echaba doble llave al sepulcro del Cid para que no volviese á cabalgar; pero es porque antes me había asomado á él para conversar con el Cid republicano, no con el Cid guerrero, y me había este declarado en larga interview su pensamiento social y político”.

159 “Cuando una sociedad ya se ha comprometido con una estrategia tecnológica y ecológica concreta para resolver el problema de la disminución de la eficacia, es posible que durante largo tiempo no pueda hacerse nada con respecto a las consecuencias de una elección poco inteligente”.

chefe ou poder teocrático e um povo que funcionava organicamente, como diferentes partes daquele todo que era o Estado. Além disso, baseava-se em uma hierarquia claramente descendente em que tudo e todos tendiam para o divino, encarnado pelo rei e pela Igreja. Foi um modelo herdado da Alta Idade Média. Frente a esse modelo, outros países como a Inglaterra tiveram que encontrar novas formas de enriquecimento, optando por um modelo em que o território não fosse tão importante, e se deram bem, tanto que conseguiram acabar com o modelo espanhol.

A unificação da maioria dos reinos da Península Ibérica na segunda metade do século XV constituiu o início de um período expansivo. Da mesma forma, significou o início dos Estados-nação. Após conquistar Granada, Isabel de Castela e Fernando de Aragão uniram seus reinos e estabeleceram a unidade religiosa como princípio unificador da Península. Portugal já se tinha aberto ao Atlântico, Aragão ao Mediterrâneo e a conquista definitiva de Granada e, mais tarde, do norte do atual Marrocos por Castela, abriu o horizonte de possibilidades marítimas ao reino.

A chegada de Cristóvão Colombo à América deu lugar a um rápido processo de expansão e colonização castelhana da maior parte da extensão continental. Esta expansão sem precedentes históricos devido à sua velocidade e magnitude das distâncias, colocou a Espanha como potência hegemônica na Europa.

Pela primeira vez, uma conquista tão extraordinária não dependia do controle do território intermediário entre os novos lugares conquistados e o lugar de origem dos conquistadores. O que havia no meio não eram terras para monitorar ou controlar, mas um oceano cuja extensão poderia levar dois meses para ser percorrida. E para isso não eram tão necessárias as condições militares quanto as condições técnicas para fazê-lo, o que permitia não só os espanhóis, mas muitos outros marinheiros de outros países embarcarem.

A conquista da América, realizada com novas tecnologias, foi baseada no controle territorial. Esse modelo funcionou muito bem, pois deu às elites espanholas riqueza e poder. A coroa espanhola enriqueceu-se notavelmente e quando, no século XVI, Carlos V de Habsburgo herdou os reinos de Castela e Aragão, conseguiu o maior império do mundo nesse momento, e a nascente Espanha se converte na primeira potência mundial, constituindo, ao mesmo tempo, uma séria ameaça para as elites de poder da Europa do Norte, obrigando-as a procurar formas de confrontar o poder concentrado nas mãos do rei da Espanha.

O avanço espanhol fez com que as monarquias e principados europeus adotaram um discurso de oposição e confronto. Não se tratava de conflitos religiosos: a disputa era defensivamente territorial, para o que era necessário encontrar outras formas de se contrapor

ao poder militar do Imperador da Espanha.

A pirataria rapidamente se mostrou uma forma eficaz de atingir esse objetivo. A mesma tecnologia que permitiu à Espanha cruzar o Atlântico permitiu viajar pelo oceano a qualquer um. Não eram necessários grandes exércitos, nem grandes territórios. Apenas um navio rápido cheio de homens valentes era o suficiente. Um navio, ao contrário de um território, sempre terá um limite de pessoas dentro dele, portanto, vislumbra-lo à distância no mar não poderia causar muitas surpresas em termos de sua capacidade defensiva. E em uma perseguição, um barco não precisa parar para descansar ou se refrescar.

A Espanha tinha embarcado em uma expansão sem precedentes. Mas não conseguiu lidar com essa expansão, já que as mesmas tecnologias que permitiram a expansão espanhola pela América também as possuíam os ingleses, franceses e holandeses, e que essas tecnologias (sem que os atores sociais envolvidos nessa história tivessem noção disso) tornavam menos necessária a presença física de exércitos nos lugares para poder explorá-los, ou pelo menos, as outras potências conseguiram encontrar uma forma de derrubar a potência hegemônica com novos usos tecnológicos que lhes deram resultados brilhantes e que acabaram se impondo. Por sua vez, a Espanha tentou sobreviver com o que lhe dera bons resultados iniciais, ficando presa em conceitos antigos da cultura medieval.

Frente à ocupação territorial, os países europeus apostaram pela ação pontual, não porque fossem protestantes nem individualistas, mas porque essa era a forma em que podiam combater o poder militar e territorial espanhol. A partir desse momento, as ações individuais em favor do próprio país começaram a ser um valor, para o qual era necessário acentuar os valores relacionados com esse país e com a ação individual. Assim é como em lugares como a França e a Holanda acentua-se a pintura paisagística, o cientificismo, o capitalismo e o protestantismo.

Nesse novo ambiente, o luteranismo evidencia a exaltação dos valores individualizantes, pois a ação individual é a forma que se encontra para fazer frente ao enorme poder espanhol, o que leva à promoção das artes e profissões liberais, ao fomento da técnica e a tecnologia, bem como ao surgimento de movimentos que tendem para a democracia liberal. À medida que este modelo é bem sucedido, instala-se nas sociedades nórdicas europeias, enquanto no sul não há força para contrapor estas forças imperiais: a Grécia é controlada pelos otomanos, a Itália é mantida comercialmente graças às grandes famílias, que reproduzem nuclearmente esses modelos, e Portugal afunda entre a expansão espanhola e a reforma europeia, lamentando-se pelos dias passados e os barcos que zarparam e não voltaram.

No entanto, também não se podia dizer que o modelo espanhol estava fracassando. Com o modelo de colonização territorial da mesma forma que tradicionalmente vinha ocorrendo com impérios (China, Mongólia, Egito, Império Asteca, Roma etc.), possuía o maior Império conhecido até então. Por que iam mudá-lo se estava funcionando tão bem para eles? A Espanha era a potência hegemônica na Europa: controlava o sul da Itália, a Holanda, a Península Ibérica e parte da atual Alemanha. Aliás, dominava no continente americano desde a linha que une a Califórnia e a Flórida até a Terra do Fogo, tinha posses na África e na Oceania. Portanto, o que a Espanha fez foi tentar preservar seu modelo associando-o a uma identidade religiosa cujo braço na Terra era o Rei, enquanto em países como a Holanda ou a Inglaterra, e à sua maneira o que hoje é a Alemanha, foi feito por meio de ações individuais que defendiam a população, criando assim aquele elo entre o herói, a nação e as ações individuais, bem como toda uma mitologia associada ao individualismo, à engenhosidade contra a força, à unidade dos mais fracos em sua luta contra o mais forte. A pesquisa tecnológica também se torna um valor porque é o que permite a atividade comercial e militar a baixo custo. Ao mesmo tempo, se fez necessário ter novos elementos unificadores que estimulassem esse tipo de atividades coordenadas em favor de um país, ou reino, e foi preciso estimular a noção de nação e país. Tratou-se, então, de estabelecer um processo educacional associando a nação, a situação política e a natureza dos povos, e assim foi estabelecido um processo educativo que procurou associar alguns modelos a um caráter presumido. Assim, se os espanhóis devastaram Flandres, foi porque seu temperamento era cruel, e se os alemães foram protestantes foi por causa de seu caráter individualista, e os ingleses foram empreendedores.

Figs. 37 e 38. *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558), Peter Brueghel o Velho (óleo sobre tela); *A batalha de Alejandro em Issos* (1528), Albrecht Aldorfer (óleo sobre tabla).





Quando a Espanha constata a derrota desse modelo, tenta, como a Alemanha ou a Itália, reconfigurá-lo, agora transformado em “natural”, “cultural” e “essencialmente popular”. Quando ocorre a constatação do fracasso, o conflito se dá em relação à Europa, pois se trata, em suma, de se entregar a um modelo ou continuar no mesmo<sup>160</sup>.

Na pintura de Brueghel (Fig. 37) vemos o contraste entre as personagens: o labrador, olhando a terra, enquanto que mais abaixo, o pastor olha pro céu, observando atônito algo que pode ser o que já caiu por trás dele: Ícaro, a divindade. Ao barco pertence o mundo, o novo mundo que já se abriu em toda sua amplitude. O formato horizontal, cujas alturas só temos referenciadas pelo olhar dos pastores, contrasta com o formato da guerra, um formato vertical, glorioso e descendente, da pintura de Aldorfer (Fig. 38). Isso sim, a perspectiva é a mesma. Mudam os elementos necessários para alcançar esse horizonte: em um caso é a guerra; no outro, o trabalho para o comércio. No caso da guerra é a mobilização de exércitos, que não todo país tem. O que podem ter muitos países é a técnica. Tal como na narração de Columbus, a pintura de Brueghel nos mostra um conflito entre o religioso e a técnica. Mas no caso de Brueghel, já prefigura a resolução final: o triunfo da técnica e do comércio, e a queda dos deuses.

Como dizia Eduardo Galeano, “a Espanha tinha a vaca” (2004, p. 40). Tratava-se de encontrar uma maneira de beber o leite. Dessa circunstância é que surge a modernidade. Se pensarmos nas afirmações de Montesquieu no Livro XIV de *O Espírito das Leis*, teríamos que falar de um determinismo climático, mas isso não tem nada a ver com o clima. Os problemas decorrem de umas problemáticas materiais. Assistimos assim a um momento de reconfiguração geopolítica na Europa e, quando se tenta reverter a situação, acontece o que disse Marx: “a história repete-se duas vezes: a primeira como acontecimento, a segunda como paródia”. Assim, o regime de Franco foi uma última tentativa paródica de reviver um modelo que já não tinha opção de ter sucesso, simplesmente porque não conseguiu competir com outros modelos que se aproveitaram mais do desenvolvimento tecnológico. O sucesso da Espanha no século XVI foi, sem que as pessoas na época pudessem saber, a fonte do fracasso do modelo em que se sustentava.

Por isso, inevitavelmente, a modernidade espanhola começa como idealização, como

---

160 A Contrarreforma religiosa foi parte dessa tentativa de não perder a iniciativa. Por isso se produz essa radicalização religiosa, muito perceptível nas manifestações artísticas, que se recargam até o extremo. Trata-se de um momento em que a Espanha está empezando a perder e tenta intensificar sua ação para conseguir se manter. Posteriormente, no século XVIII, com a mudança de dinastia, os borbones, que chegaram ao meio dessa educação que colocou o espanhol e o barroco como bárbaros, se produz um “linchamento” de alguns dos estilos associados à dinastia dos Habsburgo. Daí o carácter pejorativo que adquire entre as elites o estilo arquitetônico chamado “churrigueresco”.

anseio de umas elites culturais, sendo que na Espanha não havia uma base material para adotar essas ideias. Antonio Machado se move nessa consciência.

Para mais além das possíveis consequências que tiveram a guerra de Cuba e o “desastre do 98”, a perda das colônias que possuía Espanha traduz o esgotamento de um modelo de sociedade que tinha parecido funcionar em séculos anteriores e ao qual tinha-se ligado a essência da Espanha como povo e como nação. É por isso que

Os escritores da chamada geração se encontravam ante um dilema crucial: a derrota dos buques espanhóis na Bahía de Santiago fez sentir a necessidade urgente de modernizar Espanha em todos os campos, tanto no campo político como no domínio cultural, uma modernização entendida sob o signo da europeização. Porém, se modernização significa europeização da Espanha se planteia imediatamente um problema de identidade: Como preservar a identidade cultural da Espanha frente à necessidade cada vez mais imperiosa de transformá-la profundamente? (tradução própria)<sup>161</sup> (MECKE, 2012, p. 13).

Na Inglaterra no século XVIII havia começado uma revolução industrial que estava dando bons resultados do ponto de vista da acumulação de poder e riquezas, e que se espalhou para outros países do norte da Europa. A Espanha estava fora, mas não totalmente. Tinha uma produção industrial discreta, concentrada na Catalunha e no País Basco, e as classes abastadas tinham acesso à produção científica e cultural europeia. Politicamente, a família Machado é um bom exemplo: cientistas e intelectuais como Antonio Machado Núñez se esforçaram para introduzir o darwinismo na Espanha, ao mesmo tempo em que abraçavam as ideias republicanas e o secularismo. A referência europeia, juntamente com a situação local, começou a mexer com as consciências espanholas. Mas não havia condições materiais suficientes para que ocorresse a tão esperada mudança do modelo social em direção a um estado liberal. Para isso, era necessária uma revolução para a qual não houvesse forças nem motivações.

O século XIX encontrou na Espanha uma concatenação de conflitos internos e sucessivas revoluções liberais que a arruinaram. Era um país eminentemente rural, com grande capacidade de produção agrícola, o que tornava as elites locais muito fortes. A terra era muito rica e dava muito poder. As esferas burguesas centraram-se na territorialidade, sendo a Catalunha e o País Basco as áreas mais industrializadas, gerando interesses materiais distintos dos da Castela dominante. No outro extremo, as ricas e (por isso mesmo) míseras

---

161 “Los escritores de la llamada generación se encontraban ante un dilema crucial: la derrota de los buques españoles en la bahía de Santiago hizo sentir la necesidad urgente de modernizar España en todos los campos, tanto en el campo político como en el dominio cultural, una modernización entendida bajo el signo de la europeización. Sin embargo, si modernización significa europeización de España se plantea inmediatamente un problema de identidad: ¿Cómo preservar la identidad cultural de España ante la necesidad cada vez más imperiosa de transformarla profundamente?”.

regiões do sul, infestadas de analfabetismo e mortandade infantil, eram especialmente almeçadas em uma espécie de colonialismo interno<sup>162</sup>:

Ao não ter conseguido constituir uma nação politicamente homogénea, os espanhóis conservaram um tipo de vida que era corrente na Idade Média e na antiguidade, mas que perderam os homens modernos, filhos de famílias pequenas e sociedades difusas (tradução própria)<sup>163</sup> (BRENAN, 1984, p. 12).

Os intelectuais do 98 estavam atualizados em relação às novas ideias. Unamuno e Pío Baroja conhecem o existencialismo, os irmãos Manuel e Antonio Machado, como Ángel Ganivet, conhecem perfeitamente a poesia simbolista e parnasiana. Ramiro de Maeztu conhece perfeitamente a cultura britânica e Antonio Machado, seguindo os passos de Ortega y Gasset, está consciente da atualidade filosófica. Além disso, a cultura e o pensamento espanhóis dão frutos em personalidades como o intelectual Joaquín Costa, o cientista Santiago Ramón y Cajal, o educador Francisco Giner de los Ríos ou o historiador Marcelino Menéndez Pelayo. As ideias europeias entram facilmente na Espanha, mas permanecem nas mãos de uma elite, que não tem como estendê-las para o conjunto da sociedade. Demófilo constituiu um caso isolado, tentando criar algo que emergja da mesma cultura popular, mas se dilui no esquecimento e no fracasso. Há uma paralisia que tem a ver com as relações de poder: o poder eclesiástico, o poder rural e o poder das elites aristocráticas.

Em carta a Unamuno, Antonio Machado diz:

Me repugna a política, onde vejo o acanhalamento do campo pela influência da cidade. Detesto o clero mundano que me parece outra degradação campesina. Em geral me agrada mais o popular do que o aristocrático social e mais o campo que a cidade (tradução própria)<sup>164</sup> (in GIBSON, 2016, p. 313).

Alguns dos seus poemas dão mostra desse imobilismo político e temporal que se vive na Espanha:

Un poco labrador, del cielo aguarda

---

162 Aún hoy pueden verse claramente las huellas de esa distribución territorial (las huellas e incluso la práctica misma) en la autoafirmación territorial de Cataluña y el País Vasco y en los datos sobre alfabetización, sanidad y renta per cápita. En el informe PISA realizado trianualmente por la OCDE para medir el rendimiento académico de estudiantes en matemáticas, ciencia y lectura, puede apreciarse la secuencia de Comunidades Autónomas con peores resultados: 2009: Canarias, Baleares, Andalucía, Murcia; 2012: Extremadura, Murcia, Baleares, Andalucía; 2015: Canarias, Andalucía, Extremadura, Murcia; 2018: Canarias, Andalucía, Extremadura, Valencia. Andalucía, Murcia y Canarias son, junto a Valencia, las tierras más ricas para cultivos. Extremadura y Andalucía Occidental son ricas en latifundios para la agropecuaria. En el estudio de la Federación de Asociaciones para la Defensa de la Sanidad Pública de 2019, las tres comunidades con peor sistema sanitario son Canarias, Murcia y Andalucía.

163 “Al no haber conseguido constituir una nación políticamente homogénea, los españoles han conservado un tipo de vida que era corriente en la Edad Media y en la antigüedad, pero que han perdido los hombres modernos, hijos de familias pequeñas y sociedades difusas”.

164 “Me repugna la política, donde veo el encanallamiento del campo por el influjo de la ciudad. Detesto al clero mundano que me parece otra degradación campesina. En general me agrada más lo popular que lo aristocrático social y más el campo que la ciudad”.

y al cielo teme; alguna vez suspira,  
 pensando en su olivar, y al cielo mira  
 con ojo inquieto, si la lluvia tarda.  
 Lo demás, taciturno, hipocondriaco,  
 prisionero en la Arcadía del presente,  
 le aburre; sólo el humo del tabaco  
 simula algunas sombras en su frente.  
 Este hombre no es de ayer ni es de mañana,  
 sino de nunca; de la cepa hispana  
 no es el fruto maduro ni podrido,  
 es una fruta vana  
 de aquella España que pasó y no ha sido,  
 esa que hoy tiene la cabeza cana.  
 (MACHADO, 2010, p. 218)

No entanto, na Espanha são seguidos os mesmos parâmetros que no resto da Europa. Embora as circunstâncias sociais e econômicas da Espanha sejam particulares, não são universos diferentes. Os intelectuais espanhóis estão abertos à ciência e à arte. Porém, no final do século XIX e início do XX, o surgimento explosivo da Sociedade Industrial obriga-os a unir seu desejo de liberdade à modernidade europeia e, embora o modernismo esteja incorporado, a modernização do país não.

Desta forma, as aspirações de uma classe social são vistas na Espanha como ligadas a um problema de identidade: por que a Europa se modernizou e a Espanha não? É a partir da nacionalidade que a maioria dos autores tenta explicar o conflito, e é a partir da Europa que tentam resolvê-lo. Sob essa ótica, surgem os discursos de Unamuno e Ortega sobre a necessidade de uma europeização da Espanha, além dos de Maeztu e outros autores que tentarão afirmar as grandezas espanholas na história:

Depois de três séculos de silêncio e de sonho, este povo, que começa a se mexer, quer também falar. Nos agita o espírito um anseio candente de vida. Fechados até hoje a cal e canto, abrimos de par em par as portas para a máquina e o livro estrangeiros. A máquina transforma nossa vida; o livro modela nossas almas (tradução própria)<sup>165</sup> (Maeztu, in GIBSON, 2016, p. 125).

É conhecida a frase “abrir janelas para nos refrescarmos com o vento europeu” de Miguel de Unamuno (in MENÉNDEZ, 2006, p. 3). Europa é o conceito que funciona como revulsivo para toda essa geração. Enquanto a Espanha perde, a Alemanha, a França, a Inglaterra ou a Bélgica se expandem pelo mundo e ampliam suas redes comerciais e sua indústria:

A Europa se converte no revulsivo emocional para superar o pessimismo de uma geração, a do *fin du siècle*, ensimesmada chorando uma origem nativista da Espanha, apto para se desenvolver bem no marco das alegorias literárias, mas que

---

165 “Al cabo de 3 siglos de silencio y de sueño, este pueblo, que empieza a moverse, quiere también hablar. Nos agita el espíritu un anhelo candente de vida. Cerrados hasta hoy a cal y canto, hemos abierto de par en par las puertas a la máquina y al libro extranjeros. La máquina transforma nuestra vida; el libro modela nuestras almas”.

mostrava sérias dificuldades na hora de se articular como projeto político (tradução própria)<sup>166</sup> (in MENÉNDEZ, 2006, p. 3).

Segundo Menéndez Alzamora, há dois autores chave na mudança intelectual ocorrida no final do século XIX na Espanha: Joaquín Costa e Miguel de Unamuno. A Costa pertence a expressão "oligarquia e caciquismo", tomadas como descrição de nossos males e a qual se opõe a máxima "despensa e escola". Nesse sentido, "Costa herda parte da ideologia gineriana", mas levando-a para o "horizonte europeu" (2006, p. 5). Numa carta de Ortega y Gasset para sua namorada em 1906, ele escreve: "ontem recebi uma longa carta de Unamuno; Gosto muito dessas cartas porque é o único europeu que conheço na Espanha e o único cujo espírito é próximo ao meu" (in MENÉNDEZ, 2006, p. 5). Intensificando essa disposição, Unamuno (2018, p. 6) assinala o "europeísmo regenerador":

Desde faz algum tempo precipitou-se a europeização da Espanha; as traduções pululam que é um gosto; lê-se entre certas pessoas o estrangeiro mais do que o nacional, e os críticos de mais autoridade e público nos apresentam literatos ou pensadores estrangeiros

[...]

¡Meu eu, estão a tirar meu eu de mim! (tradução própria)<sup>167</sup>.

Como se pode perceber, o propósito mais relevante é o de que a Europa deve ventilar a Espanha e afastar "essa moribunda alma castelhana, tão retratada pelos autores do 98, que foi grande quando se abriu y se derramou pelo mundo mas que afogou a Espanha na miséria mental quando fechou sus valvas" (MENÉNDEZ, 2006, p. 5). Além de Unamuno, autores como Pío Baroja ou Ramón del Valle-Inclán seguirão esta linha autocrítica. Mais tardiamente, ainda que com grande efetividade, também o fará Antonio Machado (2010, p. 225 (CXXXV)):

La España de charanga y pandereta,  
Cerrado y sacristía,  
devota de Frascuelo y de María,  
de espíritu burlón y de alma quieta,  
ha de tener su mármol y su día,  
su infalible mañana y su poeta

Unamuno dará uma viragem a seu pensamento dez anos depois da publicação de *En torno al casticismo*. Sua *Vida de Don Quijote y Sancho*, de 1905, inclina-se para uma "recusa

166 "Europa se convierte en el revulsivo emocional para superar el pesimismo de una generación, la finisecular, ensimismada llorando un origen nativista de España, apto para desenvolverse bien en el marco de las alegorías literarias, pero que mostraba serias dificultades a la hora de articularse como proyecto político".

167 "Desde hace algún tiempo se ha precipitado la europeización de España; las traducciones pululan que es un gusto; se lee entre cierta gente lo extranjero más que lo nacional, y los críticos de más autoridad y público nos vienen presentando literatos o pensadores extranjeros

[...]

¡Mi yo, que me quitan mi yo!"

da Europa”, para o “morte à ciência” e para o “que inventem eles!” (in MENÉNDEZ, 2006, p. 5)<sup>168</sup>. Em Unamuno encontramos as duas tendências mais fortes e gerais da intelectualidade espanhola nestes tempos, que gradualmente se radicalizará e degenerará até chegar à Espanha de 1936. Mas na esfera intelectual temos Maeztu apostando claramente na noção de "hispanicidade" ; a Ortega, que fugiu da "enfermidade nacional" para a Alemanha e voltou com abordagens neokantianas e a noção - já presente em Kant e Fichte - de que "a cultura é a negação da Natureza e a proclamação de valores transcendentais e superiores" (IDEM, p. 5), apostando claramente na educação.

Unamuno e os *noventayochistas* colocam o foco de seus estudos na Europa, e na relação entre a Espanha e a Europa, que é uma relação conflituosa, mas é um tempo de conflito na Europa.

Seguindo essa ideia, Eric Storm (in ORTEGA, 2002, p. 120), afirma que a Geração de 98 é o primeiro grupo de intelectuais no sentido moderno. Pode-se dizer que toda a chamada Geração de 98 pode ser dita moderna porque surge de problemas derivados da Revolução Industrial e da modernização da sociedade e da modernidade intelectual. Eles podem enfrentá-lo de maneiras diferentes, mas todos emergem da modernidade europeia e suas consequências globais. É uma reação local a um processo global que está começando. As ferramentas que usam são idealistas, nacionalistas e historicistas. Há uma tentativa de construção de uma sociedade, algo que suplante o Antigo Regime. Buscam-se novos estilos, novas formas, construções públicas. E o artista se vê reivindicando sua liberdade, a mesma liberdade reivindicada pela burguesia.

O argumento da nova sociedade não era tanto o da ênfase na ordem quanto na do progresso. Esse último devia ser exibido como valor para controlar o poder. A arte começa a devolver, de forma especular, o que a sociedade projeta. Presentifica-se a compreensão de que as coisas ficam rapidamente obsoletas:

[...] antes, os objetos, modificados muito lentamente, podiam ser considerados, de fato, imóveis, mas hoje as exigências funcionais mais concretas e o costume de fazer previsões econômicas mesmo no longo prazo não permitem que tal aproximação se mantenha. As pessoas se acostumam a perceber mudanças de valores com nitidez e prestam atenção aos aspectos dinâmicos, em vez dos estáticos (tradução própria)<sup>169</sup> (T. S. Ashton, in HOBBSAWM, 2001, p. 23).

---

168 Unamuno acabará proclamando abertamente su odio a la ciencia a favor de la sabiduría, proponiendo “olvidar Europa” cagándose “en el vapor, en la electricidad y en los sueros inyectados” (MENÉNDEZ, 2006, p. 6).

169 “[...] antes, los objetos, modificados muy lentamente, podían considerarse, de hecho, inmóviles, pero hoy las exigencias funcionales más concretas y la costumbre de hacer previsiones económicas incluso a largo plazo no permiten que se mantenga tal aproximación. La gente se acostumbra a percibir con agudeza las modificaciones de los valores, y pone atención antes en los aspectos dinámicos que en los estáticos”.

Enquanto isso, na França, os restos do *Ancien Régime* caem e o poder político fica nas mãos da burguesia liberal. As estruturas dos estados começam a ser alteradas:

A solidariedade entre soberanos e governantes europeus para manter o status quo é enfraquecida, e a rigidez do sistema primitivo, baseado no princípio da legitimidade, é substituída por um equilíbrio dinâmico, baseado na competição de interesses opostos

[...]

Nos países economicamente mais avançados, as consequências políticas da revolução industrial são traçadas; a distribuição do poder político se adapta à do poder econômico e o sistema administrativo se adapta à nova composição da sociedade (tradução própria)<sup>170</sup> (HOBSBAWM, 2001, p. 65).

Entre os séculos XVI e XVII, a Espanha se aferrou a um modelo de sociedade que julgava pertinente e eficaz; porém, a realidade se manifestou de forma diferente no final do século e no início do século XVIII. As estruturas religiosas e morais espanholas serviam apenas para controlar a população do próprio país, uma vez que as elites de poder continuavam muito fortes no interior do país, o que lhes permitia manter sólidas estruturas voltadas para o controle do país e da população. A aventura que começou como consequência de um acúmulo de conhecimento tecnológico (a colonização da América) agora estava presa no tempo. As sociedades europeias conseguiram, com mudanças políticas, se adaptar à tecnologia e ao movimento que ela produziu. Na verdade, ambas as circunstâncias estavam se transformando concomitantemente.

Na Espanha, porém, houve uma luta para aderir a essa corrente racionalista que entrou em conflito com elites poderosas que não podiam competir externamente e que ainda mantinham sua força em relação ao exterior. Consequentemente, não deu resultados, ou os deu timidamente, e mal conseguiu incorporá-los quando vieram as mudanças derivadas da Segunda Revolução Industrial. A Espanha não estava nesta corrida pela tecnologia: simplesmente a incorporou de acordo com as necessidades das elites do poder. Portanto, uma verificação de conhecimento foi necessária.

Em meio a um confronto entre duas formas de compreender o mundo, Felipe II proibiu em 1559 qualquer espanhol de estudar em uma universidade estrangeira, com exceção das universidades católicas de Nápoles, Bolonha, Roma ou Lisboa. Essa medida duraria até 1843, quando Pedro Gómez de la Serna y Tully, ministro do governo, conseguiu subverter o

---

170 “La solidaridad entre soberanos y gobernantes europeos para mantener el statu quo se debilita, y la rigidez del primitivo sistema, basado en el principio de legitimidad, es sustituida por un equilibrio dinámico, basado en la competencia de intereses contrapuestos

[...]

En los países económicamente más avanzados se extraen las consecuencias políticas de la revolución industrial; la distribución del poder político se adecua a la del poder económico y el sistema administrativo se adapta a la nueva composición de la sociedad”.

decreto e enviar Julián Sainz del Río em missão oficial à Universidade de Heidelberg, na Alemanha.

Essas circunstâncias aprofundaram a hierarquia da sociedade, enquanto outros países tornaram o conhecimento mais dinâmico. Nesses países, as elites de poder não tinham tantas facilidades ou independência financeira a ponto de serem suficientes para manter uma sociedade estática. Precisavam do movimento e da ação individual. Os modelos sociais por eles aceitos chegaram à Espanha apenas na forma de ideias, nos livros. Não chegaram como processos técnicos capazes de criar uma nova forma de relacionamento social e novos valores. Além disso, atingiram apenas as classes intelectualizadas, geralmente aristocratas ou burguesas aliadas à aristocracia. Não houve como estabelecê-los, o que gerou frustração intelectual ou frustração comercial em alguns membros da burguesia espanhola, que viram como era difícil inovar em nosso país.

Nesse sentido, a modernidade ocorreu simplesmente na esfera das ideias, sem bases sociais. E isso gerou principalmente frustração e um distanciamento cultural da Europa que foi observado como fenômeno cultural ou idiossincrático (influenciado por autores como Montesquieu (livro XIV de *O espírito das leis*)). Os desastres de 98 nada mais fizeram do que estimular aquele sentimento de frustração que se manifesta em Baroja ou Valle-Inclán, Ortega e Unamuno.

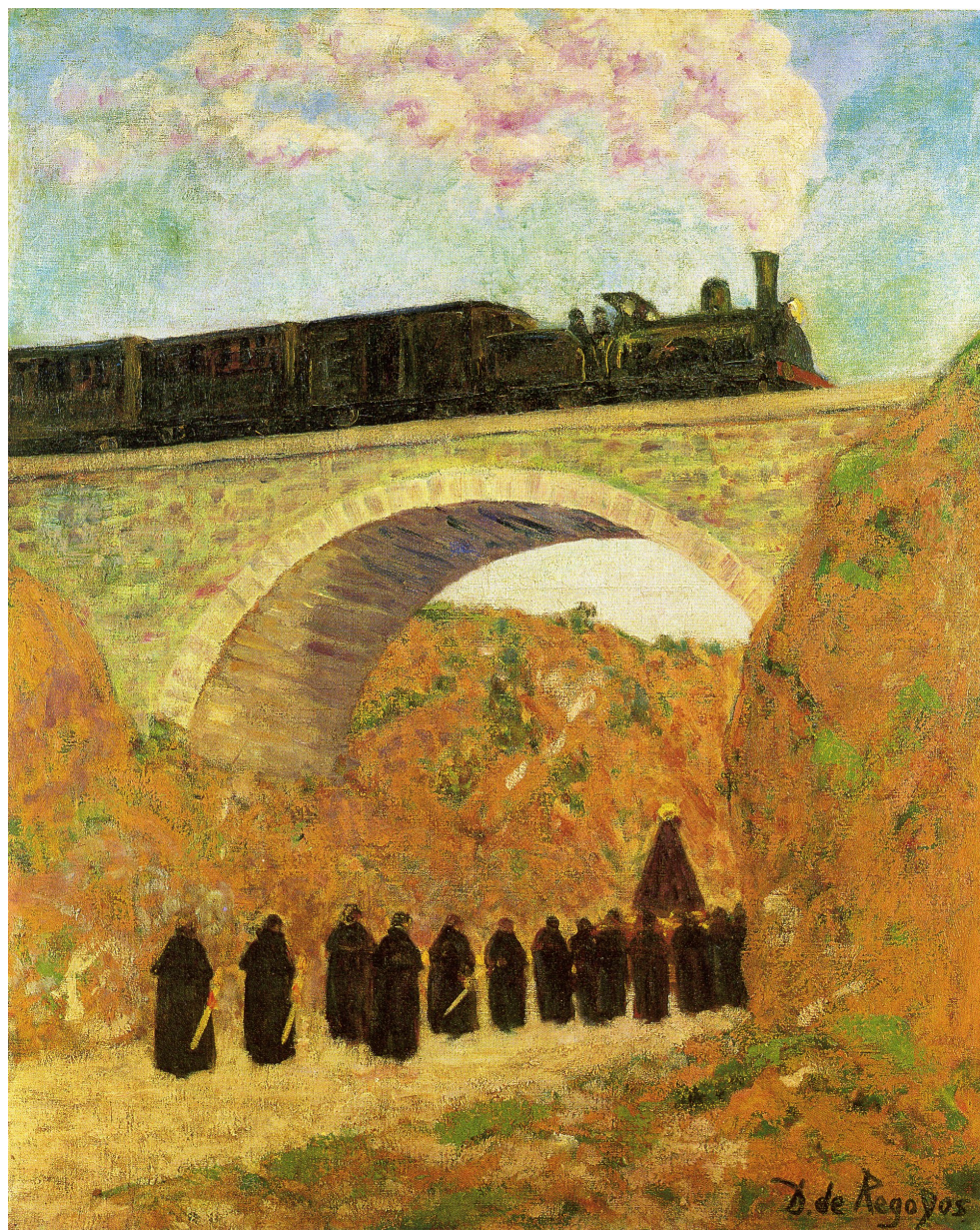
Dessa forma, o que chamamos de **modernidade frustrada** constitui a impossível modernização de um país que possui condições de produção que permitam mudanças que repercutem muito no âmbito das ideias, o que gera um conflito entre uma modernidade ideal e uma realidade social, com uma classe intelectual dispersa e dissociada da realidade. A modernidade frustrada tem a ver com a impossibilidade de assumir as características da sociedade moderna no próprio grupo social. Há uma forte dissociação entre os meios de produção e as formas de organização social de um lugar para outro, mas ainda assim, o corpo de ideias chega. Tenta-se aplicar essas ideias à realidade, mas a realidade e as necessidades materiais movem-se por parâmetros muito diferentes dessas ideias. Então, tende a ser mais como um anseio ou idealização da cultura dos outros, ou como pessimismo cultural por outro lado. Isso aconteceu muito na Geração de 98 (Pío Baroja, Valle-Inclán, Manuel Machado, Ortega y Gasset ...), e é muito visto no Brasil, onde é percebido na rua entre grupos intelectualizados, que desenvolveram um idealismo excessivo em relação à Europa.

A modernidade frustrada é diferente da **modernidade conflitiva**. Essa última se faz quando uma situação material que se produz como consequência da modernização descontrolada, como ocorre, por exemplo, entre modos de produção e maquinários



importados, ou entre costumes que uma entrada repentina de novos objetos, conforme apresenta Milton Santos, gera um confronto direto com o magma de hábitos, costumes e valores de uma sociedade.

Fig. 39. *Viernes Santo en Castilla*. (1904) Darío de Regoyos (óleo sobre tela)<sup>171</sup>.



Fonte: Wikipedia.org

Embora a origem da Modernidade Conflitiva seja a mesma da Modernidade Frustrada, a Conflitiva tem outras características, como a falta de adequação entre os meios de produção

---

171 Nessa pintura de Regoyos, pode-se apreciar perfeitamente a relação conflitiva da modernidade na Espanha, com um povo entregue ao poder religioso ao meio de um processo de modernização que o atravessa deixando impermeáveis algumas das facetas da vida espanhola, criando uma conflitividade sociocultural. É possível enxergar essa conflitividade ainda hoje em muitos países onde não se produz essa integração ou absorção de novos elementos.

de um país para outro. Porém, essa relação ocorre quando há uma implantação de modelos de produção em uma sociedade. Esta implantação ocorre de forma diferente do local de origem

Os lugares [...] redefinem as técnicas. Cada objeto ou ação que se instala se insere num tecido preexistente e seu valor real é encontrado no funcionamento concreto do conjunto. Sua presença também modifica os valores preexistentes. Os respectivos “tempos” das técnicas “industriais” e sociais presentes se cruzam, se intrometem e acomodam. Mais uma vez, todos os objetos e ações vêem modificada sua significação absoluta (ou tendencial) e ganham uma significação relativa, provisoriamente verdadeira, diferente daquela do momento anterior e impossível em outro lugar (SANTOS, 2006, p. 37).

Quando é implantado um modelo, uns objetos e uns objetivos (geralmente por uma empresa transnacional que assina um contrato de exploração de um lugar, através de acordos com as elites locais), costuma ocorrer uma dissociação entre o modelo de produção e a cultura predominante, gerando um conflito radical. Ao mudar o modelo de forma abrupta, há uma tensão entre a cultura e um novo estado de coisas, conduzindo a um conflito (entre nacional e estrangeiro, entre tradicional e moderno, entre costumes e modelos produtivos que geraram outros costumes diferentes entre um grupo populacional, etc). Vimos essa modernidade conflituosa na Espanha no primeiro terço do século XX, com a Segunda República e a Guerra Civil; na Europa (dando origem ao fascismo e à Segunda Guerra Mundial), e pode ser vista de outras formas na Espanha dos últimos quarenta anos ou no Brasil do século XXI. Em certas ocasiões, pode haver uma relação entre frustração e conflito. No campo da literatura espanhola, alguns personagens que se caracterizam por este conflito são Unamuno, Maeztu ou García Lorca.

Por fim, temos a **Modernidade Apócrifa** (conceito inspirado na “modernização apócrifa” de Jochen Mecke (VVAA, 2000, pp. 479-482), que consiste em uma saída do conflito por meio de uma proposta alternativa moderna à modernidade canônica. O que chamamos de modernidade apócrifa, viria a ser propriamente como a machadiana das primeiras notas de *Los Complementarios* e *Nuevas Canciones* em diante: uma situação ideal, literária ou factual que vem compensar, ponderar ou incorporar a modernidade em uma realidade preexistente que manipula objetos. Seria aquela que se caracteriza por uma adaptação dos meios de produção e das ideias à realidade do lugar ou cultura, o que ocorre com muita dificuldade, gerando grande rejeição no momento e grande aceitação quando se frustra. Exemplos disso na Espanha seriam Antonio Machado ou Santiago Ramón y Cajal. No Brasil, teríamos Milton Santos, Josué de Castro ou o modernista brasileiro de segunda geração (Mario Quintana, Vinicius de Moraes e Jorge Amado). Eles têm a capacidade de incorporar aspectos da modernidade à sua própria realidade material ou cultural, gerando

uma nova estética que normalmente vem da complementação da mobilidade ao tradicional. Um exemplo político disso é o chamado terceiro. percursos, muito frequentes nos anos sessenta e setenta, em países de todo o mundo (Chile, Checoslováquia, etc.), nos quais se realizam tentativas integracionistas de incorporação progressiva e ordenada dos meios de produção à realidade autóctone de cada lugar. Certamente, essa posição nunca deixa de ser conflitiva, pois definir o que é uma incorporação ordenada a uma cultura ou o que é uma ruptura será sempre objeto de debate e desacordo, ou sentimento de perda por parte de alguns setores da população. Esteticamente, porém, tem a capacidade de gerar diálogos e novas formas que ao mesmo tempo podem ser vistas como tradicionais.

A modernidade apócrifa é certamente complicada desde o ponto de vista material, pois se produz mais no âmbito das ideias. A revolução industrial tem demonstrado tal capacidade de criar novos objetos e máquinas que dificilmente pode ser assimilada por uma sociedade lenta e gradativamente, o que acaba levando a uma ruptura, a uma ruptura do tradicional. Por outro lado, parece inevitável a utilização de objetos que facilitem o trabalho e alterem as formas de organização e a rede de relações sociais e, conseqüentemente, a cultura. Um exemplo espanhol: o *cante* minero (uma forma de flamenco) é assim chamado porque era cantado pelos mineiros durante o trabalho duro. Eram canções típicas do Levante espanhol que os trabalhadores entoavam para animar a dura vida de trabalho e adversidades que viviam. Por mais bonita que nos pareça esta tradição, não descemos à mina, e quem o faz, o faz em condições muito diferentes, muito afastadas do *cante* flamenco. Além disso, nas jornadas de trabalho, que sem dúvida são muito mais curtas, o trabalhador sai da mina para o exterior, com a qual há uma parte da convivência que se perde. A difusão do acesso à escola e da alfabetização permitirá que seus filhos tenham acesso aos estudos, algo que seus pais desejam ardentemente para que seu filho não se veja neles, para que tenha uma vida mais digna e fácil. A criança aprenderá coisas diferentes: talvez algumas canções das minas em casa, e algumas técnicas de mineração, mas aprenderá história, matemática, linguagem, conhecimentos que exigirão aplicação prática na sociedade. Provavelmente, se teve acesso à escola, é porque aquela sociedade mudou suas formas de produção de tal forma que necessita de mais pessoal que saiba fazer contas, ou ler e interpretar textos, ou traduzi-los, ou manusear dispositivos que requerem preparação mais intelectual do que físico, ou investigador, e assim por diante. Seja como for, a criança está adquirindo novos conhecimentos e descartando outros, e seu entretenimento também poderá ser diferente (como, por exemplo, ler romances de aventura). Seu imaginário irá mudando e suas expectativas começarão a ser diferentes, e quando ele crescer terá uma gama de expectativas diferentes das de seus pais, e deverá haver

um modo de vida tal que contemple essas expectativas ou, pelo menos, aquelas formas de conhecimento. Quando isso não acontece, a pessoa é anulada, gerando frustração, pois tanto suas expectativas quanto seus conhecimentos são estéreis nessa área.

O que obviamente os autores de 98 não tiveram, e isso não é uma defesa de seu idealismo, foram as condições sociais ou materiais para enfrentar um poder na Espanha com capacidade de chegar até nossos dias. Um país com um analfabetismo galopante, ótimas condições para a agricultura, uma divisão secular de terras entre dois poderes, a aristocracia e o clero. Apenas isoladamente ele poderia esperar fazer mudanças. Todo ator dessa época precisava ter uma atitude quixotesca para enfrentar o poder. O idealismo de Unamuno deve ser complementado pelos dois exílios que teve de sofrer. O idealismo de Giner de los Ríos é complementado pela formação tangível e material de uma Instituição cuja ideia surgiu da expulsão da Universidade de Sevilha como consequência, não das suas ideias políticas, mas sua ação, seu envolvimento ativo com a Primeira República e com o esclarecimento da população.

#### **4.7 METÁFORA DA MODERNIDADE ESPANHOLA**

Diante do já exposto, a atuação de Antonio Machado constitui um mergulho no que a modernidade considera inútil. Luis García Montero (in VVAA, 1994, p. 102) identifica uma série de características que evidenciam uma oposição de Antonio Machado ao positivismo:

1 O idioma não é escolhido por sua sofisticação cultural, nem por sua oposição à linguagem social, mas depende do uso comum da linguagem.

2 As estrofes não são um território isolado cheio de experiências. Nenhuma estranheza ou deslumbramento é procurado, mas um ritmo poético é estabelecido por meio da repetição cuidadosa de convenções.

3 Os cenários não constituem uma oposição à realidade civilizada. Ele não recorre a lugares como a selva, o deserto ou o palácio, mas faz uma interpretação pessoal de lugares como o campo ou a praça.

4 O protagonista dos versos não é um ser preocupado com a vulgaridade social (poeta versus utilitarismo), mas com as limitações da vida e as questões existenciais.

No âmbito específico da expressão lírica, sua poética é resultado da dialética Eu –

Poesia – O outro. A relação entre esses três elementos gera poemas que vão desde o intimismo até o compromisso social, com toda uma série de matizes intermédios.

*Soledades* é de um intimismo ao qual voltará no final de sua obra, em que se aceitam “plenamente os moldes expressivos do modernismo” (in VVAA, 1980, p. 247).

Segundo Alejandro Bermúdez, Machado procurava

[...] uma poesia centrada na análises do eu, não em sua anedota, mas enquanto ostentador de sentimentos, porque creia firmemente, como os simbolistas, que o sentimento é o mais pessoal e, ao mesmo tempo, o mais universal que o homem possui [...] A realidade só interessava enquanto que podia produzir esses sentimentos, sobre tudo, oferecer material para construir símbolos (tradução própria)<sup>172</sup> (in VVAA, 1980, p. 248).

*Soledades* é uma procura do si mesmo. Mas sem encontrar-se, razão pela qual buscará novos horizontes para sua lírica. Os temas principais de *Soledades* foram o tempo e o amor. Posteriormente, em *Campos de Castilla*, entraria o tema da Espanha. No entanto, tanto o amor como a Espanha e o político poderiam, em última instância, aglutinar-se no tempo como grande tema da obra machadiana. A água, o rio, o relógio, os caminhos ou o mar, remetem sempre ao trânsito pela existência e à consciência da futilidade da existência.

Quando Antonio Machado vai para Soria, a paisagem torna-se motivo recorrente da sua obra, deslocando quase completamente aquela outra natureza estilizada e carregada de registos culturais”, de *Soledades* (Bermúdez, in VVAA, 1980, p. 250). Ao contrário do que muitos - e do próprio Machado - dizem, *Campos de Castilla* não representa uma ruptura com sua poesia anterior. O que há principalmente é uma mudança de perspectiva:

[...] se antes o poeta procurava-se em seus sentimentos mais intrínsecos, que tinham sua génesis na realidade que lhe rodeava, agora, esgotada aquela via, se vira para uma análise dessa realidade. Tudo isso coincide com uma lenta radicalização ideológica à qual não é alheia a convulsa vida do país (tradução própria)<sup>173</sup> (Bermúdez, in VVAA, 1980, p. 252).

Isso viria reforçar a ideia de que a Geração de 98 e o modernismo são duas faces da mesma moeda. Em *Campos de Castilla* há uma nova orientação que convive com poemas do “velho estilo” e outros que mostram “um ceticismo então em formação” (Bermúdez, in VVAA, 1980, p. 250). Já a poesia patriótica de *Campos de Castilla* é o que faz muitos críticos falarem de um “despertar *noventayochista* de Antonio Machado” (IDEM, p. 251), mas há

172 “[...] una poesía centrada en el análisis del yo, no en su anécdota, sino en cuanto detentador de sentimientos, porque creía firmemente, como los simbolistas, que el sentimiento es lo más personal y, al mismo tiempo, lo más universal que el hombre posee [...] La realidad sólo interesaba en cuanto que podía producir esos sentimientos, sobre todo, ofrecer material para construir símbolos”.

173 “[...] si antes el poeta se buscaba en sus sentimientos más intrínsecos, que tenían su germen en la realidad que le rodeaba, ahora, agotada aquella vía, se vuelca en un análisis de esa realidad. Todo ello coincide con una lenta radicalización ideológica a la que no es ajena la convulsa vida del país”.

também poemas de amor à Natureza e outros sobre o mistério da existência e do Mundo.

Por outra parte, os elementos machadianos de *Campos de Castilla*, como o mar, o caminho, o sonho e o passo do tempo são coisas que já estão em Antonio Machado desde o seu aparecimento, notadamente desde os primeiros poemas nas revistas e em *Soledades*.

Quando prescinde da anedota pessoal, surgem ‘Proverbios y Cantares’:

¿Siglo nuevo? ¿Todavía  
llamea la misma fragua?  
¿Corre todavía el agua  
por el cauce que tenía?  
(MACHADO, 2010, p. 283).

‘Proverbios y Cantares’, como *Nuevas Canciones* (1924), continuam na mesma linha:

Formalmente, *Campos de Castilla* se despega bastante da obra anterior. O octossílabo é o metro dominante e a *silva* predileta com arte é acrescentada com o *romance*, a *soleá* e outros estrofes de carácter popular. Mas haverá também alexandrinos e ritmos muito marcados, de igual modo que não se superou, ainda é menos abundante, o símbolo como meio de eludir a menção direta de uma realidade (tradução própria)<sup>174</sup> (Bermúdez, in VVAA, 1980, p. 252).

A respeito da inserção do poeta em uma definição consensual, modernista ou do 98, revela perceber que os aspectos formais das poesias de Antonio não mudam muito desde *Soledades* até *Campos de Castilla*. Ramón de Zubiría, em seu magnífico e iniludível texto, afirma que essa produção constitui uma unidade. Parece que o que mudaria seria mais o carácter de sua poesia, que adquire um carácter mais *noventayochista*. Mas de que maneira afeta isso à paisagem?

Pode-se dizer que a paisagem configurada em poemas de Machado como ‘A orillas del Duero’ ou ‘A un olmo seco’ revela o sujeito atuando na natureza, no espaço, enquanto contempla a paisagem. É por isso que a noção de paisagem, no âmbito da expressão literária, nos encaminha prontamente para a subjetividade da percepção: uma personagem que observa ou um sujeito literário que o interpreta.

Richard A. Cardwell (in VVAA, 1994) considera que não há qualquer distinção entre a geração de 98 e modernismo. Ainda segundo ele, a mudança que se produz em Machado entre 1907 e 1912 é aparente e apenas obedece a uma distinção artificiosa entre modernismo e 98.

Em sua crítica a *Campos de Castilla* publicada em *El Imparcial*, Ortega y Gasset diz que Antonio Machado, sem renunciar a Rubén Darío, procurou sua própria voz no tempo

---

174 “Formalmente, *Campos de Castilla* se despega bastante de la obra anterior. El octosílabo es el metro dominante y a la *silva* predilecta con arte se añade el *romance*, la *soleá* y otras estrofas de carácter popular. Pero habrá también alexandrinos y ritmos muy marcados, de igual modo que no se ha superado, aunque es menos abundante, el símbolo como medio de eludir la mención directa de una realidad”.

atual, que já não é o do modernismo (GIBSON, 2016, p. 273).

Pensando nos objetos das paisagens machadianas, vemos quantos deles são objetos da natureza, e outros, principalmente os de caráter político, são objetos ideais, decorrentes de uma conversão deliberada em formas evocadas. Um exemplo muito claro é ‘A Orillas del Duero’, um poema em que transforma elementos da paisagem que vê do alto da montanha em metáforas da Castela destruída. Se Milton Santos diz que a paisagem surge como um campo morto, já passado, Machado, ao observar a paisagem castelhana, entende-a como tal. Assim, a história de Castela tem o caráter de um conjunto de objetos materiais, já ruínas inúteis, espalhados por todo o espaço castelhano, que por sua vez, sendo um lugar, é uma metáfora da Espanha, de uma Espanha na beira da Europa e que contempla seu próprio reflexo nas águas da nova sociedade.

## 5. ALVARGONZÁLEZ: INTRAHISTÓRIA DA PAISAGEM. *FIXOS E FLUXOS*.

Para aqueles que ainda percebem em suas pulsações o bater do sangue espanhol e ouvem em suas almas a voz de seus ancestrais, sepultados na pátria solar, e ressoa em seus corações o eco familiar das glórias dos homens de sua nação e de sua raça que clamam por sua perpetuidade<sup>175</sup>

(José Antonio Primo de Rivera)

O extinguido não pode reviver-se com cópias. Tem que criar o novo<sup>176</sup>

(Juan Ramón Jiménez)

Me pareceu o romanceiro a suprema expressão da poesia, e quis escrever um novo Romanceiro. A esse propósito responde *La tierra de Alvargonzález*. Muito longe estava eu de pretender ressuscitar o género em seu sentido tradicional. A confecção de novos romanceiros velhos –cavalleirescos ou mouriscos – não foi nunca do meu agrado, e toda simulação de arcaísmos me parece ridícula. Certo que eu aprendi a ler no Romanceiro geral que compilou meu bom tio D. Agustín Durán; mas meus romanceiros não emanam das heroicas gestas, mas do povo que as compus e da terra onde se cantaram<sup>177</sup>

(Antonio Machado)

Em um famoso verso, Antonio Machado escreveu:

### VIII

Hoje é sempre ainda.  
(MACHADO, 2010, p. 283)

Porém, algo mudou, uma mudança que ainda é lenta, as vezes imperceptível, as vezes dissimulada, distinta só por dentro. Quando as mudanças que estão se predicando acerca do novo século passam a ser questionadas, sua efetividade se faz. Se a literatura e o pensamento que vêm de fora são questionados, é porque está chegando: “Elevam-se em diário na Espanha amargas queixas porque a cultura estrangeira nos invade e arrastra ou afoga o castiço, e vá

175 “Para los que en sus pulsos perciben todavía el latido de la sangre española y escuchan en el alma la voz de sus antepasados, enterrados en el patrio solar, y les resuena en el corazón el eco familiar de las glorias de los hombres de su nación y de su raza que claman por su perpetuidad”.

176 “Lo extinguido no puede revivirse con copias. Hay que crear lo nuevo”.

177 “Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía, y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde *La tierra de Alvargonzález*. Muy lejos estaba yo de pretender resucitar el género en su sentido tradicional. La confección de nuevos romances viejos –caballerescos o moriscos– no fue nunca de mi agrado, y toda simulación de arcaísmos me parece ridícula. Certo que yo aprendí a leer en el Romancero general que compiló mi buen tío D. Agustín Durán; pero mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron”.



invadindo aos poucos, segundo dizem os queixosos, nossa personalidade nacional”<sup>178</sup> (UNAMUNO, 2018, p. 6).

Nada de novo há sob o sol, “hoje é sempre ainda”, mas há, sim, entre nós, em nossos usos e em nossos costumes: o mundo se move, se desfazem as certidões, e com ele se removem os *fixos* e acampam os *fluxos*. Nesse movimento, o espaço, como dizia Milton Santos (2006, pp. 66-67), aglutina o passado e o presente transformando-o tudo em “ainda sempre”, em ação. A paisagem, pelo contrário, tende a transformá-lo tudo em história. Sua conjugação é pretérita, em tanto que resultado de conjunto: é observação. Mas o sujeito que olha é presente, e o pretérito da paisagem se mistura com o presente do olhar: *aión*.

Em ‘La Tierra de Alvargonzález’, como em ‘A orillas del Duero’, o pretérito se faz presente, mas agora Machado nos o oferece de perto. Em ‘A orillas del Duero’ tínhamos propriamente uma paisagem: o ‘eu’ lírico –Antonio Machado– subia uma montanha (segundo Gibson (2016, p. 233), Santa Ana) e contava poeticamente o que via e interpretava. No final, voltava-se aos camponeses, que iam se recompor depois de uma dura jornada. Já em ‘La Tierra de Alvargonzález’ é a visão daqueles camponeses de dentro, a intra-história no sentido que fala Unamuno: um presente que não é histórico, um presente que representa a tradição, e sobre o qual corre a história. É a “tradição do presente”, a substância, o sedimento e a revelação do “inconsciente na História”.

Essa vida intra-histórica, silenciosa e contínua como o fundo do mar, é a substância do progresso, a verdadeira tradição, a tradição eterna, não a tradição da mentira que costuma ir buscar o passado enterrado em livros e papéis e monumentos e pedras “[...] batidas pelas ondas na superfície do mar onde se agitam os naufragos, só acreditam em tempestades e cataclismos seguidos de calma [...] que a vida pode ser interrompida e retomada (tradução própria) (UNAMUNO, 2018, p. 17)<sup>179</sup>.

A intra-história é o sedimento sobre o qual flui a superfície da História, formada por milhões de anônimos. O que Machado faz é isolar alguns desses anônimos e algum momento de suas existências: esse é o enredo de ‘La tierra de Alvargonzález’. Para que? Para nos mostrar a sociedade espanhola.

A proposta consiste na apresentação de uma Espanha onde nos primeiros anos do século XX, quase tudo segue imutável. Só um elemento da família emergiu da evolução secular da vida camponesa, quebrando a ordem do humano e do divino, e no seu retorno, com

178 “Elévanse a diario en España amargas quejas porque la cultura extraña nos invade y arrastra o ahoga lo castizo, y va zapando poco a poco, según dicen los quejosos, nuestra personalidad nacional”

179 “Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras” [...] peloteados por las olas en la superficie del mar donde se agitan naufragos, éstos no creen más que en las tempestades y los cataclismos seguidos de calmas [...] que puede interrumpirse y reanudarse la vida”.

outras condições, outros métodos, outras fontes, outras referências e outros comportamentos, tem se transformado em elemento dessintegrador, um *fluxo*, um dissolvente – um inimigo...?

‘La Tierra de Alvargonzález’ é o grande romance espanhol e sua estrutura é perfeita para isso: clássico, popular e pedregoso, imóvel de acordo com as tradições. Mas há duas reviravoltas. A primeira é a ênfase, não sobre as façanhas de um herói, mas sobre histórias do próprio povo. A segunda é assinalada por Juan Ramón Jiménez ao afirmar que sendo o mesmo, esse romanceiro não é mais o mesmo (CHICHARRO, 2013, pp. 171-172). *Fixos e fluxos*. As coisas mudaram, e a paisagem e a poesia mudaram também.

A defesa contra essa mudança é o cainismo. O cainismo faz parte da cultura espanhola, daí essa opressiva hierarquia familiar, o amor pelas monarquias, o desejo territorial e a atitude tribal. Como diz Gerald Brenan (1984, p. 12), na Espanha, “quem perde, paga”. É assim que o colono retornado de ‘La tierra de Alvargonzález’ perde: absolutamente. E perdendo o que vem de fora, a Espanha afunda, e nós, espanhóis, afundamos, prontos para ser enterrados com nosso pai, ao qual matamos, como acontece com os faraós. Porém, não é algo inerente à nacionalidade, ou uma essência, ou um traço de identidade, ou uma bandeira. Não está em nosso DNA nem nos nossos genes: isso foi sendo construído no tempo e pode por essa razão ser desfeito ou transformado.

Essa disposição foi representada por Unamuno em *Abel Sánchez* (1917), pintada por Goya em seu *Duelo com garrotazos* (1819-1823), Federico García Lorca a representou em *Bodas de Sangre* (1931), e em tom de humor negro, pode ser visto na filmografia de Luis García Berlanga, no desesperado anseio frustrado do protagonista de *Vivan los novios* (1969), no circo grotesco de *La escopeta nacional* (1976), na opressiva *El verdugo* (1963), em *Paris-Tombuctú* (1996), ou em *Moros e Cristianos* (1987). Também está presente em Fernando Fernán-Gómez e sua *A estranha viagem* (1964).

Não é infrequente na Espanha que haja uma atenção política especial à família como núcleo social primário. Tampouco é exclusividade da Espanha, mas, neste caso, a inveja está intimamente relacionada ao cainismo e ao cabresto da família. A inveja tão castigada não é um problema em si. Porém, a inveja surge fora de controle quando há uma hierarquia rígida, e é até usada para manter essa hierarquia e neutralizar qualquer desintegração do rebanho familiar: “você me questiona porque tem inveja de mim”. É uma forma de manter a hierarquia estabelecida tanto na relação superior-inferior quanto de prevenir a desintegração. É por isso que a inveja é tão castigada em uma sociedade como a espanhola e é por isso que, como não há outros caminhos, a única opção é a submissão e / ou o cainismo.

Em ‘La tierra de Alvargonzález’, Miguel, o irmão mais novo retorna havendo

transgredido. Os maiores, Juan e Martín, sentem inveja, mas ao mesmo tempo afirmam pertencer ao lugar e ao seu lugar no mundo como legítimos. Eles mataram seu pai para herdar seu direito e que tudo continuasse igual. Quando o conflito com Miguel aparece, não há outra forma que a morte para salvar tudo: sua miséria, sua complacência, a pobreza de todos, sua existência imobilizada e até sua própria condenação.

Segundo Pierre Gourou, “Toda paisagem habitada pelos homens traz a marca de suas técnicas [...] Essas paisagens nos fazem perguntas” (in SANTOS, 2006, p. 20). Em ‘La Tierra de Alvargonzález’ vemos isso por todas partes. A paisagem e sua interação com as personagens constitui um elemento dramático de altos voos, cheio de perguntas que devem surgir do leitor e de dúvidas nas personagens.

Nessa obra é possível identificar várias coisas do ponto de vista da paisagem como personagem: a inexistência de Deus, a técnica e a investigação dos personagens. Segundo Roland Barthes, o coro da tragédia grega serve para gerar questionamentos. A paisagem em ‘La tierra de Alvargonzález’ cumpre essa função de coro. E essa função vai do técnico ao metafísico, passando por sua transformação estética. Vemos como a paisagem se transforma, tem alma, e esteticamente adquire conotações técnicas em alguns momentos e medievais em outros.

Miguel é um *fluxo* que entra em uma situação dada e a modifica. Essa modificação é seguida pela reação, destinada a preservar um estado de coisas anterior e imóvel (*o fixo*). Para Juan e Martín o assassinato de seu pai não teve consequências, o que nos permite imaginar que também não terá a morte de seu irmão. Essa classe social é, para Machado, um câncer na sociedade espanhola. Vemos esse tipo de personagem retratado em ‘Del Pasado Efímero’ (CXXXI) e principalmente em alguns poemas escritos em Baeza e que acabarão fazendo parte das reedições de *Campos de Castilla*.

*La Tierra de Alvargonzález* manifesta esse desajuste entre *Fixos* y *Fluxos* na quietude dos lugares e as tradições e as grandes viagens migratórias a América. A dissociação entre *Fixos* e *Fluxos* desfaz a sociedade:

Rompem-se os equilíbrios preexistentes e novos equilíbrios mais fugazes se impõem: do ponto de vista da quantidade e da qualidade da população e do emprego, dos capitais utilizados, das formas de organização das relações sociais, etc [...]. Na medida em que os atores recém chegados tragam consigo condições para impor perturbações, o acontecer em uma dada fração do território passa a obedecer a uma lógica extra-local, com uma quebra às vezes profunda dos nexos locais. (SANTOS, 2006, p. 161).

Aqui pretende-se colocar o foco no desajuste que esse elemento saído da dinâmica local fixa provoca ao voltar: “Como, no processo global da produção, a circulação prevalece

sobre a produção propriamente dita, os fluxos se tornam mais importantes ainda para a explicação de uma determinada situação” (SANTOS, 2006, p. 181).

## 5.1 BIOGRAFIA DE UM ROMANCEIRO

[...] pensei que a missão do poeta era inventar novos poemas do eterno humano, histórias animadas que sendo suas, vivessem, no entanto, por si mesmas. Me pareceu o romanceiro a suprema expressão da poesia e quis escrever um novo romanceiro<sup>180</sup>

(Antonio Machado)

Embora na esfera popular a maioria dos espanhóis saiba quem foi Antonio Machado, é consideravelmente menor o número dos que sabem da existência de seu irmão Manuel e da dupla de autores que juntos constituíram no teatro, à maneira dos irmãos Álvarez Quintero. A um campo mais específico, o da história e das letras, pertence o conhecimento de que o pai de ambos foi Antonio Machado Álvarez (*Demófilo*), o primeiro folclorista espanhol e um dos pioneiros nos estudos do que a meados do século XX seria chamado de *flamencologia*. Já conhecemos no capítulo 3 a árvore genealógica dos Machado e a importância que o clã familiar teve para todos eles. Vimos também que aprenderam a ler com o *Romancero General* compilado e comentado por Agustín Durán, tio de Cipriana Álvarez. Porém, a importância do tio Agustín e da corrente cultural que gerou dentro do clã não se restringe a esse fato, já importante em si, mas parece muito maior de acordo com os escritos anteriores que podem ser lidos na edição de 1877 e as referências machadianas que nelas podem ser encontradas.

De fato, no prólogo do *Romancero General* podem ser encontrados alguns temas sobre o resgate do saber popular que influenciaram tanto Antonio Machado quanto Demófilo. Para esse último, “o Arquivo que contém os documentos mais preciosos e importantes da história íntima das nações é a poesia popular” (in GIBSON, 2016, p. 31).

De outra parte, mais além do que permite supor esta rede de relações em uma família que, aliás, seguiu comportamentos de clã, pelo menos desde os tempos de Machado Núñez até a morte de Antonio, em 1939<sup>181</sup>, podem se apreciar rasgos comuns de pensamento entre

---

180 “[...] pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas del 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 romance”.

181 É conhecido que o avô pediu um traslado universitário para Madrid, com a intenção de que os filhos de

Agustín Durán e Antonio Machado, passando claramente por Cipriana Álvarez e por Demófilo. Dessas ideias podem se deduzir duas coisas: que a marca de Durán veio de forma direta e familiar – por meio do aprendizado e absorção de suas ideias– ou veio indiretamente, através de outras influências e leituras que tanto Demófilo como, anos depois, seu filho Antonio Machado, assimilaram para sua produção intelectual. Isto último é factível, visto que são ideias que se espalharam como a pólvora pela Europa da época: constam no pensamento filosófico romântico; na literatura, em autores como os irmãos Grimm, Hans Christian Andersen, Washington Irving; na pintura de Millet, Corot ou Manet, na arquitetura de Viollet Le-Duc, na música que investiga a música popular, etc... Nos estudos sobre História e arte (Jacob Burckhardt), ou na proliferação de chamados de antiquários, estudiosos prévios ao surgimento do folclore como ciência. Mas parece muito forçado pensar que a família Machado fez um desvio até chegar a essas ideias, esquivando alguém por quem demonstrava-se verdadeira devoção intelectual na família. Portanto, os indícios da influência direta de Agustín Durán sobre o pensamento de Demófilo e dos irmãos Machado são bastante fortes, ao mesmo tempo que é difícil admitir que, com as referências intelectuais de todos eles, assim como importância declarada que todos eles atribuem à presença do *Romancero General* na sua vida, a sua influência não fosse decisiva.

A marca de Durán na obra dos Machado e, concretamente, de Antonio, percebe-se, antes de tudo, em seu interesse pela literatura popular, um interesse que, como o próprio autor indica no prólogo ao *Romancero General*, vem da influência dos irmãos Schlegel e Juan Böhl de Faber, com quem ele teve uma grande amizade. É seguindo os passos de Böhl de Faber que, durante o segundo terço do século XIX, Durán trabalhou intensamente para resgatar o saber popular associado às raízes literárias e à língua nacional, algo muito típico da época, principalmente do movimento romântico do qual formavam parte os autores citados.

No prólogo de seu *Romancero*, Durán lamenta ter compilado penosamente grande parte das obras em bibliotecas de Londres, Viena ou París, “onde parece que se aglomeraram os documentos literários da Espanha”<sup>182</sup> (p. viii), e comenta com magoa que os alemães já haviam realizado naquele então (primeira metade do século XIX) compilações sobre a literatura popular espanhola. Lamenta ainda que ingleses e anglo-americanos “são os que hoje

---

Demófilo estudaram na Institución Libre de Enseñanza, igual que durante a Guerra Civil, Antonio só aceitou o traslado que o governo lhe propus em troca de que com ele se trasladaram também sua mãe e seus irmãos. É conhecida a relação de idas e vindas para se ajudar uns aos outros, a vida coletiva em casa, o exílio comum em Colliure, a vida no exílio posterior dos irmãos José e Joaquín no Chile, etcetera.

182 En lo sucesivo, en todas las citas del prólogo de Agustín Durán se va a mantener la ortografía tal como aparece en el original, respetando las diferencias de la ortografía del idioma castellano en la época de su escritura (mitad del siglo XIX).

escrevem ou tem escrito as histórias de Carlos V, dos Reis Católicos, de Colombo, de México e outras muitas”, investindo e viajando sob o subsídio de seus governos, diferentemente do que ocorre na Espanha,

[...] condenados a uma indizível estagnação e apatia, olhamos estupefatos o que está acontecendo, e atolados na preguiça deixamos a glória para os outros e dormimos sem cuidados. Quando vamos acordar? Quando será que essa engenhosidade espirituosa que a Europa admirava vai sacudir seu sono? Chegará a hora de ele se levantar, e logo sem dúvida o veremos abrir suas asas entumecidas (DURÁN, 1877, p. viii)<sup>183</sup>.

Parece inevitável, ao ler isso, recordar os poemas de Machado ‘A orillas del Duero’ (XCVIII) (“¿Espera, duerme o sueña?”), ‘El Dios Íbero’ (CI), ‘El mañana efímero’ (CXXXV) (“Esa España inferior que ora y bosteza”) o, em *Proverbios y cantares* (CXXXVI), el número LIII (“entre una España que muere / y otra España que bosteza”).

Seguindo sua reflexão, Durán ressalta a consideração específica do romancero enquanto expressão da alma popular e produto do engenho popular. Assim, o romancero é considerado por ele como um dispositivo que ajuda a conhecer as raízes históricas, culturais e idiossincráticas de um país. O romancero é por fim considerado algo típico da cultura espanhola:

[...] mas indígena e popular por suas formas fáceis e simples; porque abrangem maior número de épocas sem se interromper; porque retratam melhor nosso carácter, e conservam mais vestígios das origens e progressos do idioma vulgar; porque ainda hoje elas têm vida própria, porque chamam a atenção dos aficionados, que são em muito maior número do que os eruditos (tradução própria)<sup>184</sup> (IDEM, p. xxxvi)

Sustenta também Agustín Durán que

Ainda quando os romances que conhecemos não sejam os documentos gráficos mais antigos da origem da nossa poesia, pode-se presumir, no entanto, que sob suas formas exalaram-se os primeiros hálitos daquela que foi popular. Sua rudeza, sua fácil construção, os assuntos de que tratam: tudo, tudo contribui a justificar esta conjectura (tradução própria)<sup>185</sup> (IBIDEM, p. viii).

Ou seja, é bastante natural, seguindo Durán, a vocação por encontrar, não o mais antigo, mas o mais popular. A ‘origem’, palavra-chave e repetidamente utilizada por Durán

---

183 “[...] condenados á un marasmo y apatía incalificable, miramos estupefactos lo que pasa, y sumidos en la pereza dejamos la gloria para los otros, y nos dormimos sin cuidado. ¿Cuándo despertaremos? ¿Cuándo aquel brioso ingenio que admiró la Europa sacudirá su letargo? Tiempo vendrá en que se levante, y pronto sin duda le veremos desplegar sus entumecidas alas”.

184 “[...] mas indígena y popular por sus formas fáciles y sencillas; porque abrazan mayor número de épocas sin interrumpirse; porque retratan mejor nuestro carácter, y conservan mas vestigios de los orígenes y progresos del idioma vulgar; porque aun hoy día tienen vida propia, porque llaman la atención de los aficionados, que son en mucho mayor número que los eruditos”.

185 “Aun cuando los romances que conocemos no sean los documentos gráficos mas antiguos del origen de nuestra poesía, puede presumirse, sin embargo, que bajo sus formas se exhalaban los primeros alientos de la que fue popular. Su rudeza, su fácil construcción, los asuntos de que tratan: todo, todo contribuye á justificar esta conjectura”.

em seu texto, não se encontra em um momento temporário da história, mas nas profundezas de uma cultura, de um povo:

... essa forma de poesia [...] começou a través do inculto povo, continuou a través dos trovadores, e depois foi aceita pelos poetas para devolver ela a sua origem mais bela e perfeita, e ainda menos espontânea e natural, não privada da marca e carácter próprio dos tempos em que nasceu e das épocas em que foi se modificando (tradução própria)<sup>186</sup> (p. v).

No entanto, existem algumas diferenças importantes entre Durán e Demófilo. Agustín Durán assume uma intenção baseada no romantismo, principalmente em Schlegel e Herder, aluno de Immanuel Kant, que levou a influência de seu professor para outro terreno. Se Francis Bacon tinha afirmado a existência de um progresso técnico da humanidade baseando-se nos sinais históricos da invenção da imprensa, a pólvora e a bússola (1620, pp. 45-46), Kant associa o progresso material ao progresso moral e procura os sinais históricos desse progresso da humanidade. Em sua busca, os encontra na Revolução Francesa, o grande acontecimento que, segundo o filósofo, mostra que não Deus, mas os homens, são os autores da sua própria história, gerando uma marca que permite ordenar o tempo para o passado e o futuro, além do presente (2004, pp. 156-158). Essas noções levaram Herder a conceber a história da humanidade, não como produto de um progresso, seja técnico ou moral, mas como a de uma realização (HERDER, 2002, p. 147), completando assim a viagem do material ao espiritual.

Para Herder, a humanidade, ainda partindo de uma natureza comum, é modulada pela transformação climática (1959, p. 198), gerando suas culturas, sua linguagem e suas leis, nas particularidades de cada povo. Ele entende que a obra poética não é um ato individual, mas a manifestação de um espírito do povo: o *Volkgeist*, cujas forças inconscientes habitam cada povo e se manifestam na poesia, na história e no direito. Para ele, não é possível entender a poesia sem o conhecimento da sua própria existência e a cultura da qual ela surge. Esta linha é muito semelhante à dos irmãos Schlegel e Juan Böhl de Faber, autores de quem bebe Agustín Durán.

Já as influências de Demófilo têm outros eixos: em 1844, Cipriana Álvarez, Dona Cipriana, “a mulher dos contos”, a sobrinha de Agustín Durán, filha do filósofo e político José Álvarez Guerra, casou-se com o biólogo e geólogo Antonio Machado Núñez. Em 1846 nasceu seu único filho, Antonio Machado Álvarez, o futuro Demófilo. A educação que deram a seu filho combinou o gosto pelos romanceros com o conhecimento do darwinismo e da

---

186 “... esta forma de poesía [...] empezó por el inculto pueblo, se continuó por los juglares, y mas tarde se aceptó por los poetas para devolverla á su origen mas bella y perfecta, y aunque ménos espontânea y natural, no privada del sello y carácter propio de los tiempos en que nació y de las épocas en que se fué modificando”.

terra.

Machado y Álvarez adotou o pseudônimo de Demófilo e desenvolveu a ideia de que a melhor educação para o analfabeto povo espanhol era o aprendizado e a valorização de sua cultura popular. Demófilo pensava, seguindo Herder, que o conhecimento da cultura popular poderia levar a uma nova humanidade, mas com uma diferença em relação ao filósofo alemão: Demófilo aceita o positivismo e o evolucionismo. Se Herder tende a buscar a autoafirmação do que é especificamente alemão, a ideia de Demófilo é que o conhecimento da cultura popular levará a Espanha à abertura ao mundo. Se na Europa há intelectuais que anseiam pelo passado, na Espanha é o contrário: o que se deseja é o abandono definitivo desse passado secular e repressivo. Por isso, em comparação com o conceito de Herder de *Volkgeist*, mais estático e a priori, a concepção de ‘povo’ de Demófilo está sujeita à mobilidade e evolução (BALTANÁS, 2006, p. 103).

A importância de Cipriana Álvarez no processo educacional de Demófilo é crucial ao longo desta história. Ela lhe ensinou histórias, romances, tradições e canções. Segundo Ian Gibson, a influência de Agustín Durán sobre ela foi decisiva: “Durán transmitiu a ela sua paixão por romances e versos e, seguindo seu exemplo, ela realizaria suas próprias investigações folclóricas” (GIBSON, 2016, p. 31). Além disso, Cipriana havia recebido uma formação erudita, muito pouco frequente na época, já que seu pai era o filósofo e político José Álvarez Guerra, que atuou na área agrícola ao mesmo tempo que na lógica e na educação. Sua condição de mulher e as limitações que daí advém não a impediram de desenvolver sua própria pesquisa. A posição social que ocupou, enquanto mulher, permitiu-lhe uma maior observação do popular, um contato mais direto e menos idealizado. Além disso, permitiu-lhe variar alguns eixos nas suas observações, menos sujeitas à nacionalidade, e mais a ações e materiais específicos, o que se materializou na publicação de um livro sobre a cozinha da Extremadura (GIBSON, 2016, p. 31). O seu papel na obra de Demófilo foi também crucial, em termos de mecenato, incentivo, contributo informacional, guia na procura de outras informações e na transmissão cultural à próxima geração, a dos irmãos Machado, que a descreveram como “Uma grande conversadora, de caráter admirável e chei de simpatia” (GIBSON, p. 31).

Machado Núñez também não era alheio ao gosto da família pelo popular: sabia tocar violão e cantar numa época em que as ideias se moviam no sentido de observar os movimentos populares. Além disso, a mistura de folclore e influência geológica fomentou uma relação com a terra que ia do puramente natural, seu gosto pelos fenômenos naturais e geológicos, ao cultural. Em seu livro *Por aquellas calendas* (1930), Luis Montoto y



Rautenstrauch, editor do jornal sevilhano *El Español*, evoca assim seu amigo Demófilo:

Eu chamava ele, e ele ria muito, "o homem da natureza". "Gostas de tudo naturalmente", dizia eu. Se fosse permitido, caminharias pelo mundo como nosso primeiro pai no paraíso terrestre. Todas as tuas caminhadas são no campo. Quando saímos por estas terras de Deus, tu bebes em fontes e riachos, usando tuas mãos como os melhores copos de cristal. Mais do que cheirar as flores, as comes e te jogas no chão para beijá-lo, como se bejasses tua mãe (IN: GIBSON, 2016, p. 55)<sup>187</sup>.

Na Inglaterra, um novo conceito tinha aparecido: folk-lore, ao mesmo tempo em que as primeiras sociedades do novo estúdio foram sendo criadas em todos os lugares. Demófilo abandonou seus estudos porque não conseguia encontrar uma maneira de fazê-los se encaixar em nada que ele conhecia. Quando soube da criação dessas sociedades, retomou os estudos. Agora sentia que sabia qual era sua missão. Ele foi o criador das duas primeiras sociedades folclóricas na Espanha: a Sociedade Folclórica Espanhola e a Sociedade Folclórica Andaluza. Além disso, tentou criar métodos de trabalho, registrando tradições, materialmente muito distantes do que ele poderia alcançar naquela época e na Espanha.

Obviamente, a concepção de Antonio Machado também está repleta de novas referências. Não é o romantismo de Durán, nem a mistura com o positivismo de Demófilo, mas sim uma observação mais próxima do existencialismo e da realidade social das pessoas.

Outro fator importante e marcante é a indicação de manter o tipo e a personalidade diante do ataque violento da moda. Este é um aspecto muito importante no pensamento do apócrifo Juan de Mairena, e também no Demófilo.

No já citado prólogo, Agustín Durán escreve:

Fez-se um exibicionista alarde de preferir o estranho ao próprio, e tinha-se por ignorante e bárbaro a quem duvidava da infalibilidade dos inovadores. Houve e foi muito grande o contágio, porque era mais fácil ser eco dos pretendidos críticos, do que estudar bem o antigo para criar sobre ele; porque era mais cómodo traduzir que inventar; porque custava menos imitar o feito do que reformar o passado e conforma-lo às variações que devia ter. Em tal situação apenas houve quem fosse ao encontro de tão extraviadas ideias, sequer para discuti-las. Perdido assim o bom caminho, ficamos reduzidos a ser debilitados ecos do que era bom e acomodado aos países onde nasceu, mas entre nós não podia produzir criações espontâneas nem vivificador entusiasmo. Aconteceu-nos o que àquele que escreve no papel raiado, cuja letra, sendo linda e acabada, sempre carece de soltura e elegância, e jamais tem o carácter de originalidade (tradução própria)<sup>188</sup> (1877, p. viii).

187 "Llamábale yo, y él se reía a casquete quitado, "el hombre de la Naturaleza". "Todo te gusta al natural –le decía–. Si te lo permitieran, andarías por el mundo como nuestro primer padre por el Paraíso terrenal. Todos tus paseos son por el campo. Cuando salimos por estas tierras de Dios, bebes en las fuentes y en los arroyos, sirviéndote de las manos como de los vasos de cristal más fino. Más que oler las flores, te las comes y te tiras a la tierra para besarla, como si besaras a tu madre".

188 "Hacíase un vanaglorioso alarde de preferir lo extraño á lo propio, y se tenía por ignorante y bárbaro al que dudaba de la infalibilidad de los novadores. Cundió y debió cundir el contagio, porque era mas fácil ser eco de los pretendidos críticos, que estudiar bien lo antiguo para crear sobre ello; porque era más cómodo traducir que

Parece claro que Antonio Machado toma essa tradição e a acomoda ao momento, tanto em *Juan de Mairena*, como no resto de apócrifos e suas ideias sobre o popular.

[...] também sacrifiquei no altar da moda o temor a ser considerado ignorante e ridículo; também teve a audácia de reprovar o que me era pouco conhecido, e de desprezar em público o que em segredo admirava. Mas chegou o tempo da maturidade e da reflexão, e conheci que a rede que envolvia do engenho nacional era muito estreita, e que a terra ansiava receber no seu seio a semente de boas e liberais doutrinas, para que brotasse briosa e fecunda. Meu único mérito nesse caso foi conhecer que era chegada a hora da emancipação literária, me atrever a romper a rede que a atrapalhava, e em fim, o de jogar no chão já preparado a semente que devia brotar. Então nós tínhamos apenas um crítico que ousasse defender nossa antiga literatura considerando-a em si mesma, e como médio necessário para recuperar a perdida originalidade e independência que devia nascer da união do passado com o presente; apenas um que pensasse em deduzir dela uma teoria racional que desse unidade filosófica; apenas um que quisesse apresentá-la sob o aspecto de espontânea beleza que a caracteriza (tradução própria)<sup>189</sup> (IDEM, p. vi).

Também encontramos uma descrição de Luis Montoto evocando a seu amigo Demófilo de uma forma que vem a mostrar de forma esclarecedora sua atitude acerca do Povo e da influência que seu pensamento exerceu em Antonio Machado:

Estuda – ele me dizia – estuda o povo, que, sem gramática e sem retórica, fala melhor do que tu, porque expressa por inteiro seu pensamentos, sem adulterações nem trompe enganos; e ele canta melhor do que tu, porque ele diz o que sente. O povo, não as Academias, são o verdadeiro conservador da língua e o verdadeiro poeta nacional (GIBSON, 2016, p. 56)<sup>190</sup>.

Segundo Gibson, Demófilo foi o primeiro autêntico flamencólogo:

O amor que professamos pelo nosso povo e o desejo de que a literatura e a poesia, rompendo os velhos moldes de um convencionalismo estreito e artificial, ascendam à categoria de ciência e se inspirem nos grandes e novos ideais que hoje se oferecem à arte, encoraja-nos a esperar que este humilde trabalho, muito mais chato e tedioso do que se pode presumir à primeira vista, seja acolhido com benevolência pelos

---

inventar; porque costaba menos imitar lo hecho, que reformar lo pasado y conformarlo á las variaciones que debía tener. En tal situacion apenas hubo quien saliese al encuentro de tan extraviadas ideas, siquiera para discutir las. Perdido así el buen camino, nos quedamos reducidos á ser debilitados ecos de lo que era bueno y acomodado á los países donde nació, mas que entre nosotros no podia producir creaciones espontáneas ni vivificador entusiasmo. Nos sucedió lo que á aquel que escribe en papel rayado, cuya letra, aunque bella y acabada, siempre carece de soltura y elegancia, y jamas tiene el carácter de originalidad”.

189 “[...] también sacrifiqué en el altar de la moda al temor de que se me tuviese por necio y ridículo; también tuve la audacia de reprobar lo que me era poco conocido, y de desprezar en público lo que en secreto admiraba. Pero llegó el tiempo de la madurez y de reflexión, y conocí que la red que circuía al ingenio nacional era muy estrecha, y que la tierra ansiaba recibir en su seno la semilla de buenas y liberales doctrinas, para que brotase briosa y fecunda. Mi único mérito en este caso fue conocer que era llegada la hora de la emancipación literaria; el de atreverme á romper la primera malla de la red que la impedía, y en fin, el de arrojar en el suelo ya preparado la semilla que debía brotar. Apenas entonces teníamos un crítico que osase defender nuestra antigua literatura considerándola en sí misma, y como medio necesario para recuperar la perdida originalidad é independencia que debiera nacer de la union de lo pasado con lo presente; apenas uno que pensase en deducir de ella una teoría racional que la diese unidad filosófica; apenas uno que quisiera presentarla bajo el aspecto de espontánea belleza que la caracteriza”.

190 Estudia –me decía–, estudia el pueblo, que, sin gramática y sin retórica, habla mejor que tú, porque expresa por entero su pensamiento, sin adulteraciones ni trampantojos; y canta mejor que tú, porque dice lo que siente. El pueblo, no las Academias, es el verdadero conservador del lenguaje y el verdadero poeta nacional (GIBSON, 2016, p. 56).

cientistas, sempre dispostos a perdoar os erros daqueles que, cometendo-os, apenas propuseram carregar materiais para aquela jovem ciência chamada a reivindicar o direito de um povo, até então desconhecido, de ser considerado um fator importante na cultura e civilização da humanidade (tradução própria) (GIBSON, 2016, pp. 57-58)<sup>191</sup>.

Estas palavras do Demofilo parecem ter ficado muito marcadas em Antonio Machado, segundo o seu discurso proferido em Valência em 1937, no II Congresso Internacional de escritores antifascistas, sob o título de *O poeta e o povo*. Nele, Machado aponta definitivamente para uma literatura voltada para o povo. Suas famosas palavras pertencem a este discurso: “Com vontade de escrever para o povo, aprendi com ele o máximo que pude, muito menos – claro – do que ele sabe”, ou “na Espanha o aristocrático, de certa forma, é o popular”, para concluir que na grande literatura espanhola, “tudo o que não é folclore é pedantismo”. A cultura, conclui, “[...] vista como algo a ser preservado da difusão ou popularização, não é nada, é inútil” (MACHADO, 1937, p. 1).

Nada os importe – dizia Juan de Mairena – ser inatuais, ou dizer o que acham que deveria ter sido dito há vinte anos; porque isso será, talvez, o que se possa dizer daqui a outros vinte. E se vocês aspiram à originalidade, fujam das novidades, dos romancistas e arbitristas de todos os matizes. De cada dez novidades que pretendem nos descobrir, nove são babaquices. A décima e última, que não é uma bobagem, resulta, na última hora, que também não é nova (tradução própria) (MACHADO, 1938, p. 3)<sup>192</sup>.

Vê-se assim uma linha, um canal educacional muito direto que está na base do interesse de Antonio Machado pelo Romancero. Gibson conta como na casa dos Machado as pessoas conviviam constantemente com romances e canções populares, que gostavam de declamar. E mais, observa-se também a marca de Demofilo fortemente nos dois irmãos Machado. Em Manuel constata-se isso em seus escritos sobre *Cante Hondo*, e em poemas como este:

Hasta que el pueblo las canta,  
Las coplas coplas no son,  
Y cuando las canta el pueblo,  
Ya nadie sabe el autor  
(in D'ORS, 1982, p. 56)

---

191 “El amor que profesamos a nuestro pueblo y el deseo de que la literatura y la poesía, rompiendo los antiguos moldes de un convencionalismo estrecho y artificial, se levante a la categoría de ciencia y se inspire en los grandiosos y nuevos ideales que hoy se ofrecen al arte, nos animan a esperar que este humildísimo trabajo, mucho más enojoso y pesado de lo que a primera vista puede presumirse, será acogido con benevolencia por los hombres científicos, dispuestos siempre a perdonar los errores de quien, al cometerlos, sólo se ha propuesto acarrear materiales para esa ciencia niña llamada a reivindicar el derecho del pueblo, hasta aquí desconocido, a ser considerado como un factor importante en la cultura y civilización de la humanidad”.

192 Nada os importe – decía Juan de Mairena – ser inactuales, ni decir lo que vosotros pensáis que debió decirse hace veinte años; porque eso será, acaso, lo que puede decirse dentro de otros veinte. Y si aspiráis a la originalidad, huid de los novedosos, de los noveleros y de los arbitristas de toda laya. De cada diez novedades que pretenden descubrirnos, nueve son tonterías. La décima y última, que no es una necedad, resulta a última hora que tampoco es nueva (MACHADO, 1938, p. 3)

Por tanto, é possível que Antonio Machado tivesse esta ideia guardada na sua cabeça, esse desejo de escrever ele mesmo um romance em algum momento. Com todos esses antecedentes, possivelmente Antonio escutasse algum romance popular sobre assassinatos em Soria, com o que não é de estranhar que um dia ele mesmo acometesse a escritura de um (GIBSON, 2016, p. 240).

## 5.2 COMPONDO O ROMANCEIRO

A Sierra de Urbión está situada a cerca de sessenta quilómetros ao norte da capital de Soria, e marca a divisão geográfica desta província com as de Logroño e Burgos. Pío Baroja havia passado por ela com seu irmão Ricardo e Paul Schmitz, e é possível (GIBSON, 2016, p. 236) que ele tenha falado da excursão com Antonio Machado. Seja como for, no final do verão de 1910, o poeta pôs-se a caminho para descobrir por si mesmo Urbión. Perto está a Laguna Negra, e dessa excursão surgiu o romanceiro ‘La Tierra de Alvargonzález’, que, como sabemos, tem uma primeira parte em prosa e uma segunda em verso. Na parte em prosa, Antonio fala de um crime ocorrido pouco antes em Durcielo, que, segundo Gibson (p. 238), corresponde ao ocorrido em Duruelo, na Terra dos Pinares, em 18 de julho de 1910, que ocupou a mente de quase todos em Soria durante meses e dividiu a opinião pública entre os partidários do rancheiro acusado e os que o consideravam culpado.

Este não foi o único caso de homicídio no interior de Soria de que Machado teve conhecimento, pois na época eram relativamente frequentes, não só em Soria, mas, em geral, no interior espanhol. Tais eventos despertavam muito interesse em António:

[...] Tornaram-se tão comuns nessa época que naquele setembro um dos jornais locais lamentou: “Pobre província de Soria! Só faltava ela estar constantemente envolvida nas sombras da *Crónica Negra* do crime, quando páginas tão lindas tem conquistadas nas da Instituição Pública”. E continuou: “E vamos relatar mais uma morte em Deza. Depois de um infanticídio em Jaray, depois de um suicídio em Vallora. Onde teremos que relatar acontecimentos mais feios amanhã? ... “ (GIBSON, 2016, p. 239).<sup>193</sup>

---

193 “[...] llegaron a ser tan habituales en esta época que aquel Septiembre uno de los periódicos locales se lamentaba: “¡Pobre provincia de Soria! Sólo le faltaba verse constantemente envuelta en las sombras de la *Crónica negra* del criminalismo, cuando tan hermosas páginas tiene conquistadas en la de la Institución pública”. Y seguía:

“Y vamos a dar noticia de una muerte más en Deza. Luego de un infanticidio en Jaray, después de un suicidio en Vallora. ¿Dónde tendremos mañana que apuntar más feos sucesos?...”.

O assunto lhe resultava interessante, e já havia escrito um poema que também apareceria em *Campos de Castilla*, intitulado “Un criminal” (CVIII), e no qual o tema da ganância já operava como motor:

Quis herdar. Oh, gínjas e nogueiras  
do pomar familiar, verde e sombrio,  
e douradas espigas trigueiras  
que colmarão as despesas do estio!  
(2010, p. 159)

O poema, uma silva que combina hendecassílabos e septissílabos em rima consonantal, mostra-nos o condenado em plena provação, e nos oferece seu passado, sua humanidade e a provável imprevisibilidade de seus atos:

Arde en sus ojos una fosca lumbre,  
que repugna a su máscara de niño

O criminal levou uma vida tão anódina e honrosa como qualquer um, uma vida cinza, austera e sem esperanças, até que um dia

Enamorou-se de uma linda menina,  
O amor subiu-se na sua cabeça  
como o suco dourado da vinha,  
e acordou sua natural fereza.

As personagens são o réu desconcertado, os juízes indiferentes e o povo ávido de justiça. A paisagem aparece com brilho especial. Um brilho idílico que, na verdade, não está ao alcance de ninguém. Há muito pouco para tantas pessoas famintas e resignadas. Pede o povo justiça pelo que queria fazer e não faz? Matar seus pais? Tomar posse de suas terras? Matar os juízes? Do ponto de vista histórico, é uma tensão que prefigura a guerra. Há uma nuance de morte, e o criminoso pode ser qualquer um – exceto os juízes, os promotores, e as pessoas indiferentes à escassez da terra.

No poema aparecem elementos que serão utilizados em ‘La Tierra de Alvargonzález’, como o machado na parede:

E lembrou do machado que pendia  
no muro, brilhante e afilado,  
o machado forte que a lenha fazia  
do galho de roble cerceado.

O machado que serve tanto para cortar a lenha e aquecer o lar como para matar, o que equivale ao adusto carvalho e aos nobres pais, pois de ambos corta a vida. O objeto é encontrado pendurado na parede da casa dos Alvargonzález. A paisagem e seus crimes são então os dois grandes elementos com os quais Machado abordará a composição de seu romanceiro.

### 5.2.1 Contexto em relação à obra de Antonio Machado.

Nos documentos de Machado preservados em Burgos, há cerca de 15 páginas manuscritas de ‘La Tierra de Alvargonzález’ sem indicação de data. Também se conserva uma cópia manuscrita da primeira metade da versão do poema publicada por "La Lectura" em 1912. Esta cópia tem como subtítulo "Romance de ciego", que foi posteriormente suprimido na publicação na revista e no livro, e isso nos mostra sua determinação em resgatar os romances clássicos chamados “de cego” (histórias, geralmente truculentas ou insólitas, muito populares, que, segundo a tradição, eram narradas por cegos errantes nos povoados). Os manuscritos nos mostram que o trabalho de produção de ‘La Tierra de Alvargonzález’ foi árduo: há versos que foram descartados e usados em outros poemas, e suas dúvidas são percebidas entre o uso do verso alexandrino e o octossílabo, mais típico do “cego”. Por fim, optou por esta última opção, seguindo estritamente o romancero clássico descrito por Agustín Durán:

[...] essa voz expressa a ideia de uma composição de versos iguais, que, não ultrapassando oito sílabas cada, e seguindo a mesma rima do início ao fim, são combinados de forma que os pares se rimam e os ímpares ficam soltos ou livres. (1877, p. ix)<sup>194</sup>.

Isso é exatamente o que Antonio Machado fez em ‘La Tierra de Alvargonzález’. No entanto, encontramos dois importantes matizes diferenciadores. Em primeiro lugar, o tema: Durán distingue três grupos de romances por seus temas: o fabuloso ou romântico, o histórico e o diverso:

À primeira correspondem os mouriscos, os cavalheirescos e alguns dos vulgares; à segundo, os de história verdadeira ou tradicional; e à terceira, os assuntos amorosos, satíricos e burlescos, que consideram as paixões, as virtudes e os vícios de forma subjetiva, ou segundo o sentimento íntimo e moral de expressar umas, elogiar as outras e punir ou ridicularizar os costumes e atos viciosos (IDEM, p. IX)<sup>195</sup>.

Antonio Machado se recusa a fazer um romance em uma destas linhas: “Meus romances [...] não emanam dos feitos heroicos, mas do povo que os compus e da terra onde foram cantados; meus romances olham para o elementar humano, a zona rural de Castela e o Livro Primeiro de Moisés, chamado Gênesis” (GIBSON, 2016, p. 266).

O que Machado parece buscar, então, é criar uma relação especular: aqueles que

194 “esta voz expresa la idea de una composición de versos iguales, que, no excediendo de ocho sílabas cada uno, y siguiendo una misma rima desde el principio al fin, se combinan de suerte que los pares resultan rimados, y sueltos ó libres los impares”.

195 “A la primera corresponden los moriscos, los caballerescos y algunos de los vulgares; á la segunda, los de historia verdadera ó tradicional; y á la tercera la de asuntos amorosos, satíricos y burlescos, que consideran las pasiones, las virtudes y los vicios subjetivamente, ó según el sentimiento íntimo y moral para expresar las unas, ensalzar las otras y castigar ó ridicularizar las costumbres y los actos viciosos”.

originalmente produziram os romances vão ser seus protagonistas. Isso quebra todo idealismo e romantismo sobre as virtudes sábias do povo originário. E faz com que o romance volte-se sobre si mesmo e sobre sua própria origem.

Por outro lado, há a parte em prosa de ‘La Tierra de Alvargonzález’, que situa a história vista de fora. Não é apenas um romance, não é um velho romance: está nos dizendo que é um romance emergido de uma realidade contemporânea e cotidiana.

Não se sabe qual versão ele escreveu primeiro, se a que está em prosa ou a escrita em verso. Para Carlos Beceiro, “[...] a escrita original é o Romance tal como aparece em *La Lectura* (abril de 1912), ou seja, em verso” (VVAA, 1975-76, p. 986). ‘*La tierra de Alvargonzález*’, um poema prosificado (Clavileño, VII, 1956, pp. 36-46). Mas Oreste Macrí discorda da ideia de Beceiro (MACHADO, 2010, p. 168). Por sua vez, o que chama a atenção de Martínez Menchén é um aparente processo de regressão em Machado, em uma época em que se começam a observar influências pós-modernistas em busca de uma lírica pura. Com efeito, tanto o desenvolvimento da prosa como o uso de um “romanceiro de ciego” parecem caminhar para uma posição romântica que, certamente, Machado não havia deixado de lado em momento nenhum, e que Martínez Menchén insiste em dizer: “Machado nunca renunciou à veia romântica”, o que se manifesta claramente em seus ‘Proverbios y Cantares’ e em sua vocação sentenciosa e filosófica, à maneira dos ultrajados Ramón de Campoamor, Espronceda, Núñez de Arce, José Zorrilla ou o Duque de Rivas. O que Machado teria entre mãos, nessa perspectiva, é um assunto puramente narrativo, e apelou à linearidade da prosa e à linearidade do poema do cego.

O que dá ao texto seu caráter contemporâneo é o conjunto, e que ele também segue um formato amplamente utilizado no final do século XX e início do XXI. Com a combinação do texto narrado e da narração em verso, Machado está nos dizendo: eu estou te contando isso, e agora vou te contar como era feito antes. Quer dizer: que a narração em verso pode ser considerada como parte do conjunto em prosa. E o “romance de ciego” é um meta-texto. Claro, não foi assim, ou Machado teria fechado o conjunto com um retorno à narração em prosa. Mas uma leitura nesses termos parece oferecer um significado maior ao todo. Essa é a nossa tradição, e agora vou cantá-la à maneira tradicional, parece estar dizendo Antonio Machado.

Mas, como se sabe, a história foi publicada antes e em solitário na revista *Mundial*, de Paris, nº9, janeiro de 1912. O conto começa em uma carruagem a caminho de Cidones, onde

Antonio Machado sobe e coincide com “um *indiano*<sup>196</sup> que estava voltando do México para sua aldeia natal, escondida em terras de pinheiros, e um velho camponês que veio de Barcelona, onde embarca a dois de seus filhos para *La Plata*” (MACHADO, 2010, p. 168). Isso lhe dá a oportunidade de falar sobre a frequência com que se encontram em Castela pessoas que falam com ele sobre a América: “[...] vocês não cruzarão a alta estepe de Castela sem encontrar pessoas que falam com você sobre Ultramar” (p. 168).

Em seguida, comenta sobre a paisagem – a estrada de Burgos, a estrada de Osma, os choupos que o outono começa a dourar, Soria ficando para trás, com “[...] morros cinzentos e colinas nuas” (2010, p. 168) – e sobre a história, os tempos míticos em que Soria era o portão de Castela e a fronteira dos reinos mouros “[...] que o Cid atravessou no exílio”. O Douro, com a sua forma de besta, também evoca tempos de guerra anteriores, como também vimos no poema ‘A orillas del Duero’.

O camponês discute com o prefeito sobre um crime recente: “[...] uma jovem vaqueira foi encontrada esfaqueada e estuprada após a morte”. Um rico pecuarista é acusado por um camponês e começa o debate social: “Nas cidades pequenas as pessoas se apaixonam pelo jogo e a política como nas grandes pela arte e a pornografia[...], mas nos campos só interessam os trabalhos que exigem a terra e os crimes dos homens” (p. 168):

Tres veces heredó; tres ha perdido  
al monte su caudal; dos ha enviudado.  
Sólo se anima ante el azar prohibido,  
sobre el verde tapete reclinado,  
(*Del pasado efímero* (CXXXI), MACHADO, 2010, p. 218)

Vemos esse tipo de personagem retratado em ‘El pasado efímero’, por exemplo, e muito especialmente em alguns poemas escritos em Baeza e que acabarão fazendo parte das reedições de *Campos de Castilla*. Esse tipo de personagem se opõe ao do povo: “Sempre que trato com os homens do campo penso no quanto eles sabem e nós ignoramos, e no pouco lhes importa conhecer o que nós sabemos” (GIBSON, 2016, p. 169).

Aqui vemos uma aproximação ao homem descrito em ‘A orillas del Duero’:

O homem daquelas terras, sério e taciturno, fala quando questionado e é sóbrio nas respostas. Quando a questão é tal que pode ser examinada, ele dificilmente se digna a consultar. Só se estende em advertências inúteis sobre coisas que conhece bem ou quando narra histórias da terra (Machado, in GIBSON, 2016, p. 169)<sup>197</sup>.

---

196 ‘Indiano’ era chamado na época de Machado às pessoas que emigravam para América mas pasados os anos voltavam.

197 “El hombre de aquellas tierras, serio y taciturno, habla cuando se le interroga, y es sobrio en la respuesta. Cuando la pregunta es tal que pudiera examinarse, apenas se digna consultar. Sólo se extiende en advertencias inútiles sobre las cosas que conoce bien o cuando narra historias de la tierra”.



Mas temos também a descrição do lugar onde esse homem mora e desenvolve sua existência: a aldeia com casas de barro, a Igreja com a torre sineira a sobressair de todas as casas e as cegonhas a nidificar no topo. Ao longe, a casa de um índiano, com jardim e portão, e em frente ao povoado uma cordilheira calva com "rochas cinzentas forradas de fendas avermelhadas" como sangue. Isso nos oferece só o lugar, suas possibilidades, suas jerarquias de poder, suas crenças e o que o conjunto (organização social e sistema de crenças) esconde. A cena já parece preparar um crime, ou mesmo contê-lo em si, em gestação.

O filho mais novo embarca para a América. Seu pai vende o carvalho e dá-lhe o dinheiro como herança: “–Pegua o que é teu, meu filho, e que Deus esteja contigo. Segue tua ideia, e saiba que enquanto teu pai viver, tu terás pão e cama em casa; mas na minha morte tudo pertencerá aos teus irmãos ”(MACHADO, 2010, p. 170).

A reza de Alvargonzález:

Deus, meu senhor, Tu que encheu as terras que minhas mãos cultivam, a quem devo o pão da minha mesa, uma mulher na minha cama, e por quem os filhos que gerei cresceram, pelos quais os meus currais transbordam de merino branco e dão frutos as árvores do meu jardim e as colmeias das minhas abelhas têm mel, sabe, meu Deus, que eu sei o quanto você me deu antes de tirar de mim (tradução própria) (IDEM, p. 171)<sup>198</sup>.

Os rios e pedras descrevem o lugar: “Eles passaram pela fonte novamente, e a fonte, que estava contando sua velha história, ficou em silêncio quando eles passaram e esperou que eles fossem embora para continuar a contá-la” (MACHADO, 2010, p. 173).

Martínez Menchén considera que se Machado não repetiu a experiência do Romancero, não foi por ter falhado ou por ter mudado de atitude em relação ao Romancero, mas, sim, pela mudança vital que implicou a sua viuvez e a sua posterior transferência para outra parte do Espanha (VVAA, 1975-76, p. 989).

Nascida para ser transmitida através da tradição oral (VVAA, 1975-76, p. 994) e acompanhada pela música, “[...] a rima tem antes de tudo uma missão mnemónica”, e também a de unir conceitos díspares fazendo uma ponte sonora. Sua rima é assonância, fácil, simples, natural.

Dai que seja a mais adoptada pelo povo, a mais frequente nas composições populares. A existência de uma única rima aumenta sua musicalidade, e dá essa impressão de monotonia – o sempre igual e sempre diferente, tal a água dos rios ou da chuva – tão cara ao poeta (tradução própria)<sup>199</sup> (VVAA, 1975-76, p. 994).

---

198 “Dios, mi señor, que colmaste las tierras que labran mis manos, a quien debo pan en mi mesa, mujer en mi lecho y por quien crecieron robustos los hijos que engendré, por quien mis majadas rebosan de blancas merinas y se cargan de fruto los árboles de mi huerto y tienen miel las colmenas de mi abejar, sabe, Dios mío, que sé cuánto me has dado antes de que me lo quites” (p. 171).

199 “De ahí que sea la más adoptada por el pueblo, la más frecuente en las composiciones populares. La

O herói está perdido e alguém da cidade é tomado como protagonista. Da mesma forma, a linguagem do contador de histórias é vulgarizada. O declínio da paisagem também é percebido (VVAA, 1975-76, p. 996). Os campos das ações também são os campos malditos dos parricidas.

Toda a paisagem castelhana em Machado está impregnada desse passado que se torna presente, que se manifesta no espaço, tornando-se, conforme narrado, paisagem.

Menchén associa ‘La tierra de Alvargonzález’ a *McBeth*, principalmente no que diz respeito à personalização do remorso dos assassinos em “aparições silenciosas” (VVAA, 1975-76, p. 999):

No dia seguinte, seu cobertor foi encontrado perto da fonte e um rastro de sangue no caminho para a ravina. Ninguém se atreveu a acusar os filhos de Alvargonzález do crime, porque o homem do campo teme os poderosos, e ninguém se atreveu a sondar a lagoa, porque teria sido inútil. A lagoa nunca retorna o que engole. Um mascate que perambulava por aquelas terras foi preso e enforcado em Soria, dois meses depois, porque os filhos de Alvargonzález o entregaram à justiça e com testemunhas pagas conseguiram perdê-lo. A maldade dos homens é como a Lagoa Negra, que não tem fundo (tradução própria) (MACHADO, 2010, p. 174)<sup>200</sup>.

Da mesma forma que a tradição rural não vai se deixar mudar nem permitir que nada mude, assim a estrutura de ‘La tierra de Alvargonzález’ é inamovível.

### 5.2.2 Mudança de eixo

Dedicada a Juan Ramón Jiménez, a publicação de ‘La Tierra de Alvargonzález’ em prosa em “Mundial Magazine” deu-se, segundo Gibson (2016, p. 250), graças a Rubén Darío, que teria dado a palavra de que poderia publicar o que quisesse naquela revista. Juan Ramón criticou o romancero de Machado (CHICHARRO, 2013, p. 171), descrito por ele como “culto demais e longo demais para o povo” (IDEM, p. 172). Para Jiménez, é um romancero sem a força dos antigos romanceros que tenta imitar, os “romanceros de ciego”. O próprio Machado tenta enquadrar na narração prévia, a narração em prosa, o romanceiro como algo ouvido em um velho *romancero de ciego* (MACHADO, 2010, p. 169), criando assim uma relação temporal com o romanceiro, uma justificativa para escrever algo antigo.

---

existencia de una única rima aumenta su musicalidad, y da esa impresión de monotonía – lo siempre igual y siempre diferente, tal el agua de los ríos o de la lluvia– tan cara al poeta”.

200 “Al otro día se encontró su manta cerca de la fuente y un reguero de sangre camino del barranco. Nadie osó acusar del crimen a los hijos de Alvargonzález, porque el hombre del campo teme al poderoso, y nadie se atrevió a sondar la laguna, porque hubiera sido inútil. La laguna jamás devuelve lo que se traga. Un buhonero que erraba por aquellas tierras fue preso y ahorcado en Soria, a los dos meses, porque los hijos de Alvargonzález le entregaron a la justicia, y con testigos pagados lograron perderle. La maldad de los hombres es como la Laguna Negra, que no tiene fondo”.

Segundo Sánchez Romeralo (in CHICHARRO, 2013, p. 173), dado que Machado entendia a poesia como “palavra no tempo”, o Romancero se prestava “às formas verbais do tempo durativo do imperfeito (“Do pretérito imperfeito / germinou o romance de Castela”, escreve Machado), com as suas rimas pobres, assonância, frequentemente verbal, com forte sentido temporal” (IDEM, p. 173). Por isso, escreve Machado:

Se a poesia é, como creio, palavra no tempo, sua métrica mais apropriada é o romance, que canta e conta, que se aprofunda constantemente na perspectiva do passado, colocando fatos, ideias, imagens em séries temporais, à medida que avança, com o seu periódico martelar, no presente (in FERNÁNDEZ, 1997, p. 32)<sup>201</sup>.

Em ‘La tierra de Alvargonzález’, segundo Jiménez, não há conformidade de “leito e corrente, de sentimento ou ideia e forma que devem existir na verdadeira poesia” (CHICHARRO, 2013, p. 173). Para Jiménez, “[...] tudo o que é desligar a consoante, assonância ou apagá-la por completo [...] contribui para a livre circulação do poeta” (IDEM, p. 173).

Muito se fala sobre a polémica entre Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado. Aparentemente, Juan Ramón não gostava muito do tom realista que Antonio estava tomando, e em 1916, por ocasião de *Estío*, Antonio escreve que Juan Ramón, “[...] segue um caminho que deve privá-lo do fervor de seus primeiros devotos [...] porque sua lírica é cada vez mais barroca, mais conceitual e ao mesmo tempo menos intuitiva” (CHICHARRO, 2013, p. 176).

Com os jovens da Geração de 27 acontecerá algo similar: Machado se distanciará daquele fogo de artifício gongoriano, e os jovens poetas também se distanciarão dele, tratando-o com a veneração de um velho mestre, um velho poeta, um poeta velho. Obviamente, não será uma regra: García Lorca, que terá que enfrentar conflitos estéticos semelhantes (principalmente com Luis Buñuel e Salvador Dalí), e Alberti, continuarão sempre tendo seu professor em alta estima. Mas virão tempos difíceis para Machado e também para Juan Ramón, embora isso seja mais tarde, já que inicialmente, os jovens do 27 se sentirão herdeiros do poeta. Fala-se de uma ética estética de Juan Ramón Jiménez e de uma estética ética de Antonio Machado, mas as divergências estéticas entre os dois foram crescendo, a tal ponto que, quando Machado lhe enviou um exemplar de luxo de seu novo livro, *Novas canções* (1924), Juan Ramón lhe escreve uma carta (que não se sabe se alguma vez enviou) dizendo-lhe que “motivos superiores” o forçam a não cometer a farsa de aceitá-lo e devolvê-lo” (2013, p. 176).

---

201 “Si la poesía es, como yo creo, palabra en el tiempo, su metro más adecuado es el romance, que canta y cuenta, que ahonda constantemente la perspectiva del pasado, poniendo en serie temporal hechos, ideas, imágenes, al par que avanza, con su periódico martilleo, en el presente”.

Na resenha que Juan Ramón dedica em 1936 à 4ª edição de *Poesías completas*, escreve:

Alto castelo solitário, já com o prestígio da poesia espanhola antiga e moderna [...] O campo de Castela com história, a estrofe alexandrina e enfática, são outra coisa que não é, sendo boa, tão boa coisa: “¡Espelho e galeria, romance e *silva* do melhor, do autêntico Antonio Machado” (tradução própria)<sup>202</sup> (in CHICHARRO, 2013, pp. 176-177).

Martínez Menchén (VVAA, 1975-76, p. 989), considera que se

‘La tierra de Alvargonzález’ foi considerada por muitos como um erro de Machado, um mal passo que, afortunadamente, fica como um acontecimento isolado na sua obra poética [...] o longo poema é um dos mais significativos de toda a obra machadiana, e um dos que melhor encarnam seu pessoal conceito de poesia (tradução própria)<sup>203</sup> (VVAA, 1975-76, p. 989).

Menchén menciona a carta de Machado a Unamuno quando entrou em contato com “essa sórdida Espanha do Sul” (in: VVAA, 1975-76, p. 990). Estas são as frases que destaca Menchén:

[...] nesta terra – uma das mais férteis de Espanha – o homem do campo emigra com mãos livres em busca de pão, em condições trágicas, na América e na África. [...] Em Soria fundamos um jornal para fazer as pessoas lerem e você tem alguns leitores lá. Nada pode ser feito aqui. As pessoas desta terra – digo isso com tristeza porque, finalmente, pertencem à minha família – têm almas absolutamente impermeáveis. [...] É a região mais rica de Jaén e é habitada por mendigos e jovens arruinados na roleta. [...] Uma população rural, embrutecida pela Igreja e completamente vazia. [...] Quando a pessoa mora nesses desertos espirituais, não consegue escrever nada de novo, porque precisa da indignação para não congelar-se também. Além disso, esta é a Espanha mais do que o Ateneo de Madrid. [...] Compreendo também sua repulsa por aquelas indolências e adornos dos modernistas da corte. Eu levaria aqueles jovens para a Alpujarra e os deixaria lá por alguns anos. Acho que isso seria mais útil do que subsidiá-los para estudar na Sorbonne. Muitos desapareceriam do mundo das letras, mas talvez alguns encontrassem acentos mais profundos e verdadeiros (tradução própria)<sup>204</sup> (in: VVAA, 1975-76, p. 990).

---

202 “Alto castillo solitario, con el prestigio ya de la poesía española antigua y moderna [...] El campo de Castilla con historia, la estrofa alejandrina y engolada, son otra cosa que no es, siendo buena, tan buena cosa: “¡Espejo y galería, romance y silva del mejor, del auténtico Antonio Machado””.

203 “‘La tierra de Alvargonzález’ ha sido considerada por muchos como un error de Machado, un mal paso que, afortunadamente, queda como un aislado hito en su obra poética [...] el largo poema es uno de los más significativos de toda la obra machadiana, y uno de los que mejor encarnan su personal concepto de poesía”.

204 “[...] en esta tierra –una de las más fértiles de España– el hombre del campo emigra con las manos libres a buscar el pan, en condiciones trágicas, en América y en África. [...] En Soria fundamos un periodiquillo para aficionar a la gente a la lectura y allí tiene usted algunos lectores. Aquí no se puede hacer nada. Las gentes de esta tierra –lo digo con tristeza porque, al fin, son de mi familia– tienen el alma absolutamente impermeable. [...] Es la comarca más rica de Jaén y está poblada de mendigos y de señoritos arruinados en la roleta. [...] Una población rural, encanallada por la Iglesia y completamente huera. [...] Cuando se vive en estos páramos espirituales, no se puede escribir nada nuevo, porque necesita uno la indignación para no helarse también. Además, esto es España más que el Ateneo de Madrid. [...] Comprendo también su repulsión por esos mandangas y garliborleos de los modernistas cortesanos. A esos jóvenes les llevaría yo a la Alpujarra y los

### 5.3 UM *FLUXO* NA TERRA DE CAIN

Nossa sociedade, seu sentido moral, seu entendimento da família, seus valores entendidos e aceitos, não podem ser entendidos sem uma referência cristã (tradução própria)<sup>205</sup>.

(Manuel Fraga Iribarne)

O artigo que Miguel de Unamuno publicou no jornal *La Nación* de Buenos Aires em 25 de junho de 1912 já foi comentado no capítulo 3. Neste mesmo artigo, Unamuno é fascinado pela ênfase que Machado coloca sobre a inveja espanhola, tema de grande interesse para o filósofo e, especificamente, sobre o mito de Caim e Abel, notadamente em “[...] a ganância do campo, tão obcecada por herdar” (GIBSON, 2016, p. 271):

Muito sangue de Caim  
tem a gente labrega,  
e no lar campesino  
armou a inveja peleia.  
[...]  
A ganância dos campos  
vê trás a morte a herança;  
não goza do que tem  
por anseio do que aguarda  
(MACHADO, 2010, p. 178)

Para Unamuno, a inveja é sinal de vida e de energia, e de potência. Melhor ter energia, mesmo desviada, que não tê-la. A questão está em como orientá-la para o aproveitável.

O cainismo é tratado por Unamuno e por Machado como parte da cultura espanhola. É desse sentimento de qualidade essencial no povo espanhol que justifica hierarquias familiares opressoras, o amor pelas monarquias, o desejo territorial e a atitude tribal – ou territorial – que continua até hoje. Como diz Gerald Brenan (1984, p. 12), na Espanha, “quem perde, paga”. É assim que Miguel, o colono retornado, perde: absolutamente; e ao perder o sangue revivificador do que vem de fora, a Espanha afunda. O Nada abençoa o crime: as montanhas indiferentes, o Deus que não existe, o pai assassinado. Todos sacrificados em ritual ao Nada!

Federico García Lorca adorava recitar *La tierra de Alvargonzález* no teatro de “La Barraca”. Não é de estranhar, já que o fratricídio está muito presente na poesia do jovem poeta, admirador de Machado, tal como pressentifica-se em *Bodas de Sangre*:

Dois bandos. Aqui tem já dois bandos (*Entram todos*). Minha família e a tua. Saiam

---

dejaría un par de años allí. Creo que esto sería más útil que pensionarlos para estudiar en la Sorbona. Muchos desaparecerían del mundo de las letras, pero acaso alguno encontraría acentos más hondos y verdaderos”.

205 “No puede entenderse nuestra sociedad, su sentido moral, su entendimiento de la familia, sus valores entendidos y aceptados, sin una referencia cristiana”.

todos de aqui. Limpem a poeira dos sapatos. Vamos ajudar meu filho. (*As pessoas se separam em dois grupos.*) Porque tem gente; que são: seus primos do mar e todos os que chegam de terra adentro. Fora de aqui! Por todos os caminhos. Chegou outra vez a hora do sangue. Dois bandos. Tu com o teu e eu com o meu (tradução própria)<sup>206</sup> (GARCÍA LORCA, 1972, p. 1244).

O cainismo pode apreciar-se em distintas facetas da cultura espanhola e é um tema chave em muitas produções artísticas como, por exemplo, as já citadas de Berlanga ou Fernán-Gómez. Da mesma forma, é muito comum dar atenção política especial à família como núcleo social primário. Não o indivíduo, mas a família. Para Alfredo Brañas (1859-1900), “a origem da sociedade é a família, não o indivíduo, que passa a ser social na comunidade familiar. A sociedade é constituída de baixo para cima: família, município, região e estado” (in: RUAS ARAUJO, 1999, p. 15), e se olharmos para a sociedade espanhola atual (2020), suas estruturas políticas, sua divisão territorial e seus conflitos locais, vemos que essas concepções sobrevivem e atuam ativamente.

José Antonio Primo de Rivera, fundador da Falange (movimento político espanhol inspirado no fascismo italiano) e expressão intelectual de uma parte considerável da cultura espanhola, elabora uma construção política a partir de um conceito de família colocado como ordem natural do ser humano. Para ele, esse agrupamento humano se assemelha a muitos aspectos ancestrais da cultura mediterrânea que no mundo moderno se manifestou de formas muito diferentes – fascismo, fundamentalismo religioso, máfias, ...:

Ninguém nasceu nunca membro de um partido político; porém, todos nascemos parte de uma família (p. 14) O indivíduo, então, participa no Estado como cumpridor de uma função, [...] por ter um ofício, uma família, por pertencer a um município (p. 24). O bolchevismo [...] não cederá no mais importante: em arrancar do povo toda religião, em destruir a célula familiar, em materializar a existência (p. 45). [...] a situação perfeita do homem é chegar a ser pai de família (p. 47). As formas mais adequadas de exploração [...] seriam, provavelmente, a exploração familiar no minifúndio regável e a exploração sindical no latifúndio de seca (p. 63). O sentido do movimento que avança é radicalmente anti-espanhol. [...] socava a família suplantada na Rússia pelo amor livre, pelos comedores coletivos, pela facilidade para o divórcio e para o aborto (não ouviram gritar às jovens espanholas esses dias: “Filhos, sim; maridos, não!”?) (p. 66). [...] ¿ousariam despregar sem retoque seu velho enunciado enumerativo: “religião”, “pátria”, “família”, “ordem”, “propriedade”? Evidentemente, cada um desses lemas segue rotulando valores humanos fundamentais (p. 83). [...] as unidades orgânicas verdadeiras: a família, o Município, [...] (p. 89). [...] os cultivos de regadio [...] devem se parcelar para constituir a unidade familiar: [...] em muitos casos será divisão, em outros será agrupação para que se formem as unidades familiares de cultivo, os cotos familiares de cultivo, ou serão regidos por um regime familiar corporativo (tradução própria)<sup>207</sup>

206 “Dos bandos. Aquí hay ya dos bandos (*Entran todos*). Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos. Vamos a ayudar a mi hijo. (*La gente se separa en dos grupos.*) Porque tiene gente; que son: sus primos del mar y todos los que llegan de tierra adentro. ¡Fuera de aquí! Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío”.

207 “Nadie ha nacido nunca miembro de un partido político; en cambio, nacemos todos miembros de una familia (p. 14) Interviene, pues, el individuo en el Estado como cumplidor de una función, [...] por tener un oficio, una familia, por pertenecer a un municipio (p. 24) El bolchevismo [...] no cederá en lo más importante: en arrancar

(PRIMO DE RIVERA, 1940, p. 95).

Durante a ditadura do General Franco (1939-1976)<sup>208</sup>, o carácter representativo da ordem política se fundamentava, segundo a Lei de princípios do Movimento Nacional, na família, no município e no sindicato (BOE, nº 95, 21/04/1967, p. 5251), o que levou ao político Manuel Fraga a plantear seu projeto de reforma política de 1976 sob a ideia de uma dupla câmara, em uma das quais, o congresso, estariam representadas as famílias mediante sufrágio universal e direto (PREGO; ANDRÉS, 1993, t. 11' 31"-12' 50"):

[...] a família é sem nenhuma dúvida, como disseram os romanos, princípio da comunidade e germe do Estado. [...] uma família estável é para muitos espanhóis [...] a condição básica de uma concepção moral da sociedade [...] na Espanha segue sendo clara a concepção determinante da família (tradução própria)<sup>209</sup> (RUAS ARAUJO, 1999, p. 165).

Esse modelo não triunfou, mas em seu lugar foi estabelecido um Regime de Partidos nos quais as diferentes cúpulas controlam as diferentes famílias dos diferentes partidos, os quais declaram sua lealdade a um cabeça de Estado, e essa estrutura é articulada com as diferentes famílias de corte territorial. Em definitiva, o que se faz é articular dois modelos familiares com estruturas jerarquizadas e tribais das quais emana a forma local dos conflitos políticos espanhóis.

Cabe assinalar que a manutenção dessa estrutura social exige, antes de tudo, um imobilismo social radical, uma hierarquia pétreia. Sobre isso, lembremo-nos das montanhas e os ecos finais em *La tierra de Alvaronzález*:

agua transparente e muda

---

del pueblo toda religión, en destruir la célula familiar, en materializar la existencia (p. 45). [...] la situación perfecta del hombre es llegar a ser padre de familia (p. 47). Las formas más adecuadas de explotación [...] serían, probablemente, la explotación familiar en el minifundio regable y la explotación sindical en el latifundio de secano (p. 63). El sentido del movimiento que avanza es radicalmente antiespañol. [...] socava la familia suplantada en Rusia por el amor libre, por los comedores colectivos, por la facilidad para el divorcio y para el aborto (¿no habéis oído gritar a muchachas españolas estos días: “¡Hijos, sí; maridos, no!”?) (p. 66). [...] ¿osarían desplegar sin retoque su viejo enunciado enumerativo: “religión”, “patria”, “familia”, “orden”, “propiedad”? Evidentemente, cada uno de esos lemas sigue rotulando valores humanos fundamentales (p. 83). [...] las unidades orgánicas verdaderas: la familia, el Municipio, [...] (p. 89). [...] los cultivos de regadío [...] han de parcelarse para constituir la unidad familiar: [...] en muchos casos será parcelación, en otros será agrupación para que se formen las unidades familiares de cultivo, los cotos familiares de cultivo, o se regirán por un régimen familiar corporativo”.

208 Sobre o tempo de duração do regime nacional-católico espanhol, há diferentes critérios: os mais frequentes são 1936-1975, 1938-1975 ou 1939-1975, tomando como referência do início a proclamação de Franco como *Generalísimo de los Ejércitos* sublevados (21 de Setembro de 1936), a formação de seu primeiro governo (30 de Janeiro de 1938) ou o final da Guerra Civil (1 de Abril de 1939), e como fim do regime sua morte (20 de Novembro de 1975). Aqui toma-se como referência de início o fim da guerra civil e como final a aprovação da Lei para a Reforma Política aprovada em 18 de Novembro de 1976, pois até essa data, ainda se produzam mudanças na Chefatura do Estado, o regime continua sendo o mesmo.

209 “[...] la familia es sin duda alguna, como dijeron los romanos, principio de la comunidad y semillero del Estado. [...] una familia estable es para muchos españoles [...] la condición básica de una concepción moral de la sociedad [...] en España sigue siendo claro el concepto determinante de la familia”.

que enorme muro de pedra,  
 onde os abutres aninham  
 e o eco dorme, rodeia;  
 (MACHADO, 2010, p. 200)

Ainda sobre o tema do cainismo, o romance de Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, é referência muito relevante. Unamuno centra a história na questão da inveja, um dos "pecados" nacionais mais proeminentes na nossa literatura e na nossa sociedade. A inveja está intimamente relacionada ao Cainismo e a canga que é a família.

O mito de Caim é muito importante para a ordem social em uma sociedade como a espanhola, pois constitui uma narrativa que promove a abnegação, a submissão e a aceitação de uma dada hierarquia. As preferências divinas devem ser aceitas. É o que o mito nos ensina: a revolta, a insubordinação, deve ser confrontada com o mito de Caim e o mais hediondo dos pecados: a inveja e o crime contra o irmão. Contra o irmão ou contra Deus?

Caim e Abel eram irmãos. Caim era lavrador, e Abel pastor. Certo dia, Caim ofereceu os frutos da terra a Deus, mas depois, Abel lhe ofereceu também animais. Deus gostou muito mais o presente de Abel e ignorou o do Caim, assinalando Abel como seu favorito. Dado o cenário, o que poderia esperar Caim? Que outras opções ele tinha? Ao matar Abel, ele se libertou da opressão que certamente o esperava, ao ter que conviver com alguém que sabia que tinha Deus do seu lado.

Seguindo com os princípios do materialismo cultural, a inveja tão castigada não é um problema em si, mas uma manifestação de outra coisa. Porém, surge fora de controle quando há uma hierarquia rígida, e é até usado para manter essa hierarquia e neutralizar qualquer desintegração do rebanho familiar: questionamento é igual a inveja. É uma forma de manter a hierarquia estabelecida tanto na relação superior-inferior quanto de prevenir a desintegração.

Neste sentido, a figura do pastor e dos camponeses é muito importante: o pastor como líder e os camponeses como um rebanho que deve aceitar o seu destino. A figura do camponês, que é o foco de Antonio Machado, carrega consigo o estigma de Caim em uma sociedade cuja cosmogonia é católica e na qual a inveja é amplamente reprimida. Nem deve ser sentida, e essa é a melhor forma de estimular seus efeitos mais nocivos: não assumir o que se sente, não saber explicar o porquê senão supor que é o pior, não poder procurar outra solução que não seja engolir ou se matar. Assumir a inveja e buscar uma solução é abrir um novo horizonte de coisas. É por isso que a inveja é tão castigada em uma sociedade como a espanhola e é por isso que, como não há outros caminhos, a submissão e / ou o cainismo se abrem.

A flagrante contradição em Unamuno é a denúncia do cainismo e da inveja como



pulsões que não se retroalimentam, quando na verdade exaltar e desestigmatizar a inveja finda com o cainismo. Para Unamuno, no entanto, a inveja existe enquanto problema nacional, e o cainismo constitui sua consequência. Portanto, é preciso acabar com a inveja. Mas pode-se entender a inveja como uma disposição estimulada por uma hierarquia subjacente nas relações humanas, uma hierarquia cujo propósito é o exercício do poder de uns sobre os outros. Dessa forma, a estigmatização da inveja contribui para a manutenção das hierarquias de poder. A falta de vontade de se conformar a essas hierarquias leva à busca de uma saída. Na Espanha é uma luta de vida ou morte e quem perde paga.

Em ‘La tierra de Alvargonzález’, Miguel, o irmão mais novo retorna tendo transgredido. Os maiores, Juan e Martín, sentem inveja, mas ao mesmo tempo afirmam pertencer ao lugar com legitimidade. Portanto, não há outra saída senão a morte para salvar tudo: sua miséria, sua complacência, a pobreza de todos e sua existência imobilizada.

Vê-se como o Cainismo não é algo inerente à cultura espanhola, mas surge de uma série de nuances materiais e ideológicas que vão se tecendo com a raiva, com a frustração, com a fome e com as hierarquias.

O cainismo é o grande tema de ‘La tierra de Alvargonzález’. Gerald Brenand assinala que na Espanha, quando você perde, você perde absolutamente. Em Unamuno, essa distinção constitui um tema central. E não só em Unamuno, como já vimos, mas também em algumas pinturas de Goya, em García Lorca e, claro, em Antonio Machado, que parece atribuir o cainismo à cultura espanhola. Segundo Gibson (2016, p. 269), é difícil “não ver o possível renascimento de Castela – para Machado a essencial Espanha – simbolizado no retorno de Miguel, com a longa aventura imperial já terminada”. Pero Antonio Machado considera que não existe uma essência nas coisas. Na verdade, ele considera, seguindo Henri Bergson, que tudo é susceptível de mudança. No entanto, as mudanças que ocorrem nos seres humanos são mudanças conscientes. Antonio Machado segue a linha krausista, assim como a do ILE, e o princípio do “pão e escola” para mudar a cultura espanhola. Ele considera que a atuação no campo social traz benefícios pois as ações, muitas vezes condenáveis, não são produto do mal, mas de uma realidade social. Essa mesma ideia é apoiada por Ortega y Gasset e outros autores. Porém, no início do século XX ainda era comum buscar uma essência nacional, de caráter espanhol, que se manifesta no comportamento popular.

Há uma oposição entre o natural e o cultural nas baladas em questão. A natureza assiste com espanto aos atos de Juan e Martín. Socialmente há uma oposição entre o liberal Miguel e os latifundiários Juan e Martín. Esses herdaram a terra, enquanto Miguel joga-se no mundo e transformado retorna, constituindo um fluxo que entra em uma situação e a

modifica. Essa modificação é seguida pela reação, destinada a preservar um estado de coisas anterior e imóvel. Assinale-se que para Juan e Martín o assassinato de seu pai não teve consequências, o que nos permite imaginar que também não terá a morte de seu irmão Miguel. Existe uma ordem social que facilita pensar em cometer um crime. Essa classe social é, para Machado, um câncer na sociedade espanhola.

#### 5.4 A PAISAGEM COMO ELEMENTO VIVO

Junto à fonte dormia Alvargonzález, quando a primeira estrela brilhava no azul, e uma enorme lua cheia pintada de púrpura assomava no campo ensombrecido. A água que brotava na pedra parecia relatar uma história velha e triste: a história do crime do campo (tradução própria)<sup>210</sup>  
(Antonio Machado)

As frases de Pierre Gourou citada anteriormente: “Toda paisagem habitada pelos homens traz a marca de suas técnicas [...] Essas paisagens nos fazem perguntas”, encontram ressonância em ‘La Tierra de Alvargonzález’. Nessa obra, a paisagem, em seu interagir com as personagens, constitui um elemento dramático de altos voos, pois chega a se transformar em uma personagem (prosopopeia). Há várias representações desde um ponto de vista da paisagem como personagem:

-A não existência de Deus: esta paisagem que testemunhamos não tem vestígios de Deus numa cultura que se baseia na oração. Desde o momento da narração em prosa, vemos a torre da igreja como um elemento forte de toda a população, estrutura generalizada em toda população da Espanha no início do século XX, e ainda em grande parte do século XXI.

-A indagação às personagens: Uma das funções que cumpre a paisagem em ‘La tierra de Alvargonzález’ é muito semelhante àquela que Roland Barthes atribui ao coro da tragédia grega. Segundo Barthes, o coro da tragédia grega cumpre a função de investigar o herói:

O comentário coral detém periodicamente a ação recitada pelos atores e obriga ao público a uma meditação lírica e intelectual ao mesmo tempo. Porque se o Coro comenta o que acaba de ocorrer ante nossa visão, este comentário é em sua essência uma interrogação: a “o que acaba de ocorrer” dos recitantes, o Coro contesta com um “o que vai acontecer agora?”...” [...] interrogar à mitologia equivalia a interrogar ao

---

210 “Junto a la fuente dormía Alvargonzález, cuando el primer lucero brillaba en el azul, y una enorme luna llena teñida de púrpura se asomaba al campo ensombrecido. El agua que brotaba en la piedra parecía relatar una historia vieja y triste: la historia del crimen del campo”.

que em outro tempo tinha sido plena resposta (tradução própria)<sup>211</sup> (in OLIVA; MONREAL, 1994, p. 41).

Assim, ‘La tierra de Alvargonzález’ é um questionamento que se coloca entre o ser humano e a sua sociedade (no caso, a espanhola), e o meio em que se desenvolve (o espaço e os modos de produção). E esse rasgo é diferencial e é típico de um olhar que não é rural, que não é camponês, mas é tratado com parâmetros característicos da sociedade ocidental do século XX. O olhar de Antonio Machado, por ser diferente do dos modernistas ou das vanguardas, é um olhar que indaga sobre um mundo, uma investigação antropológica, sociológica, ética e política.

A paisagem em ‘La tierra de Alvargonzález’ cumpre a função de coro. E essa função vai do técnico ao metafísico, passando por sua transformação estética. No entanto, não é uma investigação expectante, mas ausente. Há uma dialética que se estabelece, mas não entre as personagens e o território, mas no leitor. Não é que o espaço pergunte ou indague. A existência dos Alvargonzález é trazida ao espaço. É a alternância dramática do poema que estabelece essa dialética, a alternância entre ação humana e paisagem. Nesse sentido, a paisagem desempenha o papel de gerar dúvidas e questionamentos, pois não os pergunta e não tem interesse em fazê-los. A natureza não é justiceira; ela é amoral, e sua amoralidade o marco mais dramático da ação dos irmãos. O texto mostra como a paisagem se transforma, tem alma, e esteticamente adquire conotações trágicas:

Cuando la tarde caía,  
entre las vetustas hayas  
y los pinos centenarios,  
un rojo sol se filtraba.  
Era un bosque  
y peñas aborascadas;  
aquí bocas que bostezan  
o monstruos de fieras garras;  
allí una informe joroba,  
allá una grotesca panza,  
torvos hocicos de fieras  
y dentaduras melladas,  
rocas y rocas, y troncos  
y troncos, ramas y ramas.  
En el hondón del barranco  
la noche, el miedo y el agua.  
(MACHADO, 2010, p. 199).

A ganância, a fome e a miséria representada em *La Tierra de Alvargonzález* apresenta

---

211 “El comentario coral detiene periódicamente la acción recitada por los actores y obliga al público a una meditación lírica e intelectual a un tiempo. Porque si el Coro comenta lo que acaba de ocurrir ante nuestra vista, este comentario es en su esencia una interrogación: a “lo que acaba de ocurrir” de los recitantes, el Coro contesta con un “¿y qué va a suceder ahora?”...” [...] interrogar a la mitología equivalía a interrogar a lo que en otro tiempo había sido plena respuesta”.

um retrato da sociedade espanhola daquele momento e de sua desigualdade social. A obra constitui ainda uma aparente antítese de *Campos de Soria IV*:

Soria estava atrás de nós entre colinas cinzentas e colinas nuas. Soria, mística e guerreira, outrora guardava o portão de Castela como uma barbacã para os reinos mouros que El Cid atravessou no exílio. O Douro, em torno de Soria, forma uma curva de besta (MACHADO, 2010, p. 168)

Aqui, Machado retoma o tema de Castela e sua história. Nele, o espaço é uma dimensão em que tempos e história se aglomeram. Não é o único momento dessa expressão. Em outros momentos na versão em verso, esse retrato mais alvissareiro do território espanhol é assim caracterizado:

La hermosa tierra de España  
adusta, fina y guerrera  
Castilla, de largos ríos,  
tiene un puñado de sierras  
entre Soria y Burgos como  
reductos de fortaleza,  
como yelmos crestados,  
y Urbión es una cimera.  
(MACHADO, 2010, p. 184)

Ao criar este movimento, “voltei os olhos para a pequena vila que deixámos para trás”, Machado mostra-nos um espaço repleto de recantos de história. Não é apenas a História do Cid, mas os milhares de histórias anônimas que o espaço abriga. Seguindo na caracterização do espaço, observa-se em torno da torre sineira, coroada por cegonhas, a miserável cidadezinha. E separada, pronta para sofrer o sacrifício fratricida, a casa de um índio. A serrezuela árida de pedras cinzentas mostra a miséria do lugar, enquanto as fendas avermelhadas que as cortam são sangue, já emanado e / ou pronto para emanar novamente.

Dos três filhos de Alvargonzález, o mais velho cuidava da horta e do apiário, o segundo zelava do gado e o mais novo ocupava-se com seus estudos. o gado e o mais novo ia estudar. Vê-se como os dois primeiros reúnem a distinção labutar de Caim e Abel ocupando-se da pecuária e do cultivo, enquanto que aquele que estuda distingue-se de seus pares: “Caminhou muito sob os choupos amarelos da margem do rio, atravessou a azinheira e, junto a uma fonte que sombreava um olmo gigante, parou cansado. Ele enxugou o suor da testa, tomou alguns goles de água e deitou-se no chão” (MACHADO, 2010, p. 171).

O olmo é um espelho de Alvargonzález. A fonte é o fluxo de vida e memórias. Há uma dissociação entre o divino e o mundano: “Eu vi como Jacó, uma escada de luz que ia do céu à terra. Seria talvez a orla do sol filtrada pelos ramos do olmo” (IDEM, p. 171). Já o rio é uma metáfora para correr para a morte: "O pai morto é arrastado para uma ravina onde corre um rio em busca do Duero" (IBIDEM, p. 173). Machado segue a tradição clássica do símbolo

cunhado por Heráclito (2013, p. 463): “No mesmo rio não é possível tomar banho duas vezes” (EGGERS-JULIÁ, 1978, p. 328). A natureza se mostra como algo cíclico, à maneira da Idade Média:

O sol de primavera iluminava o campo verde, e as cegonhas faziam voar a seus filhotes no azul dos primeiros dias de maio. Crotavam as codornizes entre os trigos jovens; verdeavam os álamos do caminho e das ribeiras, e as ameixas do pomar enchiam de brancas flores. Sorriam as terras de Alvargonzález seus novos amos, e prometiam quanto tinham rendido ao velho labrador (tradução própria)<sup>212</sup> (MACHADO, 2010, p. 174)

Na versão em verso podemos ver que trata-se da mesma sequência, mas com elementos diferentes:

Ya están las zarzas floridas  
y los ciruelos blanquean;  
ya las abejas doradas  
liban para sus colmenas,  
y en los nidos, que coronan  
las torres de las iglesias,  
asoman los garabatos  
ganchudos de las cigüeñas.  
Ya los olmos del camino  
y chopos de las riberas  
de los arroyos, que buscan  
al padre Duero, verdean.  
El cielo está azul, los montes  
sin nieve son de violeta.  
La tierra de Alvargonzález  
se colmará de riqueza;  
muerto está quien la ha labrado,  
mas no le cubre la tierra.  
(MACHADO, 2010, 183)

Através de formulações sinestésicas, faz-se o anúncio da chegada da primavera. A terra dará o resultado do trabalho de outono. É preciso dizer que esta forma de configurar as nuances do tempo na terra constitui uma conquista notável em ‘La tierra de Alvargonzález’: sua temporalidade cíclica e medieval. Porém o ciclo tematizado não é uma manifestação do agir divino, mas sim da ação humana intermediária:

[...] a ganância tem garras para pegar, mas não tem mãos para arar. Quando chegou o seguinte verão, a terra empobrecida parecia franzir a testa a seus senhores. Entre os trigos havia mais amapolas e ervas do que espigas. Geladas tardias tinham matado em flor os frutos do pomar. As ovelhas morriam por dezenas porque uma velha, a quem tinha-se por bruxa, lhes fez um feitiço (tradução própria)<sup>213</sup>

212 “El sol de primavera iluminaba el campo verde, y las cigüeñas sacaban a volar a sus hijuelos en el azul de los primeros días de mayo. Crotoraban las codornices entre los trigos jóvenes; verdeaban los álamos del camino y de las riberas, y los ciruelos del huerto se llenaban de blancas flores. Sonreían las tierras de Alvargonzález sus nuevos amos, y prometían cuanto habían rendido al viejo labrador”.

213 “[...] la codicia tiene garras para coger, pero no tiene manos para labrar. Cuando llegó el verano siguiente, la tierra empobrecida parecía fruncir el ceño a sus señores. Entre los trigos había más amapolas y hierbajos que rubias espigas. Heladas tardías habían matado en flor los frutos de la huerta. Las ovejas morían por docenas porque una vieja, a quien se tenía por bruja, les hizo mala hechicería”.

(MACHADO, 2010, p. 174).

Os campos secam e o espaço acaba repercutindo o ato hediondo do fratricídio. A paisagem, o entorno e a natureza configuram a repulsa e o espanto com as ações dos irmãos. Os lobos parecem estar fugindo, as estradas divergem em seu rastro, a água para de tilintar e o campo seca.

## 5.5 UMA SOCIEDADE ESTRATIFICADA

¿Siglo nuevo? ¿Todavía  
llamea la misma fragua?  
¿Corre todavía el agua  
por el cauce que tenía?  
(Antonio Machado)

A representação da paisagem não se baseia apenas na cena representada, mas na relação humana com ela. Nesse sentido, a relação espaço-paisagem é, como indica Venko Kanev, invertida no campo da literatura.

Em relação a Antonio Machado, a relação homem-paisagem é uma relação de aspecto marcadamente social e existencial. Antonio Machado domina perfeitamente as relações espaço-tempo, e ‘La tierra de Alvargonzález’, com seu mundo camponês, sua experiência inserida no espaço e sua temporalidade cíclica, é um exemplo perfeito dessa recíproca ligação. A forma romanceiro vem reforçar esse corpo de nexos. Em outras palavras, a paisagem assume a forma das relações existentes naquilo que é representado. E, neste caso, assume a forma de um embate, qual seja, o conflito da modernidade que na referida obra ocorre em ocorre em várias direções:

- 1) o fluxo na história: a chegada do irmão, vindo da América.
- 2) a tensão entre os personagens e a paisagem, uma tensão que é gerada pelo olhar do autor.
- 3) a dissociação entre o romanceiro e o texto em prosa: o romanceiro não pode se sustentar sem o texto em prosa, mas ao colocar os dois juntos, Machado estabelece uma relação temporal presente-passado entre as duas formas, uma relação temporal entre o leitor e a narração, relação que não é cronológica, pois no início do século XX (e permitam-me a afirmação pessoal de que mesmo no final) continuaram a ocorrer aquelas situações derivadas

da estratificação social, do analfabetismo e, por fim, da miséria. Portanto, Machado coloca a relação temporal como categoria moral, que é uma característica profundamente moderna.

A problemática de ‘La tierra de Alvargonzález’ não é resgatar os romanceros, mas sim transformá-los em si mesmos. De forma metalinguística, é um romancero sobre os romanceros e sobre a cultura da qual surgiram. É uma estratégia que visa confrontá-los consigo mesmo. Se a pergunta fosse instaurada a partir de um poema simbolista, haveria uma distância intransponível entre a conto e o canto. Como aqui se efetiva, a obra consiste no confronto do romanceiro consigo mesmo, numa espécie de meta-romanceiro. Um tipo de técnica que podemos ver, por exemplo, no filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) de Glauber Rocha, ou mesmo em Dom Quixote, produções artísticas nas quais há um distanciamento da obra para afirmá-la.

Quanto ao seu status de conto de cegos, o poema também introduz um elemento interessante. Obviamente, Antonio Machado não iria se dedicar a percorrer as cidades cantando as baladas. Portanto, fazer uma introdução quase documental, em que se fala de um romancero de cego, permite substituir o cego em questão, visto que o suporte também é diferente: por mais que estejamos perante um romancero de cego, é uma balada feita para ser escrita antes de ser cantada. Assim, a introdução do cego atraindo pessoas à praça para cantar a história é substituída pela narração do camponês que conhece Machado e lhe conta a história. A introdução de Machado, o autor, como elemento da obra também é uma característica distintamente moderna.

A vida é como um sonho junto a uma clara fonte. Mas como as primaveras se sucedem às primaveras, os homens se sucedem aos homens. E essa fugacidade da vida, esse passar da alegria da boda, do sonhar a figura rosada e risonha do primeiro filho, às águas profundas da morte, choca com esse outro mistério do eterno humano que, como o velho crime bíblico, ao longo dos tempos, a través dos homens e os homens, permanece imutável (tradução própria)<sup>214</sup> (VVAA, 1975-76, p. 1000).

‘La tierra de Alvargonzález’ é como um pedregal no médio de *Campos de Castilla*. Representa a aspereza da paisagem, das pessoas e das ações: seu arcaísmo. É como uma cordilheira calva de que fala em outros poemas: seca, dura, escura, quase desagradável. Na verdade, parece que *Campos de Castilla* não é apenas uma coleção de paisagens, mas o próprio livro, inteiramente uma paisagem.

Para Machado é preciso ir ao povo para entender o povo, para compreender a

---

214 “La vida es como un sueño junto a una clara fuente. Pero como las primaveras se suceden a las primaveras, los hombres se suceden a los hombres. Y esa fugacidad de la vida, ese pasar de la alegría de la boda, del soñar la figura rosada y risueña del primer hijo, a las aguas profundas de la muerte, choca con ese otro misterio de lo eterno humano que, como el viejo crimen bíblico, a lo largo de los tiempos, a través de los hombres y los hombres, permanece inmutable”.

sociedade, a humanidade. Essa é uma das funções importantes dos estudos culturais. O estudo da arte e a produção da arte são duas coisas diferentes, visto que o estudo da arte parece uma autópsia, algo que se objetiva, algo que se coloca à frente, fora de sua função e contexto (embora seja observado em sua atividade diária e rotina de vida), para extrair dados sobre ela. Ao se pensar em estudos biológicos, pode-se ver como os animais são estudados em seus habitats, ou às vezes são dissecados, ou fluidos e tecidos são removidos para análise. Todos esses estudos são complementares e nos ajudam a saber mais sobre alguns animais. Às vezes estudos sobre a composição do ar, ou de um habitat, ou de certas plantas, nos fornecem informações sobre os animais: estudos que nem tratam diretamente sobre esses animais, mas relacionando conhecimentos, fornecem informações.

O ato poético surge da intimidade de um sujeito. A ação em si não pode ser explicada por si mesma. Por que escrevo? Posso saber, ou adivinhar, ou não tenho certeza sobre isso. Fora de mim, seria difícil dizer por que faço isso. Agora, parece mais viável para mim falar sobre o que escrevo: o que escrevo? Como escrevo isso? Por que escrevo assim? Essas são perguntas que poderiam ter uma resposta mais específica. Ou seja: quanto mais me afasto dessa mesquinhez, mais posso falar de mim e do meu processo. Posso aumentar e diminuir o zoom em relação ao que está escrito. Aproximar-se e afastar-se são termos imaginários: distanciar-se tem mais a ver com objetificar o que fiz. Olhar para ele como um espectador (de um sujeito, dos escritos produzidos em uma época, ou em uma língua, ou em um país, ou por um gênero sexual, ou em um período histórico, ou em um meio, ou por um gênero literário, ou em uma circunstância histórica, ou por uma civilização, ou para cobrir a totalidade dos textos escritos para a humanidade, ou por temas, ou, se for o caso, para buscar suas conexões com as formas de subsistência.

Ao falar da intra-história, Unamuno errou ao afirmar que havia algo de eterno e imóvel na base da história. Antonio Machado, por sua vez, também apela ao eterno humano. Hoje, parece que esse ser humano eterno é explicado biologicamente. As ciências naturais têm encontrado respostas sobre o funcionamento químico e físico da vida, da vida das espécies, entre as quais está o ser humano. Mais complicado parece resolver o mistério da própria existência, o mistério do universo, da eternidade, do infinito. Ao que parece, são categorias das quais temos noção, mas não uma experiência sensível: pelo contrário, é comum pensar o universo como infinito e sentir vertigens, como se a nossa cabeça procurasse processar informações que não consegue decodificar.

Mas o que parece claro é que somos uma espécie que emergiu do mesmo mistério (podemos dizer lama) que uma mosca, um elefante ou uma borboleta, e essa espécie que



somos, atua em um espaço e, mais maravilhosamente, representa o mundo que processa com seus sentidos e para o qual se dirige. Não há desconexão entre nossa biologia e nossas representações ou nossos sonhos acordados. O amor surge da reprodução, mas não é necessário explicar o quão íntimo e pessoal ele é.

O que a pesquisa aqui apresentada se propôs a fazer foi essa viagem: viajar entre o biológico e a nossa abordagem do nosso mundo. As duas pontas desse trânsito são igualmente indiscerníveis (pelo menos até hoje). A intenção é marcar um caminho sem pontos fixos nas extremidades, um caminho sobre o mar, do ponto de vista do nosso devir-se como espécie, um caminho na relva, do ponto de vista da nossa cultura, um caminho de pedra desde o ponto de vista biográfico.

Humanidade, espaço e paisagem. O intrinsecamente humano, o geográfico e o estético, conforme Harris, Santos e Merleau-Ponty. O profundamente humano, as infraestruturas, se vêm no espaço, e ele se manifesta de forma comportamental e estética:

Os elementos dominantes na Espanha [...] são essencial e quase exclusivamente rurais. Uma visão superficial da vida espanhola parece sustentar implícita a afirmação contrária. Clássico é já a pintura da Espanha que sofre e trabalha, arrancando com suor o pão da terra e sobre cujas nobres costas vivem umas poucas colônias parasitárias de ociosos e ladrões (tradução própria)<sup>215</sup> (VVAA, 1975, 76, p. 1000).

À medida que vamos das cidades às vilas, conforme explicita Machado, “[...] e das vilas às aldeias e campos onde florescem crimes sangrentos e brutais, sentimos que a hostilidade do meio ambiente aumenta, a raiva das paixões é agravada e a violência é mais densa e sufocante. atmosfera de ódio que se respira” (VVAA, 1975-76, p. 1000). Radicalizando assim o olhar, Machado sabe que esta situação de mesquinhez, mais especificamente a de seu espaço doméstico, a vivida em solo espanhol, só se explica pela situação miserável dos camponeses. Por isso, ele considera necessário não só ensinar, mas “aprender” com eles. De forma decisiva, Machado nos mostra uma sociedade estratificada, onde cada homem tem seu destino traçado desde o momento em que nasce, como é explicitado no auto sacramental de Calderón de la Barca, *El Gran Teatro del Mundo*.

---

215 “Los elementos dominantes en España [...] son esencial y casi exclusivamente rurales. Una visión superficial de la vida española parece sostener implícita la afirmación contraria. Clásico es ya el cuadro de la España que sufre y trabaja, arrancando con sudor el pan a la tierra y sobre cuyas nobles espaldas viven unas cuantas colonias parasitarias de ociosos y mangoneadores”.

## 6 ‘ESTOS DÍAS AZULES Y ESTE SOL DE LA INFANCIA’

Y cuando llegue el día del último viaje,  
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,  
(Antonio Machado)

O ser humano é um ser que se antecipa. Essa característica humana a enfatizamos antes em relação à paisagem, mas pode-se dizer que ela ocorre em todos os níveis da existência humana, e em um bem específico: o ser humano tem consciência da própria morte e, portanto, a vive por antecipado, e, quem sabe, por isso vive o tempo. Essa temporalidade, projeção e memória, aparece, por sua vez, na paisagem, conforme lembra Milton Santos: “A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza” (2006, p. 66). Assim, podemos entender também a importância da escala não só em relação à geografia, mas também no relativo à história, e às diferentes conclusões que podem ser extraídas a partir de uma escala maior ou menor, tal como nos indica Iná de Castro: “A noção da escala inclui tanto a relação como a inseparabilidade entre tamanho e fenómeno” (IDEM, p. 130). E assim também pode ser entendida a importância da geografia na história e na paisagem e suas concepções na sociedade ocidental, seguindo Fernand Braudel e sua “longa duração”.

Ao elaborar o presente estudo a partir de uma escala tão ampla, ou, na terminologia de Braudel, de tão “amplo recorrido”, pudemos esboçar e perceber as continuidades entre o mais particular da existência e nossa condição biológica. Como dizia o historiador:

[...] nunca se produz entre o passado, até distante, e o presente ruptura total, descontinuidade absoluta ou – se se prefere, não-contaminação. As experiências do passado não deixam de prolongar-se na vida atual, não deixam de incrementa-la<sup>216</sup> (tradução própria) (BRAUDEL, 2002, p. 20).

E o mesmo pode ser dito em relação à nossa condição biológica e à nossa existência mais íntima. Este é um caminho pelo qual podemos recuperar e fazer valer a noção e o significado das expressões ‘humanismo’ e ‘estudos humanísticos’.

Com Marvin Harris e seu materialismo cultural nos colocamos no início de nossa condição biológica, substituindo as noções de Michel Collot e Maurice Merleau-Ponty, quando tratam de ‘relação com o mundo’ ou ‘relação com o real’, pela noção de ‘emergência’.

---

216 “[...] nunca se produce entre el pasado, incluso lejano, y el presente ruptura total, discontinuidad absoluta o –si se prefiere, no-contaminación. Las experiencias del pasado no dejan de prolongarse en la vida actual, no dejan de incrementarla”.

O ser humano, a humanidade, seu humanismo, sua atividade e sua cultura emergem da matéria e de suas qualidades. Voltado para a percepção do mundo, o ser humano pode perceber-se ele mesmo como diferenciado do mundo, mas ele é mundo. Nós somos mundo. Com Juan Luis Arsuaga e Ignacio Martínez, pudemos dar forma a esse princípio, harmonizando nossas condições biológicas com o surgimento de nossa língua e de nossa cultura, guiando-nos pela afirmação de Carl Sagan (1983, p. 233) de que somos feitos “de substância estelar”.

Em uma escala mais ampla, observamos como as conformações culturais e a organização dos grupos humanos resultam nessa disposição de representar e de narrar o mundo. Somos, como disse Karl Marx, sujeitos históricos, que fazem sua própria história enquanto não podemos escolher as circunstâncias nas quais ela é feita. Entramos na biografia e na produção e como ela se articula ao mais íntimo, do fundo do rio à superfície turbulenta, para usar uma imagem *unamuniana*, a uma existência cheia de dispersos e apócrifos, de projetos não realizados, de experiências não vividos, de escolhas carregadas de renúncia à possibilidade do 'outro', isto é: o que não foi, o que não será, o possível.

Começamos nossa análise da obra de Machado no biográfico ‘Retrato’, passando após para o histórico com ‘A orillas del Duero’ e, por último, às relações humanas com a paisagem em ‘La Tierra de Alvargonzález’. Nos resta agora nos adentrarmos nesse âmbito sem referências, nessa escala micro na que principalmente tudo é espaço vazio, nessa veladura flutuante de humidade entre as águas saltarinhas do rio e o ar que o acaricia.

Para tanto, contextualizaremos brevemente os itinerários de Antonio Machado ao longo de sua vida. Será feito de forma sucinta, pois, em nossa opinião, existem duas grandes obras que já tiveram grande impacto sobre isso: a de Enrique Baltanás, e a de Ian Gibson, amplamente utilizadas como referência nesta pesquisa. Não apenas o sujeito tem seus apócrifos. O tempo também os tem. Não é apenas estar no tempo, mas todo apócrifo também está no tempo, mesmo que não aconteça materialmente. A gente constrói a biografia ou a história, mas pode ser outra e muda com o tempo. Podemos, por exemplo, especular (como já foi feito) se Machado era ou não um modernista. Pode-se discorrer sobre se a literatura de Machado era moderna ou não. “A verdade não está em um único sonho, mas em muitos sonhos” (PASOLINI, 1974, t. 1h 57’ 16” – 1h 57’ 22”), e os sonhos se revestem do mundo em que vivemos no tempo em que vivemos. O conjunto de visões sobre Machado nos oferece outro Machado: um Machado apócrifo.

## 6.1 OS ITINERÁRIOS DE ANTONIO MACHADO

Como é sabido, em 1912, Leonor Izquierdo, esposa de Antonio Machado, faleceu vítima da tuberculose. Antonio, que nesse momento tinha trinta e sete anos, caiu em depressão. Esse mesmo ano decidiu pedir o traslado de centro para mudar de cidade, encontrando vaga em um instituto de Baeza, *pueblo* da província de Jaén, na Andaluzia. Lá, Antonio Machado passou sete anos na mais absoluta solidão, anos nos quais começou a elaborar sua teoria dos apócrifos e a escrever *Los complementarios*:

[...] tipo diário [escrito entre 1912 e 1926, no qual] o poeta foi apontando versões mais ou menos acabadas de poemas seus, coplas populares ou de Lope de Vega e outros autores do Século de Oro, reflexões sobre filosofia (Bergson, Kant, Schopenhauer...), política, poesia e arte, pequenas notas autobiográficas, versos – ou composições inteiras– de outros poetas (sobre tudo sonetos) que chamam sua atenção, traduções de líricos estrangeiros (sonetos de Shakespeare entre elas), borradores de artigos e conferências (tradução própria)<sup>217</sup> (GIBSON, 2016, p. 292).

Baeza era o completo oposto do que descrevemos como uma sociedade moderna no Capítulo 2: uma sociedade movida pelas ideias e comportamentos derivados da Sociedade Industrial. A estrutura social prevalecente na maior parte da Espanha, e especialmente em lugares como Baeza, era baseada em três pilares: uma aristocracia proprietária da terra, uma Igreja que controla a população e um povo camponês maioritariamente analfabeto que, no caso específico de Baeza, atingiu taxas de 76% (VIÑAO, 2009, p. 10). Ou seja, Machado chegou a um local com estrutura social medieval, embora já dominado pela tecnologia e pelo conhecimento, e imerso na economia capitalista, limitando-se sua classe dominante a exercer o controle da terra, da moeda, dos recursos naturais e do trabalho e transformando essas sociedades em grupos cuja existência estava condenada à extração agrícola até a morte. Segundo os dados do mesmo estudo de Viñao, aqui usado como referência, a mudança de Soria, no norte do país, para Jaén, no sul, deve ter sido devastadora e esclarecedora para Antonio Machado:

Ao começar o século XX, em 1900, as diferenças oscilavam, nada mais e nada menos, que entre o 21% de analfabetismo neto de Alava e o 76% de Jaén e Almería. Essas duas províncias, junto com Murcia, Cáceres, Badajoz e a prática totalidade do resto de Andaluzia não superariam o umbral do 50% até as décadas dos 30 ou 40 do século XX, e não entrariam na categoria de sociedades de alfabetização generalizada

---

217 “[...] tipo diario [escrito entre 1912 y 1926, en el que] el poeta irá apuntando versiones más o menos acabadas de poemas suyos, coplas populares o de Lope de Vega y otros autores del Siglo de Oro, reflexiones sobre filosofía (Bergson, Kant, Schopenhauer...), política, poesía y arte, pequeñas notas autobiográficas, versos –o composiciones enteras– de otros poetas (sobre todo sonetos) que le llaman la atención, traducciones de líricos extranjeros (sonetos de Shakespeare entre ellas), borradores de artículos y conferencias”.

até os anos 70 e 80 desse mesmo século (tradução própria)<sup>218</sup> (VIÑAO, 2009, p. 10).

Por tanto, se Sória era um lugar longe da modernidade, e ainda mais da modernização (entendida, recordemos, como processo de industrialização), Baeza era o fim do mundo, uma viagem no tempo: analfabetismo, superstição e um universo fixo e imutável em que se encontravam todos os tempos do mundo sem que nada novo acontecesse:

Te bendecirán conmigo  
 los sembradores del trigo;  
 los que viven de coger  
 la aceituna;  
 los que esperan la ortuna  
 de comer;  
 los que hogaño,  
 como antaño,  
 tienen toda su moneda  
 en la rueda,  
 traidora rueda del año.  
 ¡Llueve, llueve; tu neblina  
 que se torne en aguanieve,  
 y otra vez en agua fina!  
 ¡Llueve, Señor, llueve, llueve!

En mi estancia, iluminada  
 por una luz invernal,  
 –la tarde gris tamizada  
 por la lluvia y el cristal–,  
 sueño y medito.

Clarea  
 el reloj arrinconado  
 y su tic-toc, olvidado  
 por repetido, golpea.  
 Tic-tic, tic-tic... Ya te he oído.  
 Tic-tic, tic-tic... Siempre igual,  
 Monótono y aburrido.  
 Tic-tic, tic-tic, el latido de un corazón de metal.  
 En estos pueblos, ¿se escucha  
 el latir del tiempo? No.  
 En estos pueblos se lucha  
 sin tregua con el reló,  
 con esa monotonía,  
 que mide un tiempo vacío.  
 Pero ¿tu hora es la mía?  
 ¿Tu tiempo, reloj, el mío?  
 (MACHADO, 2010, p. 212).

A experiência em Baeza provocou também uma mudança de eixo na perspectiva do poeta. Machado passou de focar a atenção no camponês (como em Castela) a descrever ao fazendeiro, ao proprietário rural, conservador, tedioso e imóvel.

---

218 “Al empezar el siglo XX, en 1900, las diferencias oscilaban, nada más y nada menos, que entre el 21% de analfabetismo neto de Álava y el 76% de Jaén y Almería. Estas dos provincias, junto con Murcia, Cáceres, Badajoz y la práctica totalidad del resto de Andalucía no superarían el umbral del 50% hasta las décadas de los 30 o 40 del siglo XX, y no entrarían en la categoría de sociedades de alfabetización generalizada hasta los años 70 y 80 de ese mismo siglo”.

Bajo el bigote gris, labios de hastío,  
 y una triste expresión, que no es tristeza,  
 sino algo más o menos: el vacío  
 del mundo en la oquedad de su cabeza  
 [...]  
 Un poco labrador, del cielo aguarda  
 y al cielo teme; alguna vez suspira,  
 pensando en su olivar, y al cielo mira  
 con ojo inquieto, si la lluvia tarda.  
 Lo demás, taciturno, hipocondríaco,  
 prisionero en la Arcadia del presente,  
 le aburre; sólo el humo del tabaco  
 simula algunas sombras en su frente.  
 Este hombre no es de ayer ni es de mañana,  
 sino de nunca; de la cepa hispana  
 no es el fruto maduro ni podrido,  
 es una fruta vana  
 de aquella España que pasó y no ha sido,  
 esa que hoy tiene la cabeza cana.  
 (MACHADO, 2010, p. 218).

A velhice, o retrato de um mundo obsoleto, é o que marca o olhar moderno do poema. O fazendeiro não é um cavaleiro como na idade média, nem um Deus onipotente, mas um meio-parasita decrépito semelhante a uma mosca de outono.

Segóvia situa-se a poucos quilômetros de Madrid. Quando surgiu a oportunidade de mudar de vaga como professor de francês nessa cidade castelhana, Antonio Machado solicitou a transferência e conseguiu. Assim ele poderia viajar para a capital da Espanha todos os finais de semana. Além disso, o ambiente segoviano era menos opressor do que o de Jaén. Lá, Antonio participou de encontros e palestras. As visitas a Madrid frutificaram na forma de seis peças escritas em conjunto com Manuel Machado, mas na poética continuou a distanciar-se, apostando mais no filosófico. Além disso, foi na cidade castelhana que, em 1931, viu cumprido o sonho de finalmente ver uma Espanha republicana:

Aquelas horas, meu Deus, tecidas todas elas com o mais puro linho da esperança, quando uns poucos republicanos alçamos a bandeira tricolor na Prefeitura de Segovia!... Recordemos, acerquemos outra vez aquelas horas ao nosso coração. Com as primeiras folhas dos álamos e as últimas flores das amêndoas, a primavera trazia nossa república da mão. A natureza e a história pareciam fundir-se em uma clara lenda antecipada ou em um romance infantil (tradução própria)<sup>219</sup>  
 (MACHADO, 1983, p. 9).

De Segovia, Machado foi trasladado a Madrid, onde conseguiu uma vaga no Instituto Calderón de la Barca. Também foi nomeado membro da Academia Espanhola de las Letras, ainda que nunca chegaria a ocupar a vaga, devido ao início da Guerra Civil Espanhola.

---

219 “¡Aquellas horas, Dios mío, tejidas todas ellas con el más puro lino de la esperanza, cuando unos pocos viejos republicanos izamos la bandera tricolor en el Ayuntamiento de Segovia!... Recordemos, acerquemos otra vez aquellas horas a nuestro corazón. Con las primeras hojas de los chopos y las últimas flores de los almendros, la primavera traía a nuestra república de la mano. La naturaleza y la historia parecían fundirse en una clara leyenda anticipada o en un romance infantil”.

Quando iniciou a guerra civil, Antonio estava em Madrid, onde quis defender a causa republicana, apesar da idade e do seu estado de saúde. Em novembro de 1936, o governo espanhol mudou sua sede para Valência, para fugir da linha de frente. Com eles, decidiu-se trazer muito do patrimônio artístico espanhol, incluindo as glórias vivas do pensamento e da literatura. Machado foi convencido da necessidade de ir para Valência.

Antes do avanço das tropas golpistas em direção ao Mediterrâneo, foi realizada uma nova transferência da capital da Espanha para Barcelona, onde Machado permaneceu até o início de 1939. Em janeiro, exilou-se na França, estabelecendo-se na pequena cidade de Collioure, na beira do Mar Mediterrâneo. Lá ele morreu um mês depois de chegar.

Antonio Machado se envolveu com o povo e com a luta por uma sociedade justa. Ele gradualmente perdeu seu interesse pelo lirismo tradicional, o da subjetividade, focando a atenção cada vez mais no filosófico. Quando a barbárie da Guerra Civil Espanhola começou, o lirismo arrefeceu, e ele passou a escrever seus poemas de guerra, mas principalmente artigos de jornal. Da paisagem passou para o lugar, embora sempre de um mirante, o mirante da guerra.

A simplificação poética que começou, levou-o, no último minuto, já no exílio, a completar seu círculo poético com um verso: “estes dias azuis e este sol da infância”, um retorno lírico aos primórdios rubendarianos, um retorno vital no início da sua existência e na simplificação mais absoluta da paisagem, reduzida a dois elementos profundamente abstratos, nos quais o eu e o universo se tornam um só.

É esta última etapa de Antonio Machado, com Juan de Mairena, os artigos de guerra e esse último verso, que vão projetar um Machado mais atual, mais da segunda metade do século XX, talvez um Machado apócrifo: um poeta que a Espanha precisou ter na pós-guerra.

Assim, o itinerário de Antonio Machado durante sua vida foi este: Sevilla, Madrid, Paris, Madrid, Sória, Baeza, Segovia, Madrid, Valencia, Barcelona e Colliure. Um rio que foi correndo por todo o território nacional até chegar a sua desembocadura em Colliure, onde se encontraria, finalmente, com sua tão descrita morte.

## **6.2 SER-NO-MUNDO, SER QUE SABE SUA MORTE**

A questão da morte é fundamental na obra de Antonio Machado. Desde a adolescência

se reconhece como um ser no tempo e que um dia vai morrer, ainda não saiba quando nem como. Por isso o tema do tempo, da solidão e, mais profundamente, da morte, é tão importante em sua obra, mesmo em seu caráter formal: saber que é um ser para a morte o faz querer sobreviver fazendo algo que fica no tempo, que pode ser universalizado.

O século XIX é o século da morte de Deus, anunciada por Friedrich Nietzsche. Se Deus não existe, se o universo é infinito, se somos feitos da mesma matéria que as estrelas, se somos seres históricos, isso significa que não somos alma, e que quando alguém morre, morre para sempre, eternamente, tão eterna e infinitamente quanto antes do nascimento. O mundo criado por Deus de que falava Agostinho de Hipona, assim como sua noção de tempo, são o que há de mais próximo, não do mundo, mas da própria existência: um segmento, dois pontinhos no infinito: nascer e morrer, e entre eles, a vida.

Quando a cidade medieval perde seu centro, Deus também a deixa após mil anos de reinado. Os eixos da vida cotidiana começam a ser variados e sua representação torna-se elíptica. O domínio do espaço e dos movimentos, possíveis graças à técnica, é o que resolve as relações de subsistência. Portanto, é a técnica e a matéria o que passa a ocupar o lugar hegemônico fazendo com que a sociedade se organiza em torno dela. Deus perde o terreno, e também o divino e o imaterial. Novos grupos disputam o poder da classe hegemônica na Europa. Uns detêm comércio, dinheiro e tecnologia; outros, riqueza, terras, pessoas e imaginação. Darwin afirma que a natureza não foi criada de uma vez por todas, mas é feita no tempo. Marx confirma que nossas relações são históricas, que tudo o que nos foi dito é um blefe. Nietzsche atesta a morte de Deus, ou seja, o nosso imaginário milenar desfez-se sob o manto do universo, à luz das estrelas, de cuja matéria, por motivos desconhecidos ou sem motivo nenhum, os humanos somos feitos.

A questão da temporalidade e a morte em Machado é fecunda. São estes os temas que realmente movem sua obra. Assim, os elementos recorrentes nela, como o rio ou o mar, remetem diretamente ao discorrer da vida até o infinito. Sua dessacralização do mundo leva a uma dessacralização da eternidade e uma presença marcadamente existencial do tempo. A morte não é já um fim, mas um abismo até o infinito, a morte é material e eterna. Assim, fica registrado no poema I o tempo em que se solapam a infância e a velhice incipiente:

¿Lamentará la juventud perdida?  
Lejos quedó –la pobre loba– muerta.  
¿la blanca juventud nunca vivida  
teme, que ha de cantar ante su puerta?  
¿Sonríe al sol de oro  
de la tierra de un sueño no encontrada;  
y ve su nave hender el mar sonoro,  
de viento y luz la blanca vela hinchada?



Él ha visto las hojas otoñales,  
 Amarillas, rodar, las olorosas  
 Ramas del eucalipto, los rosales  
 Que enseñan otra vez sus blancas rosas...  
 Y este dolor que añora o desconfia  
 El temblor de una lágrima reprime,  
 Y un resto de viril hipocresía  
 En el semblante pálido se imprime.  
 (MACHADO, 2010, pp. 81-82).

A juventude “perdida” e “nunca vivida”. “Sol de ouro / da terra de um sonho não encontrada”; “viu as folhas rodar”. Tudo são expressões que aludem a passagem do tempo com a tela de fundo da perda de juventude e a morte. O tempo torna-se tópico privilegiado novamente no poema II, com a referência ao infinito:

Son buenas gentes que viven,  
 Laboran, pasan y sueñan,  
 Y en un día como tantos,  
 Descansan bajo la tierra.  
 (MACHADO, 2010, p. 83)

De forma homóloga, ocupa o centro em III

¡Y algo nuestro de ayer, que todavía  
 vemos vagar por estas calles viejas!  
 (p. 83).

Em XIII:

“Apenas desamarrada  
 la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,  
 se canta: no somos nada.  
 donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera”  
 [...]
   
 ¿Qué es esta gota en el viento  
 que grita al mar: soy el mar?  
 (p. 91)

E também em XVIII:

Él sabe que un Dios más fuerte  
 con la sustancia inmortal está jugando a la muerte,  
 cual niño bárbaro. Él piensa  
 que ha de caer como rama que sobre las aguas flota,  
 antes de perderse, gota  
 de mar, en la mar inmensa.  
 (p. 94).

Já no poema XIX, são as metáforas sobre outro elemento vital, nesse caso, a água, que ganham preferência:

Donde el agua sueña,  
 Donde el agua muda  
 Resbala la piedra!...  
 (p. 95).

Em XXI, o amanhecer é associado à morte. A morte como um novo dia:

tú no verás caer la última gota  
que en la clepsidra tiembla.  
Dormirás muchas horas todavía  
sobre la orilla vieja,  
y encontrarás una mañana pura  
amarrada tu barca a otra ribera.

Em XXXV, a questão da morte se oferece de forma mais direta:

Al borde del sendero un día nos sentamos.  
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita  
son las desesperantes posturas que tomamos  
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita

Mas é em CXV, 'A un olmo viejo', que a morte adquire sua máxima expressão na paisagem e iguala o humano ao resto da natureza que não o é:

Antes que te derribe, olmo del Duero,  
con su hacha el leñador, y el carpintero  
te convierta en melena de campana,  
lanza de carro o yugo de carretera;  
antes que rojo en el hogar, mañana,  
ardas de alguna mísera caseta,  
al borde de un camino;  
antes que te descuaje un torbellino  
y tronche el soplo de las sierras blancas;  
antes que el río hasta la mar te empuje  
por valles y barrancas,  
olmo, quiero anotar en mi cartera  
la gracia de tu rama verdecida.

Em 'El Dios íbero' (MACHADO, 2010, pp. 149-150), fica evidenciada com maior relevo a relação da figura do mar com a morte em Antonio Machado. Em um verso: "é Deus sobre o mar o caminho", seria Deus obrando o milagre, realizando o impossível, e ficando sobre o infinito, isto é, o triunfo de Deus sobre a morte:

¿No es él quien puso a Dios sobre la guerra,  
más allá de la suerte,  
más allá de la Tierra,  
más allá del mar y de la muerte?

Neste último verso, tem a contiguidade "mar" e "morte", dando ao primeiro o sentido do segundo. Não é que 'mar' signifique 'morte'. Não há sequer um sentido que nos permita intuir a necessidade de substituir uma coisa por outra: em Machado, 'mar' é mar e 'morte' é morte, mas o mar adquire conotações de desconhecido, infinito, incomensurável. O mar não simboliza a morte, mas é usado como imagem do eterno e do infinito, talvez do infinito, que é algo que carece de imagem própria para o ser humano.

Nesse sentido, 'Castela' teria a capacidade de significar o político, mas também a

quietude e o mundano: esse recinto fechado do cofre e do concreto. O rio é o devir, *heraclitiano*, a imagem perfeita do tempo como *aión*, como duração, como a dissolução da ordem cósmica do divino e da ordem humana de medição cronológica. É dessa dissolução do ser no tempo que surge o apócrifo.

### 6.3 APÓCRIFOS

A palavra ‘apócrifo’ inclui três significados diferentes: algo considerado falso, algo considerado de uma autoria diversa à indicada ou algo que não foi reconhecido como devidamente inspirado ou não está incluído no cânon. Em Machado, o apócrifo tem a ver inicialmente com o “heterónimo”, e faz referência a uma série de quatorze escritores espanhóis inventados por ele, entre os que destacam Juan de Mairena e Abel Martín. Utilizam-se aqui os três significados, além do etimológico, proveniente do grego clássico; ἀποκρύπτω: (apó=longe; kryptein=ocultar) O que está oculto ao olhar, o escondido, o secreto. Ou entroncando com a teoria paisagística de Michel Collot, o invisível.

A ideia de *apócrifo* em Machado está influenciada especialmente pelo pensamento de Henri Bergson e sua concepção do tempo, não como tempo lineal ou cronológico, mas como tempo indivisível ou *durée*. Tal como explica Loretta Wasserman (1985, p. 229),

Existem dois tempos: o tempo do “Relógio”, ou tempo cronológico, que concebimos como uma linha de unidades medidas, separadas, é tempo *espaçalizado*, ou geometrizado, o tempo da ciência e os assuntos práticos. Esse tempo é útil mas essencialmente artificial. O outro, a “duração” de Bergson, é o tempo experimentado, ou vivido, o incessante fluxo de mudança qualitativa; não uma série, mas simultâneos momentos solapados” (tradução própria)<sup>220</sup>.

O que faz Bergson, em resumo, é adaptar a concepção grega do tempo como *aión* a sua noção de ‘duração’. É a partir desse conceito que Machado não só questiona o determinismo histórico e a tradição como imposição, mas que induz à configuração do espaço epistémico a través da subjetividade: a reconstrução que o ser humano faz de seu passado e de sua biografia, uma “biografia apócrifa”, pode determinar uma nova percepção do presente e uma configuração do futuro, além de um novo olhar sobre o mundo. Através do conceito de

---

220 “[...] there are two times: “Clock” time, or chronological time, which we conceive of as a line of measured, separate units, is time spatialized, or geometrized, the time of Science and practical affairs. This time is useful but essentially artificial. The other, Bergson’s “duration”, is experienced, or lived time, the ceaseless flow of qualitative change; not a series, but layered, simultaneous moments”.

‘apócrifo’, Machado cria os quatorze escritores e filósofos imaginários, os quais não existiram, mas na opinião do poeta, deveram ter existido na história da Espanha, com a ideia de escorar o presente intelectual da nação. O que faz é criar uma tradição que ajude a sustentar historicamente o presente intelectual espanhol. Entre eles destacam notadamente Juan de Mairena e Abel Martín.

A noção do apócrifo é explicada por Juan de Mairena do seguinte modo:

O passado é o que vive na memória de alguém, e na medida que atua numa consciência, portanto incorporado a um presente, e em constante função de futuro. Se virmos as coisas assim – e não é nenhum absurdo que assim o vejamos – o passado é matéria de infinita plasticidade, apta para receber as más variadas formas” (tradução própria)<sup>221</sup> (MACHADO, 1973, p. 480).

O apócrifo remete ao inventado, ao suposto ou ao fingido, e também ao não aceitado como canónico por uma ‘Igreja’. É o reverso do suposto aceitado, a possibilidade do outro. Seguindo os princípios de Michel Collot, o apócrifo em Machado significa a possibilidade do olhar para o que não está visível, a possibilidade de uma percepção e interpretação do invisível, a capacidade de antecipação na observação do espaço, o “ser ou não ser” das coisas.

Segundo Giovanni Caravaggi (VVAA, 1994, p.88), é na época de Baeza que Machado começa a esboçar uma tendência à ‘alteridade’ –“a procura de uma ‘alteridade’ essencial para superar os limites do solipsismo que, achava, condicionavam a sua inspiração”–, que depois provocará a aparição dos apócrifos.

Trata-se de uma época de muita solidão. Machado chegou a Baeza fugindo da lembrança de sua esposa falecida, e no *pueblo* andaluz sentia a solidão todos os dias. O “desterro”, “o encerramento e a incomunicação” (CASTRO, 2013, p.15) aos que se viu abocado, não fizeram senão estimular o aprofundamento na leitura filosófica e a atividade mais contemplativa do que ativa:

Essa terra é quase analfabeta. Sória é Atenas comparada com essa cidade onde nem ainda jornais são lidos [...]. Inquietudes espirituais, não existem; desejo de cultura, também não [...]. Não há um só jornal local, nem uma biblioteca, nem uma livreria, nem ainda sequer um posto de jornais onde comprar os diários de Madrid (tradução própria)<sup>222</sup> (in CASTRO, 2013, p.19)

Em carta de 1913 a José Ortega y Gasset, Machado diz:

Voltei às minhas leituras filosóficas – únicas na verdade que me apaixonam–. Leo Platão, Leibniz, Kant, os grandes poetas do pensamento [...]. Mais me interessam

221 “Lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así –y no es ningún absurdo que así lo veamos–, lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas”.

222 “Esta tierra es casi analfabeta. Soria es Atenas comparada con esta ciudad donde ni aún periódicos se leen [...]. Inquietudes espirituales, no existen; afán de cultura, tampoco [...]. No hay un solo periódico local, ni una biblioteca, ni una librería, ni aún siquiera un puesto de periódicos donde comprar los diarios de Madrid”.

esses novos filósofos que trabalham nas bases de uma nova metafísica. Escutei em Paris ao maestro Bergson, sutil judeu que morde o bronze kantiano, e li sua obra. Gosto da sua tendência. Não chega, nem com muito, aos colossos da Alemanha, mas excede bastante aos filósofos de pacotilha que pululam na França. Os chamados pragmáticos não me interessam. É a filosofia britânica, de uma raça de poetas e mercadores, mas não de filósofos (tradução própria)<sup>223</sup> (in CASTRO, 2013, p.18).

Mais uma vez, seu esplendoroso ‘Poema de un día’ é receptor desse temperamento:

Tic-tic, tic-tic... Ya pasó  
un día como otro día,  
dice la monotonía  
del reloj.  
Sobre mi mesa *Los datos  
de la conciencia*, inmediatos.  
No está mal  
este yo fundamental,  
contingente y libre, a ratos,  
creativo y original;  
este yo que vive y siente  
dentro de la carne mortal  
¡ay! Por saltar impaciente  
las bardas de su corral  
(2010, p. 216).

### 6.3.1 Tempos apócrifos

Sobre os apócrifos, Jochen Mecke diz que eles “participam do sujeito mesmo e representam suas identidades escondidas e virtuais, mas não por isso menos essenciais” (in VVAA, 2006, p.532). Os apócrifos seriam uma forma de projetar no futuro as possibilidades de que as coisas tenham sido de outra forma. O não logrado no passado é colocado como acontecimento apócrifo para abrir a tradição às possibilidades do futuro:

¡Qué importa un día! Está el ayer alerta  
al mañana, mañana al infinito,  
hombres de España, ni el pasado ha muerto,  
no está el mañana –ni el ayer– escrito  
(MACHADO, 2010, p. 150).

Essa noção é diametralmente oposta à das forças tradicionalistas espanholas, representadas pela figura do político José Antonio Primo de Rivera, quem promulgava a unidade histórica, a unidade de convivência e a unidade de destino, baseada na própria história: “...um povo é... uma integridade de destino, de esforço, de sacrifício e de luta, que

---

223 “He vuelto a mis lecturas filosóficas –únicas en verdad que me apasionan–. Leo a Platón, a Leibniz, a Kant, a los grandes poetas del pensamiento [...]. Mas me interesa (sic) esos nuevos filósofos que trabajan en los cimientos de una nueva metafísica. Escuché en París al maestro Bergson, sutil judío que muerde el bronce kantiano, y he leído su obra. Me agrada su tendencia. No llega, ni con mucho, a los colosos de Alemania, pero excede bastante a los filósofos de petinillo que pululan en Francia. Los llamados pragmatistas no me interesan. Es la filosofía sajona, de una raza de poetas y mercaderes, pero no de filósofos”.

deve-se olhar inteira e que inteira avança na História e inteira deve se servir” (1940, p. 16). Assim, a pátria é “a unidade entranhável de todos ao serviço de uma missão histórica, de um supremo destino comum, que outorga a cada qual sua tarefa, seus direitos e seus sacrifícios” (IDEM, p. 18). Machado não só se confronta com essa tendência tirânica do pensamento espanhol desde um ponto de vista social, mas também pessoal, subjetivo. Precisamente, o que Machado propõe é a possibilidade da mudança histórica para mudar o futuro. Se seguirmos a ideia de que o futuro está determinado pelo passado, toda tentativa de mudar profundamente nosso destino fracassaria indefectivelmente, já que o futuro seria tão inalterável quanto o passado. Mas se o passado é concebido

como objeto de novas interpretações descobridoras de desejos, projetos e esperanças não realizadas, então passado, presente e futuro tornam-se um campo de profundas transformações: “o devir é um [...]. É sua totalidade (porvir, presente, passado) o sometido a constante câmbio (tradução própria)<sup>224</sup> (Mecke, in VVAA, 2006, p.533).

#### O passado diferente seria

aquele que se faz, o que se constrói, inclusive se trata-se de uma construção *ex post factum*, isto é, do presente. Desde essa perspectiva, Abel Martin e Juan de Mairena são as manifestações da necessidade que sentia Antonio Machado de melhorar *ex post factum* o passado literário espanhol ou de transforma-lo em um passado ‘mais excelente ainda’ (tradução própria)<sup>225</sup> (IDEM, p. 533).

A criação dos poetas apócrifos corresponde à tentativa do poeta de recuperar as possibilidades não atualizadas do passado literário e projeta-las no presente e no futuro social, enquanto que no ideário reacionário de Primo de Rivera (PRIMO DE RIVERA, 1940, p. 19), o passado é uma laje que mata possíveis futuros:

Os espanhóis poderão decidir acerca de coisas secundárias; mas sobre a essência mesma da Espanha não têm nada a decidir. Espanha não é “nossa”, como objeto patrimonial: nossa geração não é dona absoluta da Espanha: a recebeu do esforço de gerações e gerações anteriores e deve de entrega-la, como depósito sagrado, àquelas que venham depois (tradução própria)<sup>226</sup>.

Para Machado, porém, a expressão máxima da evolução da sociedade é a cultura popular. Enquanto isso, Primo de Rivera apela ao idealismo historicista: “A Espanha justifica-se por uma vocação imperial para unir línguas, para unir raças, para unir povos e para unir

224 “[...] como objeto de nuevas interpretaciones descubridoras de deseos, proyectos y esperanzas no realizadas, entonces pasado, presente y futuro se tornan un campo de profundas transformaciones: “el devenir es uno [...]. Es su totalidad (porvenir, presente, pasado) el sometido a constante cambio”.

225 “[...] aquel que se hace, el que se construye, incluso si se trata de una construcción *ex post factum*, esto es, del presente. Desde esta perspectiva, Abel Martin e Juan de Mairena son las manifestaciones de la necesidad que sentía Antonio Machado de mejorar *ex post factum* el pasado literario español o de transformarlo en un pasado ‘más excelente aún’”.

226 “Los españoles podrán decidir acerca de cosas secundarias; pero acerca de la esencia misma de España no tienen nada que decidir. España no es “nuestra”, como objeto patrimonial: nuestra generación no es dueña absoluta de España: la ha recibido del esfuerzo de generaciones y generaciones anteriores y ha de entregarla, como depósito sagrado, a las que la sucedan”.

costumes em um destino universal” (IDEM, p. 19), para Antonio Machado, é a partir do popular que se conforma um país:

Entre espanhóis, o essencial humano encontra-se com a maior pureza e o mais acusado releve na alma popular. Eu não sei se pode-se dizer o mesmo de outros países. Meu folclore não traspassou as fronteiras de minha pátria. Mas me atrevo a assegurar que na Espanha o preconceito aristocrático de escrever exclusivamente para os melhores, possa aceitar-se e ainda se converter em norma literária, só com esta advertência: a aristocracia espanhola está no povo, escrevendo para o povo se escreve para os melhores. Se quisermos piedosamente não excluir do prazer de uma literatura popular às chamadas classes altas teríamos que rebaixar o nível humano e a categoria estética das obras que fez suas o povo e as entreverar com frivolidades e pedantarias. De um modo mais ou menos consciente é isso o que muitas vezes fizeram nossos clássicos. Tudo quanto há de supérfluo em *El Quijote* não provem de concessões feitas ao gosto popular, ou, como se dizia então, à needade do vulgo, mas, pelo contrário, à perversão estética da corte. Alguém disse com frase desmesurada, inaceitável *ad pedem litterae*, mas com profundo sentido de verdade: em nossa grande literatura quase tudo o que não é folk-lore é pedantaria (tradução própria)<sup>227</sup> (1937, p. 1).

Em seu ideário sobre a edificação de uma sociedade mais justa, o poeta afirma que é o cidadão do povo quem possui a cultura e a sensibilidade perceptiva e produtiva. Machado rejeita dada noção da História e a pátria com seus autoproclamados protetores:

Poned sobre los campos  
un carbonero, un sabio y un poeta.  
Veréis cómo el poeta admira y calla,  
el sabio mira y piensa...  
Seguramente, el carbonero busca  
las moras o las setas.  
Llevadlos al teatro  
y sólo el carbonero no bosteza.  
Quien prefiere lo vivo a lo pintado  
es el hombre que piensa, canta o sueña.  
El carbonero tiene  
llena de fantasías la cabeza  
(2010, p. 232).

O tempo da história em Machado, por outro lado, é o tempo da ação permanente dos ecos do passado no presente, mas não à maneira de Walter Benjamin, do tempo-agora:

Seguro que os adivinhos, que preguntavam ao tempo o que ocultava em seu regaço,

---

227 “Entre españoles, lo esencial humano se encuentra con la mayor pureza y el más acusado relieve en el alma popular. Yo no sé si puede decirse lo mismo de otros países. Mi folclore no ha traspuesto las fronteras de mi patria. Pero me atrevo a asegurar que en España el prejuicio aristocrático, el de escribir exclusivamente para los mejores, pueda aceptarse y aún convertirse en norma literaria, sólo con esta advertencia: la aristocracia española está en el pueblo, escribiendo para el pueblo se escribe para los mejores. Si quisiéramos piadosamente no excluir del goce de una literatura popular a las llamadas clases altas tendríamos que rebajar el nivel humano y la categoría estética de las obras que hizo suyas el pueblo y entreverarlas con frivolidades y pedanterías. De un modo más o menos consciente es esto lo que muchas veces hicieron nuestros clásicos. Todo cuanto hay de superfluo en *El Quijote* no proviene de concesiones hechas al gusto popular, o, como se decía entonces, a la needad del vulgo, sino, por el contrario, a la perversión estética de la corte. Alguien ha dicho con frase desmesurada, inacceptable *ad pedem litterae*, pero con profundo sentido de verdad: en nuestra gran literatura casi todo lo que no es folk-lore es pedantería”.

não experimentaram que fosse homogêneo e vazio. Quem tenha isso presente, tal vez chegue a compreender como se experimentava o tempo passado na comemoração: a saber, comemorando-o. Se sabe que aos judeus lhes estava proibido escutar o futuro. Porém, a Thora e a plegaria lhes instruem na comemoração. Isso desencantava o futuro, ao qual sucumbem os que procuram informação nos adivinhos. Pior não por isso se convertia o futuro para os judeus em um tempo homogêneo e vazio. Já que cada segundo era nele a pequena porta pela que podia entrar o Messias (tradução própria)<sup>228</sup> (1940, p. 10).

O tempo de Benjamin é o tempo da ocasião, o *kairós*. O de Machado, *aión*, a totalidade dos tempos. O agora e o sempre:

[...] um dia passava eu por um povoado. Um velho avô nonagenário estava plantando uma amêndoa. “E aí?”, lhe digo, “plantando uma amêndoa?” E ele, tudo dobrado como estava, se volta pra mim e diz: “Eu, meu filho, obro como se não houvesse de morrer nunca”. “E eu”, lhe respondo, “obro como se minha morte fosse iminente”.

[...]

Dois caminhos igualmente ascendentes podem levar para a cima. Obrar como se não existisse a morte, obrar com o pensamento colocado sem cessar na morte, talvez seja a mesma coisa (tradução própria)<sup>229</sup> (KAZANTZAKIS, 1994, p. 30).

A percepção machadiana é oposta do caso de Primo de Rivera, quem propõe o passado como um determinismo, como um *aión* nas mãos de um Deus. Em Machado, o passado é um constructo do presente para realizar o futuro, e essa realização não está nunca escrita. Por isso, a história em Machado é sempre uma história em aberto, que inclui em si a possibilidade do novo futuro, um futuro não entendido à maneira positivista: o alcance de um *telos* final consequência da melhora progressiva, mas a possibilidade da realização humana uma e outra vez, nesse interminável recomeço da história ou da própria existência:

–No hay cimienta  
ni en el alma ni en el viento–  
(MACHADO, 2010, p. 214).

---

228 “Seguro que los adivinos, que le preguntaban al tiempo lo que ocultaba en su regazo, no experimentaron que fuese homogéneo y vacío. Quien tenga esto presente, quizás llegue a comprender cómo se experimentaba el tiempo pasado en la conmemoración: a saber, conmemorándolo. Se sabe que a los judíos les estaba prohibido escutar el futuro. En cambio la Thora y la plegaria les instruyen en la conmemoración. Esto desencantaba el futuro, al cual sucumben los que buscan información en los adivinos. Peor no por eso se convertía el futuro para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Ya que cada segundo era en él la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías”.

229 “[...] un día pasaba yo por una aldehuela. Un viejo abuelo nonagenario estaba plantando un almendro. “¡Eh, padrecito!”, le digo, “¿plantando un almendro?” Y él, todo doblado como estaba, se vuelve hacia mí y me dice: “Yo, hijo, obro como si no hubiera de morir nunca”. “Y yo”, le respondo, “obro como si mi muerte fuera iminente”.

[...]

Dos senderos igualmente cuesta arriba pueden llevar a la cima. Obrar como si no existiera la muerte, obrar con el pensamiento puesto sin cesar en la muerte, quizás sea la misma cosa”.



### 6.3.2 Paisagens apócrifas

As "paisagens apócrifas da modernidade" apontadas no título como objeto desta pesquisa, remetem, em primeiro lugar, a uma paisagem inventada para uma modernidade que não existia na Espanha. Remetem, ainda, uma paisagem alternativa à modernidade, e também a uma paisagem de modernidade que não é canônica.

O ser-no-mundo e sua representação do espaço, as distâncias e a paisagem constituem uma questão muito relevante na consecução artística de Machado. Essa configuração é justificada pelas relações entre a visão e o ato de conhecer, dada a importância dessa experiência em nossa elaboração do universo e no estabelecimento de um sentido da vida. No caso específico de Machado, essa relação sensível com o espaço e as distâncias se torna peça chave e eixo de sua concepção da modernidade, uma “modernidade apócrifa”, como define Jochen Mecke (VVAA, 2000), pois significa uma crítica radical da modernidade e dos postulados do positivismo, ao mesmo tempo que surge da Revolução Industrial. Se, segundo o positivismo e o cientificismo de finais do século XIX e início do XX, a verdade da natureza é uma e pode ser descoberta, Machado assinala as verdades da lógica científica como uma visão possível sobre o mundo, a visão verdadeira do momento, que contrasta com as outras possíveis verdades e percepções: as verdades e percepções apócrifas:

La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero.  
 Agamenón: Conforme  
 El porquero: No me convence  
 (MACHADO, 2009, p. 71)

Por isso considera-se que se pode falar de uma *paisagem apócrifa*. A obra de Machado se dá principalmente na periferia dos centros de pensamento, o que o torna, ao mesmo tempo, ator e espectador da modernidade, e no que essa traz sobre a especificidade da ideia de trabalho do campo, do tradição e popular. Dada a natureza itinerante de sua existência, Machado desconhece a “Espanha industrial” (GIBSON, 2016, p. 302), mas a partir de sua experiência rural, e seguindo os ensinamentos do ILE, entende que o mais urgente para a sociedade espanhola é enviar os melhores professores às escolas rurais e identifica os chefes e padres como inimigos de toda a civilidade e do progresso. Circunstâncias biográficas adversas do ponto de vista de quem quer estar 'presente' no seu momento histórico, provocam, ao mesmo tempo, a possibilidade de desenvolver a sua visão particular em relação à visão reconhecida do seu tempo. Por isso, pode-se afirmar que a paisagem machadiana traz um novo olhar, conforme indica Mecke:

Antonio Machado vive em um dilema poético, já que nem a tradição nem a modernidade lhe parecem vias praticáveis. Convencido, ao igual do que seus contemporâneos, os vanguardistas europeus, de que não é possível uma volta à tradição, mas convencido também de que a estética moderna também não é possível, esboça uma terceira via entre tradição e modernidade, ou mais bem uma modernidade radicalmente distinta do que previam as vanguardas (tradução própria)<sup>230</sup> (in VVAA, 2006, p. 546).

O homem “misterioso e silencioso”, como seria descrito por Rubén Darío, e também tímido e encerrado no simbolismo dos seus sonhos, resultou ser um poeta contundente e sem adornos que faz aflorar as suas aprendizagens na ILE, e que enfrenta de forma notável a política, a sociedade, a ética e a metafísica a partir da paisagem castelhana. O desenvolvimento da obra de Machado é também um processo de abertura ao mundo a través da paisagem: o trânsito desde *Soledades* a *Campos de Castela*<sup>231</sup> representa esse interstício que vai de um mundo fechado a um universo infinito.

Há, ainda, como traço distintivo, uma resistência formal, um conflito com a modernidade, definida por Jochen Mecke como “modernidade conflitiva” (VVAA, 2000, p. 479), um conceito que teria uma dupla motivação. De um lado, Machado não tem ao seu redor os trabalhadores mecanizados, mas os camponeses trabalhando a terra. De outro, não há ninguém com quem falar. Em razão desse silêncio, a arte não deixa de ser aquela saída que precisa a alma solitária no meio de um ambiente analfabeto. É nessa projeção, segundo Mecke, que Machado,

[...] convencido, ao igual que os seus contemporâneos, os vanguardistas europeus, de que não é possível a volta à tradição, mas também convencido de que a estética moderna também não é possível, articula uma terceira via entre a tradição e a modernidade, ou melhor, uma modernidade radicalmente diferente do que previram as vanguardas (tradução própria)<sup>232</sup> (in VVAA, 2006, p. 546).

O que Machado procura, segundo Mecke, não é, finalmente, aquela literatura “desumanizada” dos modernistas, mas uma literatura “desubjetivizada”, “alterizada”:

---

230 “Antonio Machado se encuentra en un dilema poético, ya que ni la tradición ni la modernidad le parecen vías practicable. Convencido, al igual que sus contemporáneos, los vanguardistas europeos, de que no es posible una vuelta a la tradición, pero convencido también de que la estética moderna tampoco es posible, esboza una tercera vía entre tradición y modernidad, o más bien una modernidad radicalmente distinta de lo que preveían las vanguardias”.

231 “Eu pensava que o elemento poético não era a palavra pelo seu valor fônico, nem a cor, nem a linha, nem um complexo de sensações, mas uma profunda palpitação do espírito; o que põe a alma, se for que alguma coisa põe, ou o que diz, se for que alguma coisa diz, com voz própria, em resposta ao contato do mundo. E ainda pensava que o homem pode surpreender algumas palavras de um íntimo monólogo, distinguindo a voz viva dos ecos inertes; que poderiam também, olhando para adentro, vislumbrar as idéias cordiais, os universais do sentimento” (MACHADO, 2010, p. ...).

232 “[...] convencido, al igual que sus contemporáneos, los vanguardistas europeos, de que no es posible a vuelta a la tradición, pero igualmente convencido de que la estética moderna tampoco es posible, articula una tercera vía entre la tradición y la modernidad, o mejor, una modernidad radicalmente diferente de lo que previeron las vanguardias”.

É justamente essa mesma procura de autenticidade a que lhe impede adotar os preceitos e as técnicas da modernidade europeia, porque não corresponderiam a uma situação histórica que não está conforme com a modernidade no plano geral. Como a autenticidade é o princípio mesmo em cujo nome as correntes modernas destroem a tradição literária, Machado se encontra ante um dilema, dado que tem que recusar as técnicas modernas em base ao princípio mesmo da modernidade (tradução própria)<sup>233</sup> (VVAA, 2006, p. 557).

A paisagem na obra de Antonio Machado é, portanto, claramente constituída no 'outro' físico com quem ele dialoga em sua solidão intelectual, pensando o 'outro' no sentido de Hannah Arendt: o sujeito se torna com os outros. Não é, portanto, uma ideia de confronto sujeito-paisagem que define esse 'outro', mas sim uma ideia de complementação. Por outro lado, esta solidão intelectual não é rígida. É conhecido seu frequente intercâmbio epistolar com diferentes intelectuais espanhóis da época e o seu conhecimento atualizado das tendências da moda na literatura europeia, mas tudo isto ocorre com uma característica comum: a distância. E é essa distância física, intelectual e afetiva, que faz com que a paisagem seja o eixo da relação conflitiva com a modernidade. Não é por acaso que Machado não desenvolve sua literatura sobre a cena moderna quintessencial, a cidade, nem toma, como contraponto a esse universo urbano, o espaço rural como um paraíso perdido. Machado não aceita o que considera solipsismo simbolista ou a ilusão do modelo de que "deve" e "pode" ser objetivamente imitado, como propõem o positivismo e o naturalismo. Ao contrário, é com o olhar voltado para a cena rural que Antonio Machado cria, contra todas as probabilidades, um discurso sobre a modernidade, uma nova paisagem da modernidade produzida pelo encontro entre o distante - o espaço, a modernidade, a cidade. , a intelligentsia - e seu ponto de vista - sua biografia, seus valores, sua visão de mundo, a história, o contexto, ... Esta é a origem de um recorte muito pessoal, uma paisagem própria, criada por ele, que mostra outra visão da modernidade: a paisagem apócrifa da modernidade. Assim, a paisagem é um 'outro', um nexos e um 'ele'.

---

233 “Es justamente esta misma búsqueda de autenticidad la que le impide adoptar los preceptos y las técnicas de la modernidad europea, porque no corresponderían a una situación histórica que no está conforme con la modernidad en el plano general. Como la autenticidad es el principio mismo en cuyo nombre las corrientes modernas destruyen la tradición literaria, Machado se encuentra ante un dilema, puesto que tiene que rechazar las técnicas modernas en base al principio mismo de la modernidad”.

## 6.4 POUCO MAIS QUE DIZER

Somos vítimas – pensava eu – de uma dupla miragem. Se olharmos para fora e tentarmos penetrar nas coisas, nosso mundo externo perde sua solidez e acaba nos dissipando quando passamos a acreditar que ele não existe para si, mas para nós. Mas se, convencidos da realidade íntima, olhamos para dentro, então tudo parece vir de fora, e é o nosso mundo interior, nós mesmos, o que desaparece. O que fazer então? (tradução própria)<sup>234</sup>

(Antonio Machado).

A poética de Machado se vê confrontada com uma situação, na qual – por motivos diferentes – tanto o retorno à tradição poética quanto o trânsito a uma poesia moderna é inacessível (tradução própria)<sup>235</sup>

(Jochen Mecke)

Segundo Jochen Mecke, um dos elementos mais universais da poesia moderna é “o anseio de uma abolição total da tradição”<sup>236</sup>. Em *Los Complementarios*, Antonio Machado questiona a sistematização desse projeto: “Só um fetichismo literário pode tomar como revelações de uma nova estética proclamas e manifestos em que se pretende a total abolição da tradição artística e a geração espontânea de uma arte nova”<sup>237</sup> (in VVAA, 2000, p. 479). Para Machado, “cantar é contar”, ou dito de outra forma: a poesia é igual ao conto (MOSTAZA, 1949, p. 624). Por isso, enquanto amante e defensor dos conteúdos em literatura, questiona a necessidade de uma revolução na linguagem poética. Nesse sentido, Machado confronta-se com Rimbaud: “[...] se a literatura não pode alcançar o desconhecido, as metáforas têm que conformar-se com o papel subalterno de completar espaços no léxico, mas nunca poderão expressar algo completamente novo” (tradução própria)<sup>238</sup> (in VVAA, p. 481).

Para Machado (2004, p. 98), “a poesia, ao contrário da música ou a arte, não dispõe de um material que ainda não esteja impregnado de sentido”. La literatura se sirve de las palabras que ya vienen cargadas de un significado previo: “las palabras, a diferencia de las piedras,

234 “Somos víctimas –pensaba yo– de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por dispersarnos 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?”.

235 “La poética de Machado se ve confrontada con una situación, en la que –por motivos diferentes– tanto el retorno a la tradición poética como el tránsito a una poesía moderna es inaccesible”.

236 “[...] el anhelo de una abolición total de la tradición”.

237 “Sólo un fetichismo literario puede tomar como revelaciones de una nueva estética proclamas y manifestos en que se pretende la total abolición de la tradición artística y la generación espontánea de un arte nuevo”.

238 “[...] si la literatura no puede alcanzar lo desconocido, las metáforas tienen que conformarse con el papel subalterno de llenar huecos en el léxico, pero nunca podrán expresar algo completamente nuevo”.

maderas, o metales, son ya por sí mismas significaciones humanas, a las cuales da el poeta, necesariamente, otra significación” (IDEM, p. 98). Por isso, ele recusa a ideia de transformar a poesia em uma música “capaz de renunciar a significações anteriores”, significações prévias ao seu próprio significado. Juan de Mairena diz que a palavra sempre mantém as marcas do seu sentido original:

A palavra é valor de câmbio, convencional, moeda de curso; o poeta faz dela médio de pressão [...]; necessita converter a moeda em joia. Mas o artífice fará uma joia com o metal de uma moeda, fundindo-a, e imprimindo-lhe nova forma. Para lavar sua joia o poeta não pode destruir e borrar a moeda. Porque seu material de trabalho não é o que na palavra corresponderia ao metal da moeda, isto é: o som; mas aquelas significações do humano que a palavra, ao se fazer moeda, pretende objetivar<sup>239</sup> (tradução própria) (MACHADO, 2004, p. 98).

Na literatura de Antonio Machado encontramos como características principais, as seguintes: a linguagem simples e os elementos coloquiais; a concisão, com frases breves e estruturas simples; o uso do símbolo disêmico: quando ao significado irracional se lhe soma outro lógico (algo descritivo que resulta ser outra coisa: um relógio, um rio ou os campos); o uso de metáforas de valor simbólico e metonímias, as formulações sinestésicas e paradoxos.

Segundo Manuel Alvar (in MACHADO, 2010, pp. 9-10), a retórica de Antonio Machado “é muito pobre. Os recursos de que se vale apenas permitem um mínimo apoio [...] Rara vez as palavras significaram mais diretamente aquilo que queriam significar”<sup>240</sup>. *Soledades. Galerías. Otros poemas* é qualificado por Alvar como “poemas a contrapelo”, já que rompem com o anterior, mas não seguem os postulados modernos:

Como muito era um salto atrás, a procura, a descoberta do que Bécquer significava [...]. O livro de Machado é um livro tintado de melancolia; com iso estamos descobrindo essa veta de romantismo que nunca haverá de abandonar (tradução própria)<sup>241</sup> (IDEM, p. 12).

O próprio Machado diz em *Los complementarios*:

[...] o anedótico, o documental humano, não é poético por si mesmo. Tal era exatamente meu parecer de faz vinte anos. Na minha composição *Los cantos de los niños*, escrita no ano noventa e oito (publicada em 1909=*Soledades*), proclama-se o direito da lírica a contar a pura emoção, borrando a totalidade da história humana. O livro *Soledades* foi o primeiro livro espanhol do qual estava integralmente proscrito o

239 “La palabra es valor de cambio, convencional, moneda de curso; el poeta hace de ella medio de presión [...]; necesita convertir la moneda en joya. Mas el artífice hará una joya con el metal de una moneda, fundiéndola, e imprimiéndole nueva forma. Para labrar su joya el poeta no puede destruir y borrar la moneda. Porque su material de trabajo no es lo que en la palabra correspondería al metal de la moneda, esto es: el sonido; sino aquellas significaciones del humano que la palabra, al hacerse moneda, pretende objetivar”.

240 “[...] es muy pobre. Los recursos de que se vale apenas sí nos permiten un mínimo asidero [...] Rara vez las palabras han significado más directamente aquello que querían significar”

241 “Si acaso, era un salto atrás, la búsqueda, el descubrimiento de lo que Bécquer significaba [...]. El libro de Machado es un libro teñido de melancolía; con ello estamos descubriendo esa veta de romanticismo que nunca habrá de abandonar”.

anedótico (tradução própria)<sup>242</sup> (IBIDEM, p. 12).

José María Valverde (in VVAA, 1949, p. 406), diz que, a partir de 1912, Antonio Machado procura a prosa, “a grande prosa de Machado”, na qual a poesia quase desaparece de sua vida: “nos últimos dez ou quinze anos de sua vida, a produção em verso de Machado diminui até quase desaparecer – dez ou doze poemas breves são toda sua bagagem posterior a 1930”.

O pouco que escreve durante a guerra são visões líricas da paisagem soriana ou valenciana, distorcidas ambas pelos efeitos da contenda; prantos pelas vítimas da Guerra Civil; lamentações pela perda de Guiomar; anseios do paraíso perdido (tradução própria)<sup>243</sup> (BALTANÁS, 2005, p. 255).

A partir de sua estadia em Baeza, Machado começou a se preocupar cada vez mais pelo filosófico e menos pelo lírico. Seus poemas se empequenecem e dedica muito tempo à escritura de *Los Complementarios*. Em Segovia, a maioria da sua produção literária está na escritura das seis obras de teatro escritas a duo com Manuel Machado. Depois, já em Madrid, chegará *Juan de Mairena*. Segundo Francisco Caudet há uma evolução gradual que vá do lírico e poético para o político.

Seus poemas se dividem entre os dedicados a Guiomar, nome detrás do qual se esconde Pilar de Valderrama, seu amor platónico desde os anos vinte, provérbios e alguns poemas de carácter político nos que o popular se mistura com a atualidade do país:

La primavera ha venido  
y don Alfonso se va.  
Muchos buques le acompañan  
hasta cerca de la mar.  
Las cigüeñas de las torres  
quisieran verlo embarcar  
(MACHADO, 2010, (LXXI S) p. 442)

Que consequências tem isso em relação à paisagem? Já se viu uma parte considerável em relação ao período de Baeza (1912-1919). Mas a partir dos anos 20, o que ocorre é que a paisagem se minimiza ainda mais até ir abstraindo-se, ficando só os seus elementos soltos, como a água, o rio ou o sol.

Durante a Guerra Civil, sua produção poética são maioritariamente lembranças e alguns poemas exaltando personalidades, como *El crimen fue en Granada* (em memória de

242 “[...] lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era exactamente mi parecer de hace veinte años. En mi composición *Los cantos de los niños*, escrita en el año noventa y ocho (publicada en 1909=*Soledades*), se proclama el derecho de la lírica a contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico”.

243 “Lo poco que escribe durante la guerra son visiones líricas del paisaje soriano o valenciano, distorsionados ambos por los efectos de la contienda; llantos por las víctimas de la Guerra Civil; lamentaciones por la pérdida de Guiomar; añoranzas del paraíso perdido”.

Federico García Lorca, assassinado durante a guerra) ou o *Soneto a Lister*. No entanto, o mais potente de sua escritura são os artigos jornalísticos. Ai é onde temos o Machado mais brilhante, desprendido de quase tudo, ligeiro de equipagem, quase nu, desde um mirante, o mirante da guerra, que é já a nave que nunca ha de tornar. *Desde el mirador de la Guerra*, Machado contempla a paisagem europeia e a tragédia que iria cair por cima dela. Descreve a impassibilidade com a que observam as potências europeias a tragédia espanhola sem se dar conta de que eles podem chegar a sofre-la também.

A estadia de Machado em Barcelona durou dez meses. Chegou desde Valencia, em Março de 1938, diante do avanço do exército nacionalista e a iminência da divisão da zona republicana em duas. Nesses dez meses, Antonio escreveu no diário *La Vanguardia* uma seção chamada *Desde el mirador de la guerra*.

Já se viu no capítulo 3 a vocação republicana do clã dos Machado, de modo que os irmãos Antonio e Manuel Machado, além de em outras questões, também seguiram nisso a tradição da família republicana e comemoraram – e até participaram – da proclamação da 2ª República Espanhola. Quando ocorreu a proclamação (1931), Antonio Machado era professor de francês em Segóvia, e ele mesmo conta em cartas que participava da varanda da prefeitura (GIBSON, 2016, p. 521). Alguns meses antes, também fazia parte da Associação a Serviço da República, criada por José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón e Ramón Pérez de Ayala, e que nunca compareceu às eleições.

Antonio Machado nunca foi membro de nenhum partido, portanto nunca teve uma atividade política associada a cargos, como Unamuno ou Ortega, que eram deputados nos tribunais, assim como Pío Baroja, que se tornou vereador (BALTANÁS, p. 258 ) Já Antonio e Manuel foram mais observadores e comentaristas do que participantes da vida política espanhola dos anos 1930. E como tantos outros, eles tiveram seus prós e contras e suas decepções com um Estado que parecia chamado a acabar com as injustiças e abusos de poder na Espanha, mas que, por diferentes razões, não cumpriu esses objetivos. Foram muitos os intelectuais que souberam desde o início expressar aquela sensação de que algo não ia bem, e houve bastantes críticos, entre eles, claro, os irmãos Manuel e Antonio Machado. Manuel foi muito mais crítico (a partir das páginas do jornal *La Libertad*), enquanto Antonio manteve uma crítica em que nunca deixou de tomar partido em sua defesa. Por isso, quando ocorreu o golpe militar, o conseqüente fracasso e o estabelecimento de uma frente de guerra, Antônio não teve dúvidas de que lado estava e participou ativamente, principalmente como redator de artigos.

Quando a guerra estourou, Manuel estava em Burgos de férias e não pôde retornar a

Madrid. Mais tarde, ele fez declarações a um correspondente do *Le Monde*, desprezando a situação na Espanha. Um correspondente do jornal *ABC* em Paris leu a entrevista e relatou-a. Manuel tentou se retratar publicamente, mas foi preso. Sua esposa moveu céus e terras com a ajuda de sua tia, que era freira. No terceiro dia, eles conseguiram encontrá-lo e tirá-lo da prisão. A partir daí, as autoridades do exército sublevado ofereceram postos importantes a Manuel Machado, quem aceitou todos e tornou-se um ardoroso defensor da causa nacionalista.

Antonio esteve em Madrid e desde o primeiro momento foi defensor do governo legítimo e do estado atual. Em novembro de 1936, diante do perigo que corria Madrid e dos constantes bombardeios de aviões do exército rebelde, o governo estabeleceu a capital em Valência, e decidiu transferir com eles intelectuais e patrimônio cultural. Antonio Machado resiste, mas é convencido com a condição de que sua família o acompanhe. Em Valência continuou a sua atividade até abril de 1938, com o exército nacionalista prestes a interromper o tráfego do Mediterrâneo, nesse momento ocorre então um segundo traslado da família Machado, desta vez para Barcelona. O poeta e sua família se instalam no Hotel Magestic, no Paseo de Grácia, e posteriormente na Herdade Torre Castañer, em Pedralves, e começa a colaborar periodicamente no jornal *La Vanguardia*.

*La Vanguardia* era um diário de corte liberal e republicano nascido em 1888, e era uma das grandes referências de informação jornalística na Espanha, com uma grande importância no tempo da 2ª República. Antes do início da Guerra foi dirigido por Agustí Calvet, alias “Gaziel”, um escritor nacionalista catalão que, ao iniciar o conflito, fugiu para a França. O jornal foi então tomado por um comité operário e dirigido por María Luz Morales. Nesse período colaboraram autores como Pedro Bosh, Max Aub, Ramón J. Sender ou André Malraux.

Desde o início da guerra, Antonio Machado colaborou com alguns artigos em *La Vanguardia* e em *Hora de España*, mas a partir de Abril de 1938 começou uma colaboração assídua com *La Vanguardia*, publicando, até Janeiro de 1939, um total de 28 artigos, a maioria deles (20) sob o título *Desde el mirador de la guerra*, publicados entre o dia 3 de Maio de 1938 e o 6 de Janeiro de 1939. Mas as colaborações de Machado com *La Vanguardia* começam em Julho de 1937, quando publica “El poeta y el pueblo”, colocando já os temas que serão recorrentes em *Desde el mirador de la guerra*. Posteriormente, em Março e Abril de 1938, publicou mais três artigos em um prazo de duas semanas. No início de maio começa a publicação de *Desde el mirador de la guerra*. Em 29 de Outubro publicou umas notas, em 13 de Novembro, *Glosario de los 13 fines de la guerra* (nesse período final incrementa sua



produção), e em 22 de Novembro, publica *La voz de España. Una alocución de Don Antonio Machado dirigida a todos los españoles*.

Em conjunto, os artigos publicados em *La Vanguardia* completam um total de vinte e oito. Caudet, Sánchez Barbudo e Abellán são unânimes em afirmar que há uma continuidade entre todos os artigos e que há uma coerência muito grande tanto no estilo quanto nos elementos, ainda que esse conjunto revele uma evolução tendente à contundência política ao passar dos acontecimentos e a materialização da derrota do governo legítimo.

Há uma série de elementos constantes, ou quase constantes, nos artigos, entre os quais podem-se destacar:

- 1 o povo (os povos)
- 2 os governos
- 3 A relação de poder entre eles.
- 4 A reflexão sobre a guerra

O primeiro texto da série *Desde el mirador de la guerra*, datado em 3 de Maio de 1938, dá uma ideia da temática geral do conjunto:

Certo que a guerra reduz o campo de nossas razões, nos amputa violentamente todas aquelas em que se afincam nossos adversários, mas nos obriga a aprofundar nas nossas, não só a poli-las e aguça-las para converte-las em projetis eficazes (tradução própria)<sup>244</sup>.

Partindo de seu pai, ‘Demófilo’, Antonio Machado se refere ao povo como detentor da sabedoria. No primeiro texto que publica em *La Vanguardia*, quase um ano antes, em Julho de 1937, e que tem por título “El poeta y el pueblo”, diz:

Desejoso de escrever para o povo, aprendi com ele o quanto pude, muito menos – claro está– do que ele sabe Escrever para o povo é, por de pronto, escrever para o homem da nossa raça, da nossa terra, da nossa fala, três coisas de inesgotável conteúdo que não acabamos nunca de conhecer. E é muito mais, porque escrever para o povo nos obriga a traspasar as fronteiras da nossa pátria, escrever para os homens de outras raças, de outras terras e de outras línguas” (07/37) (tradução própria)<sup>245</sup>.

Ao povo ao que elogia opõe o comportamento dos governantes, carentes de patriotismo:

---

244 “Certo que la guerra reduce el campo de nuestras razones, nos amputa violentamente todas aquellas en que se afincan nuestros adversarios, pero nos obliga a ahondar en las nuestras, no sólo a pulirlas y aguzarlas para convertirlas en proyectiles eficaces”.

245 “Escribir para el pueblo –decía un maestro– ¡Qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos –claro está– de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es, por de pronto, escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas de inagotable contenido que no acabamos nunca de conocer. Y es mucho más, porque escribir para el pueblo nos obliga a rebasar las fronteras de nuestra patria, escribir para los hombres de otras razas, de otras tierras y de otras lenguas” (07/37).

[...] o patriotismo verdadeiro dessas duas grandes democracias, que é o do povo, está decididamente com nós; mas aqueles que dispõem ainda dos destinos nacionais estão contra de nós. Eles conservam ainda suas máscaras, supérfluas de puro transparentes, e pretendem enganar a seus povos e enganar-nos a nós (03/05/38) (tradução própria)<sup>246</sup>

Essa relação de contraposição vai estar presente sucessivamente em todos seus artigos. O Pacto de Não Intervenção no conflito espanhol assinado pelos países europeus, com Grã Bretanha e França na frente, assim como a posição neutral da Sociedade de Nações ao respeito gera vários comentários por parte de Antonio:

É o equívoco criminoso que mantém os poderosos, armados até os dentes, para conservar a injustiça e acelerar a ruína dos desarmados ou insuficientemente armados. Quando algum deles grite: “Justiça!”, contestar-se-á encolhendo os ombros; e se incluirá: “pedimos armas para defender-nos da iniquidade”, dir-se-á carinhosamente: “paz, irmão. A Nossa missão é garantir a paz que tu perturbas, reduzir a guerra a um mínimo no mundo. Nós não daremos nunca armas aos débeis; procuraremos que sejam exterminados o quanto antes (tradução própria)<sup>247</sup> (27/03/38).

Finalmente, critica com amargura ao governo de Inglaterra e ao seu presidente Chamberlain por sua frase “cínica e perversa” em alusão à situação da Espanha: “Não serei eu quem se queime os dedos nessa fogueira”.

Em *Apuntes del día*, publicado em 6 de Abril de 1938, critica o medo de Chamberlain a uma revolução demonizada pela própria Alemanha:

Os governos inglês e francês preferiram ajudar aos nossos inimigos, que são também os seus, com a denominada não intervenção, e parecem desejar nosso pronto extermínio, para entender-se com os triunfadores. Mas os triunfadores não triunfariam a partir de nós unicamente, mas, principalmente, sobre a Inglaterra e a sua aliada França, com um exército na linha dos Pirineus, donos do Golfo de Vizcaya, do Estreito de Gibraltar, de Mallorca, etc (tradução própria)<sup>248</sup> (06/04/38).

O desespero e o desânimo o levam a analisar a negativa da Inglaterra e da Francia em assistir à Espanha sob diferentes formas e perspectivas:

A guerra como *chantage* – diria Juan de Mairena em nossos dias – é algo verdadeiramente abominável. Não há que negar por isso que alguma vez alcance seu propósito; por exemplo: quando o adversário compreende que, na última hora, a

246 “el patriotismo verdadero de esas dos grandes democracias, que es el del pueblo, está decididamente con nosotros; pero quienes disponen aún de los destinos nacionales están en contra nuestra. Ellos conservan todavía sus antifaces, superfluos de puro transparentes, y pretenden engañar a sus pueblos y engañarnos a nosotros”.

247 “Es el equívoco criminal que mantienen los poderosos, armados hasta los dientes, para conservar la injusticia y acelerar la ruina de los inermes o insuficientemente armados. Cuando alguno de ellos grite: “¡Justicia!”, se le contestará con un encogimiento de hombros; y si añade: “pedimos armas para defendernos de la iniquidad”, se le dirá cariñosamente: “paz, hermano. Nuestra misión es asegurar la paz que tú perturbas, reducir la guerra a un mínimo en el mundo. Nosotros no daremos nunca armas a los débiles; procuraremos que los exterminen cuanto antes”.

248 “Los gobiernos inglés y francés han preferido ayudar a nuestros enemigos, que son también los suyos, con la llamada no intervención, y parecen desear nuestro pronto extermínio, para entenderse con los triunfadores. Pero los triunfadores no triunfarían de nosotros únicamente, sino, sobre todo, de Inglaterra y de su aliada Francia, con un ejército en la línea de los Pirineos, dueños del Golfo de Vizcaya, del Estrecho de Gibraltar, de Mallorca, etc”.

ameaça de guerra pode cumprir-se. O verdadeiramente incompreensível é que se ameace a alguém com a paz, revelando-lhe como, finalmente, se está perfeitamente decidido... a não ir para a guerra (tradução própria)<sup>249</sup>.

No artigo do 6 de Outubro percebe-se uma mudança de rumo em seus textos. Em primeiro lugar, a atitude com a Sociedade de Nações carece já por completo de respeito algum: “A Sociedade de Nações, esse organismo de trágica opereta, ou, se o preferem, esse *esperpento*<sup>250</sup>, no sentido que deu nosso Valle-Inclán à palavra, é uma instituição tão ao serviço do fascismo, como os canhões de Hitler e os manejos pacifistas de Chamberlain”. Em segundo, põe-se sobre a mesa a última esperança, perdida já a ilusão de ganhar a guerra e de receber ajuda alguma da Sociedade de Nações. O tom geral é de crescente pessimismo, e às vezes, Machado abandona seus comentários habituais para fazer balanço das perdas literárias durante a guerra, e da necessidade de reivindicar aos que morreram, como Federico García Lorca ou Morón, ou aqueles que ainda estão lutando no frente, como Rafael Alberti.

Em 10 de Novembro de 1938 Machado volta, com a invasão de Checoslováquia por parte das tropas de Hitler, a dirigir-se contra Chamberlain, e contra a França e a Inglaterra, já sem citar a Sociedade de Nações, e vaticinando que todos os seus esforços por evitar a guerra eles terão que engolir juntos numa nova guerra europeia:

Eles sabem muito bem, estão cansados de saber que suas claudicações são muito mais graves. Não é só que tenham perdido seu crédito e sua influência política na Europa centro-oriental, é que abandonaram as comunicações com a África do Norte, a rota marítima por onde a metrópole se comunica com suas colônias, por onde suas colônias mandariam as forças que haveriam de defender a metrópole contra um inimigo implacável [...]. Eles sabem muito bem que seu grande pecado não foi Praga, nem Munich, mas em Paris e em Londres; se chama Comitê de não intervenção na Espanha. Porque, evidentemente, é na Espanha onde deveram intervir faz já mais de dois anos, para impedir que Espanha fosse invadida pelos mais implacáveis inimigos da França. Quando Sir Neville Chamberlain e o seu jovial compadre Daladier, dizem que conseguiu-se que a guerra da Espanha deixasse de ser uma ameaça para a paz de Europa, não se sabe a quem pretendem enganar, porque não há ninguém tão caipira sobre o planeta capaz de engolir isso. É agora quando os interesses vitais da França e da Inglaterra estão mais diretamente ameaçados (tradução própria)<sup>251</sup>.

---

249 La guerra como *chantage* –hubiera dicho Juan de Mairena en nuestros días– es algo verdaderamente abominable. No hay que negar por ello que alguna vez alcanza su propósito; por ejemplo: cuando el adversario comprende que, a última hora, la amenaza de guerra puede cumplirse. Lo verdaderamente incomprensible es que se amenace a nadie con la paz, revelándole cómo, a última hora, se está perfectamente decidido... a no ir a la guerra.

250 ‘*Esperpento*’ é um conceito muito utilizado na cultura espanhola. Foi criado por Ramón del Valle-Inclán para referir-se a uma realidade deformada e grotesca. No dicionário da Real Academia Española, ‘*Esperpento*’ é definido como “pessoa, coisa ou situação grotesca”.

251 “Ellos saben muy bien, están hartos de saber que sus claudicaciones son mucho más graves. No es sólo que hayan perdido su crédito y su influencia política en la Europa centro oriental, es que han abandonado las comunicaciones con el África del Norte, la ruta marítima por donde la metrópoli se comunica con sus colonias, por donde sus colonias mandarían las fuerzas que habían de defender la metrópoli contra un enemigo implacable [...]. Ellos saben muy bien que su gran pecado no ha sido en Praga, ni en Munich, sino en París y en Londres; se

No seu último artigo, publicado em 6 de Janeiro de 1939, diz Machado:

O menos ruim que pode ser dito de Chamberlain é que, convencido da fatalidade da guerra, considera o tempo empregado na fabricação de armamentos como uma vantagem maior para a Inglaterra do que a soma das suas claudicações pode ser para seus adversários (tradução própria)<sup>252</sup>.

Conclui o último de seus artigos dedicados à questão com o seguinte pensamento:

“Entre a desonra e a guerra – lembremos as palavras de Churchill – escolheram a desonra e vão ter a guerra, uma guerra sem honor – concluimos nós”.

Seu último parágrafo está dedicado à Espanha:

Espanha, por sorte, a Espanha leal à nossa gloriosa República, quantos combatem a invasão estrangeira, sem medo ao abrumador da força bruta, haverão salvado, com a honra da Europa ocidental, a razão da nossa continuidade na História (tradução própria)<sup>253</sup>.

Em seus textos de guerra há um caráter muito claro em relação ao espaço: a paisagem vai sendo substituída progressivamente pelo lugar. Barcelona, uma cidade quase enclausurada que aguarda entre um e outro sonho a tragédia que se abate sobre ela, torna-se o lugar onde se disputa a ética. O lugar que ocupamos é diferente do lugar que o outro ocupa, e esse aspecto é importante na percepção da paisagem, uma vez que nossa perspectiva é apenas a nossa. No entanto, podemos perceber e compartilhar a perspectiva do outro. Como representação máxima do lugar, encontramos seu texto *Para el congreso de la paz*, escrito para o encontro de escritores antifascistas que se realizava naquela época – julho de 1938 – em Paris e ao qual o já doente Antonio Machado não pôde comparecer. O foco da questão está no bombardeio de cidades abertas, cidades que não estão participando da guerra. No entanto, o tema muda para outros, tornando-se um dos mais interessantes de toda a série. Nele, Machado antecipa a tese da banalidade do mal desenvolvida anos depois por Hannah Arendt:

Um espanhol que habita hoje em Barcelona não faz muito com seu arejada protesto contra os bombardeios aéreos das cidades abertas. Pode pensar-se dele (e como não?) que clama em defesa do seu próprio teto ameaçado, da segurança dos seus e ainda da sua própria pessoa. Quem no seu caso, não o faria? Há mais. Os mesmos homens que perpetraram esses crimes abomináveis tem também suas casas (em Roma

---

llama Comité de ni intervención en España. Porque, evidentemente, es en España donde debieron intervenir hace ya más de dos años para impedir que España fuera invadida por los más implacables enemigos de Francia. Cuando Sir Neville Chamberlain y su jovial compadre Daladier, dicen que se ha conseguido que la guerra de España deje de ser una amenaza para la paz de Europa, no se sabe a quién pretenden engañar, porque no hay nadie tan palurdo sobre el planeta que comulgue con esa rueda de molino. Es ahora cuando los intereses vitales de Francia y de Inglaterra han de aparecer más directamente amenazados”.

252 “Lo menos malo que puede decirse de Chamberlain es que, convencido de la fatalidad de la guerra, considera el tiempo empleado en la fabricación de armamentos como una ventaja mayor para Inglaterra que la suma de sus claudicaciones puede serlo para sus adversarios”.

253 “España, por fortuna, la España leal a nuestra gloriosa República, cuantos combaten la invasión extranjera, sin miedo a lo abrumador de la fuerza bruta, habrán salvado, con el honor de la Europa occidental, la razón de nuestra continuidad en la Historia”.

ou em Berlin ou em Salamanca) como nós temos hoje em Barcelona, em Madri ou em Valencia; eles tem, talvez, seus pais (um pai e uma mãe para cada um deles), seus mulheres, seus filhos, seus irmãos: e seria um hiperbólico abuso da retórica se afirmássemos que haviam de permanecer insensíveis se (a salvo eles) presenciassem o extermínio dos seus com as mesmas bombas que eles estão lançando sobre os nossos. É quase seguro que, neste caso, sua repulsa não seria muito menos arejada que a nossa. Isto quer dizer (é conveniente olhar à verdade cara a cara) algo que, não por seguir-se de premissas perfeitamente lógicas, é menos monstruoso: se pode ser *o que se chama* um bom pai, um bom filho, um bom esposo, e até um excelente vizinho, e realizar os atos mais abomináveis, esses vis assassinatos de crianças, enfermos, mulheres e idosos, os crimes de lesa humanidade que a guerra ncobre e a chamada guerra *totalitária* pretende dar aparência de justa (tradução própria)<sup>254</sup> (MACHADO, La Vanguardia, 23/07/38).

## 6.5 COMPLETANDO O CÍRCULO

[...] como cantava o grande Rubén Darío (mito mais grande que todo quanto se falou sobre ele)...  
(Antonio Machado).

Aurora de Albornoz nos conta como Rubén Darío nunca deixou de estar presente na obra de Machado. Machado provavelmente representa essa união modernismo - 98 como ninguém, dado o depoimento de Juan Ramón Jiménez coletado por Aurora de Albornoz (in VVAA, 1989), segundo o qual a poesia hispânica do século XX "vem de dois professores: Miguel de Unamuno e Rubén Darío", e seu "primeiro herdeiro é Antonio Machado". Machado chamava Rubén "o maestro incomparável da forma e da sensação" (MACHADO, 2010, p. 72). Depois, Antonio tentou seguir um caminho diferente. Segundo Aurora de Albornoz, (VVAA, 1994, p. 73).

[...] em termos gerais Machado sempre viu Rubén Darío como "maestro" seu e de seus contemporâneos. Mas, se examinarmos todas as testemunhas machadianas – coisa que já fez Oreste Macrí [em *La presencia de Rubén Darío en Antonio Machado*]– chegamos às seguintes conclusões: a um momento de admiração

---

254 "Un español que habita hoy en Barcelona no hace mucho con su airada protesta contra los bombardeos aéreos de las ciudades abiertas. Puede pensarse de él (¿y cómo no?) que clama en defensa de su propio techo amenazado, de la seguridad de los suyos y aún de su propia persona. ¿Quién en su caso, no lo haría? Hay más. Los mismos hombres que perpetran estos crímenes abominables tienen también sus casas (en Roma o en Berlín o en Salamanca) como nosotros hoy en Barcelona, en Madrid o en Valencia; tienen, acaso, sus padres (un padre y una madre para cada uno de ellos), sus mujeres, sus hijos, sus hermanos: y sería un hiperbólico abuso de la retórica si afirmásemos que habían de permanecer insensibles si (a salvo sus personas) presenciaran el exterminio de los suyos con las mismas bombas que ellos están arrojando sobre los nuestros. Es casi seguro que, en este caso, su repulsa no sería mucho menos airada que la nuestra. Esto quiere decir (conviene mirar a la verdad cara a cara) algo que, no por seguirse de premisas perfectamente lógicas, es menos monstruoso: se puede ser lo que se llama un buen padre, un buen hijo, un buen esposo, y hasta un excelente vecino, y realizar las faenas más abominables, esos viles asesinatos de niños, enfermos, mujeres y ancianos, los crímenes de lesa humanidad que la guerra palia y la llamada guerra totalitaria pretende cohonestar".

incondicional – que coincide com os primeiros anos do século e primeiros livros machadianos – no qual, se a admiração persiste, o antes incondicional entusiasta esforça-se em insistir nas diferenças entre sua poesia e a de Darío; os anos últimos de Machado estão de novo cheios do nome de Darío, pronunciado com o mesmo fervor de antanho (tradução própria)<sup>255</sup>.

Em *Nuevas Canciones* (1924), Machado trata de se afastar de seus maestros. O poema *De mi cartera*, começa com uma declaração de princípios que nega, em três versos, Verlaine, o simbolismo e o parnasianismo:

Ni mármol duro y eterno,  
Ni música, ni pintura,  
Sino palabra en el tiempo.

Mas segundo Albornoz, quanto mais quer se distanciar de Rubén, mais Machado o aprofunda em si. Iniciado na poesia sob os influxos de Ruben, Albornoz assegura que essa influência nunca o abandonaria:

Há uma correspondência entre o que Antonio Machado pensava em relação a sua dívida com Darío e a realidade? Obviamente não [...] Ainda Antonio Machado, tal vez já desde seus primeiros poemas se diferencia de Darío – e de outros maestros – em muitas coisas, o que dele aprendeu está em *Soledades* de 1903, em *Soledades. Galerías. Otros poemas* de 1907, ou em *Campos de Castilla* de 1912 (tradução própria)<sup>256</sup>.

Como se viu no capítulo 3 dessa pesquisa, Rubén Darío foi também quem introduziu Antonio – diretamente ou por intermédio de Manuel – na leitura de Paul Verlaine e seu gosto pelo indeciso, velando os dados concretos do preciso: “Embora em sua poesia nem sempre fuge da cor – às vezes é muito forte – o paisagista Machado e eu agora pensamos em *Campos de Castilla*, ele é um mestre das nuances” (in VVAA, 1994, p. 75):

Darío é um simbolista no sentido mais profundo do termo; isto é, na aceitação de algumas crenças que constituem a chave da doutrina dos simbolistas, que, seguindo Baudelaire, concebem a Natureza como um templo de colunas viventes que, de vez em quando, pronunciam confusas mensagens, indecifráveis para os mais, e acaso susceptíveis de ser interpretados pelo Poeta, torre de Deus (tradução própria)<sup>257</sup> (VVAA, 1994, p. 76).

---

255 “[...] en términos generales Machado siempre vio a Rubén Darío como “maestro” suyo y de sus contemporáneos. Mas, si examinamos todos los testimonios machadianos –cosa que ya hizo Oreste Macrí [en *La presencia de Rubén Darío en Antonio Machado*]– llegamos a las siguientes conclusiones: a un momento e admiración incondicional –que coincide con los primeros años de siglo y primeros libros machadianos– en el cual, si la admiración persiste, el antes incondicional entusiasta se esfuerza en insistir en las diferencias entre su poesía y la de Darío; los años últimos de Machado están de nuevo llenos del nombre de Darío, pronunciado con el mismo fervor de antaño”.

256 “¿Hay una correspondencia entre lo que Antonio Machado pensaba en relación a su deuda con Darío y la realidad? Obviamente no [...] Aunque Antonio Machado, quizá ya desde sus primeros poemas se diferencia de Darío –y de otros maestros– en muchas cosas, lo que de él aprendió está en *Soledades* de 1903, en *Soledades. Galerías. Otros poemas* de 1907, o en *Campos de Castilla* de 1912”.

257 “Darío es un simbolista en el sentido más profundo del término; es decir, en la aceptación de algunas creencias que constituyen la clave de la doctrina de los simbolistas, quienes, siguiendo a Baudelaire, conciben la Naturaleza como un templo de columnas vivientes que, de vez en cuando, lanzan confusos mensajes, indecifrables para los más, y acaso susceptibles de ser interpretados por el Poeta, torre de Dios”.

Em *Campos de Castilla* há figuras históricas (como o Cid) usadas por Darío, Manuel e outros autores do momento. Pelos campos de Castela, “como pela Ilha de Ouro imaginada por Rubén”, há “centauros”, e as terras são “tão tristes que têm alma”, “diz se referindo a uma paisagem concreta” (in VVAA, 1994, p. 77). Se a presença de Unamuno em *Campos de Castilla* está fora de toda dúvida, a presença de Darío, segundo Albornoz (VVAA, 1994, p. 77), é muito mais forte, além de outros influxos:

[...] tal vez venha a toa sugerir agora o nome de outro belga, Emile Verhaeren. E não só porque alguns camponeses de *Les Campagnes hallucinées* e os *Campos de Castilla* tenham algum parecido, mas, aliás, por essa presença de figuras estranhas, loucos, por exemplo, ainda que Machado se limite a nos falar delas, enquanto que Verhaeren lhes faz falar diretamente (tradução própria)<sup>258</sup>.

Outra característica tomada de Rubén é a personificação de sentimentos:

Y en la playa quedaba, desolada y perdida,  
una ilusión que aullaba como un perro a la muerte.

Assim incorporados por Machado (in VVAA, 1994, p. 78):

desnuda está la tierra,  
y el alma aúlla al horizonte pálido  
como loba famélica

Por outro lado, o uso do ‘tu’ em lugar do ‘eu’ (“projeção do *eu* no *tu*”), utilizado por Charles Baudelaire e Rubén Darío, é muito característico de Antonio Machado. Essa opção, segundo Albornoz, dá a Machado o protagonismo espanhol em seu uso (IDEM, p. 78).

No entanto, a melancolia, embora também esteja em Rubén, é muito mais presente em Machado, e “caracteriza-se por sua forma de transmitir um ambiente nostálgico, suavemente melancólico, que o poeta vive e no qual vai envolvendo ao leitor. Há uma série de palavras, sobre tudo, adjetivos – cansado, triste, empoeirado, velho... – e um modo de ir deixando-as cair, que constituem a chave” (IBIDEM, p. 79):

Esse tom machadiano – ainda não menos o são o da poesia dos apócrifos, ou aquele da prosa de Juan de Mairena – acho que não se parece, ou se parece pouco, o de qualquer de seus maestros. A nostalgia, a suave melancolia, impregna certos poemas de Darío, mas não muitos. A melancolia de Rubén se aproxima mais do tremor, à angústia, ainda não se desespere (tradução própria)<sup>259</sup> (Albornoz, in VVAA, p. 80).

Assim, no verso “Estos días azules y este sol de la infancia”, temos uma compilação

258 “[...] acaso venga a cuento sugerir ahora el nombre de otro belga, Emile Verhaeren. Y no sólo porque algunos campesinos de *Les Campagnes hallucinées* y los *Campos de Castilla* tienen algún parecido, sino, además, por esa presencia de figuras extrañas, locos, por ejemplo, aunque Machado se limite a hablarnos de ellas, mientras que Verhaeren les hace hablar directamente”.

259 “Ese tono machadiano – aunque no menos lo son el de la poesía de los apócrifos, o el de la prosa de Juan de Mairena – creo que no se parece, o se parece poco, al de cualquiera de sus maestros. La nostalgia, la suave melancolía, tiñe ciertos poemas de Darío, pero no muchos. La melancolía de Rubén se acerca más al temblor, a la angustia, aunque no se desespere”.

temporal, um repasso de vida: os azuis de Rubén Darío e da juventude parisiense, o sol da infância, o exílio e o tempo do passado republicano.

Também o descritivo poema de Paul Verlaine dos poemas saturnianos parece estar nesse verso final de Machado:

Y que el tiempo azul y risueño  
 Arrulle con rumor de nidos  
 Y con fragancias, oh queridos  
 Durmientes, vuestro eterno sueño.  
 (VERLAINE, 1921, p. 115)

## 6.6 “DIAS AZUIS”, “SOL DE INFÂNCIA”: UMA PAISAGEM.

O poema “Del Camino” será intitulado “Tierra baja” quando publicado em *Soledades* (GIBSON, 2016, p. 133). Nesse poema, publicado pela primeira vez no nº 6 de *Electra*, aparece já ardentemente o sol:

El sueño bajo el sol que aturde y ciega,  
 Tórrido sueño en la hora de arbol;  
 El río luminoso el aire surca;  
 esplende la montaña,  
 la tarde es bruma y polvo y fuego y sol.  
 [...]  
 ¡Senda de limoneros y palmeras!  
 ¡Soberanas lujurias bajo el sol!  
 ¡Dulce tañer de guzla solitaria,  
 que obscuro encanto lleva al corazón!  
 ¡Cosas idas presentes!... Con vosotras  
 flota también la tórrida ilusión  
 de mi alma. ¡Salve, tierra, amarga tierra!  
 ¡Tierra de bruma y polvo y fuego y sol!

Gibson associa o poema com a viagem que Antonio Machado faz a Sevilla antes de por rumo a Paris. Esse sol parece ser o sol do seu último verso: o sol da infância. Conforme já analisado, uma das características da poesia machadiana é o uso da sinestesia. A sinestesia é uma ferramenta valiosíssima para a representação da temporalidade como *aión (durée)*:

Y un día –como tantos– al aspirar un día  
 aromas de una rosa que en el rosal se abría,  
 brotó como una llama la luz de los cabellos  
 que él en sus madrigales llamaba rubias olas,  
 brotó porque un aroma igual tuvieron ellos...  
 Y se alejó en silencio para llorar a solas  
 (Machado, XLIX, in GIBSON, 2016, p. 209).

A repentina associação produzida pelo aroma da rosa evoca a pessoa amada: “Nas



profundidades da psique está armazenada, pois, em palpitante atualidade, mas quase sempre fora do nosso alcance consciente, todo o que temos vivido e sido e sentido” (tradução própria)<sup>260</sup> (GIBSON, 2016, p. 210). É a mesma estratégia que usou o cunhado de Henri Bergson, Marcel Proust, em sua *À la recherche du temps perdu*, recorrendo à famosa evocação do passado a través do sabor de uma magdalena:

[...] levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente se me tornaram indiferentes as vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. Já não me sentia medíocre, contingente, mortal. De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitivamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde vinha? Que significaria? Onde apreendê-la? (PROUST, s/n, p. 38)

Em 15 de Novembro de 1907, *El País* publica “Las moscas”. Apelando ao mais pequeno, Machado estabelece um arco temporal eterno:

Moscas de todas las horas,  
de infancia y adolescencia,  
de mi juventud dorada;  
de esta segunda inocencia,  
que da en no creer en nada,  
de siempre... moscas vulgares,  
que de puro familiares  
no tendréis digno cantor:  
yo sé que os habéis posado  
sobre el juguete encantado,  
sobre el librote cerrado, sobre la carta de amor,  
sobre los párpados yertos  
de los muertos  
MACHADO, 2010, p. 116, XLVIII).

Em *Los Complementarios*, Machado associa “Elegía de un madrigal” com *Em busca do tempo perdido*: “tudo quanto diz Marcel Proust sobre a memória e as intermitências do coração está em minha “Elegía de un madrigal”” (1907, XLIX):

Recuerdo que una tarde de soledad y hastío,  
¡oh tarde como tantas”, el alma mía era,  
bajo el azul monótono, un ancho y terso río  
que ni tenía un pobre juncal en su ribera.  
¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia  
que borra el misterioso azogue del cristal”  
¡Oh el alma sin amores que el Universo copia  
con un irremediable bostezo universal”

\*

Quiso el poeta recordar a solas,

---

260 “En las profundidades de la psique está almacenado, pues, en palpitante actualidad, pero casi siempre fuera de nuestro alcance consciente, todo lo que hemos vivido y sido y sentido”.

las ondas bien amadas. La luz de los cabellos  
que él llamaba en sus rimas rubias olas.  
Leyó... La letra mata: no se acordaba de ellos...

Y un día –como tantos– a aspirar un día  
aromas de una rosa que en el rosal se abría,  
brotó como una llama la luz de los cabellos  
que él en sus madrigales llamaba rubias olas,  
brotó, porque un aroma igual tuvieron ellos...  
Y se alejó en silencio para llorar a solas.  
(MACHADO, 2010 (XLIX), pp. 116-117)

Isto é, em resumo, o que Antonio Machado diz quando diz “esse sol da infância”: esse sol de um tempo, esse sol do meu ser, da minha configuração, esse sol que é o astro sol, feito de matéria estelar, mas que é outra coisa além do objeto, que sou eu. Eu sou esse sol e esse sol é eu. Eu sou esses dias azuis e esses dias azuis são eu. Enquanto que o mundo não é algo dissociado do sujeito e o sujeito não está dissociado do mundo, nem sua corporeidade nem sua consciência separadas uma da outra, Antonio Machado é um autor contemporâneo. Não é um autor do século XIX que procure a fusão no Uno primordial, à maneira dos românticos ou inclusive dos simbolistas e modernistas. Ele é um autor do passado, é um autor, do presente, é um autor do futuro, um autor *inatural*, um autor no tempo, consciente de ser um corpo vivente que perecerá, não uma delimitação corporal:

Nunca traces tu frontera,  
ni cuides tu perfil;  
todo eso es cosa de fuera  
(2010, p. 284).

Enquanto conflito existencial, Antonio Machado é um autor moderno.

## 6.7 UM SUSPIRO

Poesia pura é o que resta depois de tirar da poesia toda sua impureza (tradução própria)<sup>261</sup>.

(Antonio Machado)

Ao nosso entender, os objetos podem fazer parte tanto da paisagem quanto do espaço, o que depende do enfoque do autor ou da percepção do leitor. No entanto, o objeto ou os objetos descritos se concebem inevitavelmente como espaço se a paisagem está ausente. Se se trata de uma paisagem, o objeto construído se funde no mesmo. Para conceber o objeto como parte do espaço ou da paisagem, é preciso ver sua

---

261 “Poesía pura es lo que resta después de quitar a la poesía toda su impureza”.

relação com o entorno (tradução própria)<sup>262</sup>.  
(Venko Kanev)

Ao se pensar no verso “esses dias azuis e esse sol da infância”, vê-se que ele se compõe de dois objetos; entretanto, sua magnitude permite pensar que se trata de uma paisagem. Implica um espaço e um objeto. O interessante da frase, por mais enigmática que seja, é que, do ponto de vista da paisagem, só existe um objeto, uma cor, e muitos tempos. Nesse sentido, seria como uma inversão de papéis: o horizonte remete ao concreto. A explicação de como Machado constrói essas formas pode ser auxiliada pela seguinte frase de Kanev: “Por exemplo, os belos objetos descritos a partir do esteticismo modernista não implicam na paisagem” (2003, p. 15).

Aqui se pode relembrar o primeiro Machado e seus referentes (Rubén, Manuel, Mallarmé,...) autores que utilizam esses objetos isolados em busca de uma estética que Machado não buscava. Porém, formalmente, Machado mantém aquele tom modernista. Nessa poesia austera e minimalista, percebe-se o toque modernista de Machado. Não nos temas ou nas formas. Por quê? Deve ser visto. Claro, o próprio Machado comenta que quer dar uma importância fundamental à palavra, e que procura não se distrair com outras coisas ou com artifícios formais da própria palavra.

Em relação aos apócrifos, há aqueles “eu” que não podemos integrar no nosso “eu”, que são silenciados por aquele “eu” que surge, surge e se faz na comunidade. O que Machado propõe com os apócrifos é fazer emergir aquele “eu” velado, não tomado pelo eu verdadeiro ou genuíno, e dar-lhes voz. Os apócrifos são, portanto, diferentes dos heterônimos de Fernando Pessoa. Em Pessoa, os heterônimos são outros ‘eus’ que não reivindicam a proximidade com Pessoa, enquanto os apócrifos de Machado são o próprio Machado, mas outros Machado que não têm voz no Antonio Machado que se faz no mundo. Todos os apócrifos de Machado emergem na paisagem.

Três dias depois da morte de Antonio Machado, seu irmão José achou no abrigo do poeta um papel com três inscrições. Uma era uma citação do clássico dilema hamletiano de Shakespeare: “ser ou não ser”. Outro, quatro versos de “Otras canciones a Guiomar (a la manera de Abel Martín y Juan de Mirena)”:

Y te daré mi canción:  
Se canta lo que se pierde  
con un papagayo verde

---

262 “A nuestro entender, los objetos pueden formar parte tanto del paisaje como del espacio, lo que depende del enfoque del autor o de la percepción del lector. Sin embargo, el objeto o los objetos descritos se conciben inevitablemente como espacio si el paisaje está ausente. Si se trata de un paisaje, el objeto construido se funde en el mismo. Para concebir al objeto como parte del espacio o del paisaje, se ha de ver su relación con el entorno”.

que la diga en tu balcón  
(GIBSON, 2015, p. 691)

Por último, estava escrito o verso “Esses dias azuis e esse sol da infância”.

“Ser ou no ser”, “se canta o que se perde”, “Esses dias azuis e esse sol da infância”. Se canta a vida.

E a paisagem?

Esses dias azuis e esse sol da infância é a paisagem mínima e intensa. Lembremos os princípios que nos guiaram na paisagem literária: a capacidade de antecipação de Michel Collot e a abertura ao ilimitado de Venko Kanev. A paisagem como algo passado, de Milton Santos, a capacidade de nos projetarmos de Sartre, Heidegger e a fenomenologia.

O verso é claramente inspirado em Rubén Darío. Como indica Aurora de Albornoz (1986, p. 251), em 1898 Rubén escreveu o verso “Esses dias azuis e esse sol da infância”. Um profundo conhecedor da obra de Rubén Darío, como Antonio Machado, poderia inspirar-se ou, no máximo, lembrá-lo inconscientemente, mas é sem dúvida uma reescrita do verso de Rubén. Mas há uma diferença que é a chave para entender a tênue distância entre Machado e os modernistas: em Rubén temos os "dias de azul", um artifício: dias vestidos de azul, dias com azul incorporado ... 'dias' por um lado e azul para outro. Em Machado, os dias são azuis. Há uma essência no dia, que mostra seu azul, nem todo dia é azul, mas esses (a que se refere Machado) são, e têm um duplo sentido: no descritivo, naturalista (todos podemos fazer um imagem naturalista dos “dias azuis”, embora essa referência mude de acordo com a nossa cultura), mas ao mesmo tempo, os dias azuis escondem uma relação biográfica e literária.

Rubén é o poeta do azul. Já os dias azuis no contexto da vida de Antonio Machado, remetem a um passado, a um prazer de infância talvez, mas também de juventude, os dias límpidos de juventude com um futuro pela frente, com uma leveza corporal, com uma Vida eterna por mais que se pense a morte, e que em Antonio foram os dias do modernismo, de Paris, de Madrid, das reuniões sociais e da luta estética. E remetem a uma mudança, uma mudança que viria trabalhando e lutando na Espanha até o desfecho trágico final, quando tudo estava perdido, quando a liberdade e a igualdade foram atiradas para fora do país. Privado de tudo, doente e exilado, Antonio volta-se para os dias azuis de esperança.

O passo pela fronteira tinha sido muito duro. Uma viagem emocionalmente dura, mas também fisicamente para uma pessoa enferma. Os últimos metros, com a incerteza de poder ou não passar fronteira, foram feitos em pé, em linha ascendente, sob um manto de chuva, em pleno Janeiro dos frios e escarpados montes pirenaicos que separam a Espanha da França. A comitiva dormiu em uma vagoneta de trem, e passadas umas horas, por fim chegaram a

Colliure. Em aquele pequeno povoado costeiro do Mediterrâneo, é perfeitamente possível que o inverno se tomara um pequeno descanso e assomasse o sol. Somos um corpo, e esse corpo cansado sentiu a emoção de sua própria existência, o sentimento de sua própria vida, e se abriu a suas lembranças. A infância e a juventude estão nesse verso, nessa paisagem mínima: um astro amarelo perfilado sobre um plano azul. Só isso. O que ficou depois desse périplo vital de transformar um país? Os dias azuis, o sol da infância, o céu, o sol, a infância, a juventude, as lembranças, a poesia, os sonhos, esse sol igual ao sol de quando sonhava: um suspiro, um instante, em um lugarzinho do eterno universo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: “estelas en la mar”

Al andar se hace camino  
y al volver la vista atrás,  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar  
(Antonio Machado)

Começamos esse texto concernente à pesquisa desenvolvida fazendo referência a uma afirmação de Gustavo Bueno sobre o caminho. Bueno dizia que o caminho se faz quando refazemos o percurso, isto é, em seu segundo trajeto. Estas considerações finais constituem, pois, a descrição do recorrido, sua consolidação, por tanto, como caminho.

Ao iniciarmos a pesquisa, buscava-se elucidar se a obra literária de Antonio Machado, em seu conjunto, poderia ser considerada moderna. O foco da investigação tinha como eixo a representação da paisagem para, a partir daí, extrair uma visão do mundo, da existência e do ser humano na literatura de Antonio Machado. Os problemas fundamentais que marcaram o rumo inicial dessa tese foram: de que nos falam as paisagens machadianas? Qual a visão do mundo, do ser humano e da existência que se percebe nelas? E qual a visão da época em que foram realizadas? Constituiria isso tudo algo que poderíamos considerar adscrito à corrente ou à epistême de seu tempo, a modernidade? Seriam modernas as paisagens machadianas? Seriam representações da modernidade? Se diferenciariam essas representações daquelas que representavam a modernidade europeia? Constituiria a obra de Antonio Machado uma forma particular e diferenciada de olhar a modernidade? Poderia se dizer que são paisagens de uma modernidade frustrada ou tal vez de uma modernidade apócrifa?

A hipótese inicial era a de que a obra literária de Antonio Machado se caracteriza por mostrar uma mudança do mundo que significou a conformação da modernidade, entendida esta como o período que se inicia com a revolução industrial e que se manifestou concretamente com a aparição da cidade moderna e suas novas personagens. Porém, esta manifestação literária do moderno se daria desde uma perspectiva periférica, isto é: não no núcleo dos acontecimentos que cumpriam o papel de locomotivas das mudanças de cosmovisões e de sociedades no mundo – o sucesso do positivismo, a acumulação de conhecimentos científicos, a desacralização da natureza e sua redução a pura extensão, assim como o menosprezo pelo passado ou tradicional –, mas desde a perspectiva de quem conhece as mudanças que estão se produzindo e os percebe onde ao mesmo tempo não parece estar mudando nada: o âmbito do mundo rural, um mundo em processo crepuscular que acompanha

o declínio de uma concepção do mundo como criação divina. Pretendia-se concluir que a perspectiva que Machado tinha da modernidade era uma perspectiva apócrifa em uma sociedade que tentou incorpora-la e que acabou frustrada pelas próprias debilidades do projeto moderno e imersa em uma cruenta guerra civil.

No entanto, a primeira conclusão a que se chegou foi que a pergunta não estava bem formulada. ‘Modernidade’ é um conceito complexo desde o ponto de vista historiográfico, e essa complexidade se vê estimulada pela valoração moral que implica em classificar determinada obra como antiga ou moderna. O moderno não é só uma categoria que designa apenas uma época, mas que designa também uma contraposição entre o presente e o passado, pois, assim parece que sendo que o que não está atualizado, pertence ao passado. A necessidade de resolver a complexa problemática do conceito de modernidade obrigou a uma reformulação das perguntas iniciais. Entendeu-se que para poder compreender melhor esse fenômeno, era imprescindível enquadrá-lo no contexto da civilização da qual ele emergiu, a civilização ocidental, e esta, no âmbito do devir da humanidade. A ampliação da escala do objeto de estudo permitiu observar a modernidade fora dos seus próprios princípios motores: as ideias de progresso da humanidade e de “avanço” das culturas, e estabelecer a modernidade e a sociedade industrial como momentos da civilização ocidental que atingiram intensamente à história da humanidade e seu hábitat. Isso nos permitiu romper o esquema de avanço / retrocesso, presente / passado, que acabam por veicular grande parte dos debates em torno da modernidade.

A segunda parte da hipótese, aquela relativa à paisagem como elemento para o qual confluíam as problemáticas sobre a modernidade tratadas por Antonio Machado em sua poesia não foram menos complexas. A paisagem como unidade é algo imaterial, ainda que esteja dotada de uma materialidade. O apelo inicial a uma perspectiva investigativa fenomenológica para analisar a paisagem resultou ser fascinante pelo que revelou de surpreendente, isto é, revelou que uma perspectiva fenomenológica radical só podia conduzir a um cepticismo absoluto com respeito a um mundo do qual unicamente um giro copernicano nos pode salvar. Isso implicava a aceitação do mundo material como princípio de verdade, e sua percepção como forma de percebê-lo de acordo a umas necessidades vitais das quais não se pode sair, aceitando os princípios do neodarwinismo. A partir desse ponto, o materialismo cultural, método de trabalho tomado da antropologia nos ajudou a traçar a linha que iria da matéria e sua percepção à paisagem, às configurações culturais e às construções e representações de cada sociedade.

Compreendeu-se então que a paisagem é uma forma de entender e perceber o espaço e

que a história é uma forma de entender e perceber as relações temporais. A modernidade e o moderno passaram a ser assim momentos em que Ocidente, a Civilização Ocidental se pensou a si mesma como superior ao resto de culturas e civilizações.

Mas as questões foram se abrindo tanto que, finalmente, Antonio Machado e sua obra ficariam, sobremaneira, e estruturalmente, como a ponta do iceberg da questão. E tenho a convicção de que deveria haver sido assim, que estávamos no caminho certo e no método certo, e certamente novo, se não fosse porque o objeto de esta investigação era outro mais específico. Agora, já era inevitável entender a obra artística como um pontinho que não podia se separar de um universo para fins de estudo, e que, em última instância, não seria compreensível entender sem ele.

Para chegar a este ponto do trabalho foram percorridas algumas representações do espaço e seus objetos que a civilização à qual pertencemos construiu no devir da sua história. Para trabalhar sobre a representação do espaço no Ocidente, e fez-se uma definição de Ocidente como a civilização surgida na Europa Ocidental há aproximadamente oito séculos (por volta do século XII ou XIII, concomitantemente, por certo, ao crescente uso por parte dos frades do Monastério de Chartres do termo tardolatino ‘modernus’ para se referir a si mesmos). Nessa investigação chegou-se a ter noção de como foi emergindo a importância do espaço na Civilização Ocidental, e como suas diferentes concepções foram mudando em acordo com as diferentes formas de produção. No entanto, e infelizmente, esses aspectos estavam, como se disse, muito distantes do objeto central da investigação e optou-se por descartá-los, ainda que tenha ficado presença deles no conteúdo do texto e na bibliografia do conjunto da tese e da pesquisa.

Em relação ao ser humano, se concluiu que estamos sempre representando o espaço e seus objetos. Isto é: representamos nossas relações espaciais, ou o que é igual, nossa relação com o mundo. Só que dizemos “nossas relações espaciais” em vez de “nossa relação com o mundo” para enfatizar nosso ser no mundo. Tal associação ocorre em razão de não se tratar de duas existências dissociadas (nós e o mundo), mas de uma só: o mundo, na qual somos.

A pesquisa mostrou que os temas e preocupações que aparecem na obra literária de Antonio Machado são propriamente modernos e que surgem de um conflito entre um modelo social pré-industrial e a industrialização. Toda a problemática da vida rural é observada por Machado desde o ponto de vista de uma relação de imobilismo frente à sociedade industrial ainda que esta não apareça explicitamente. E igualmente, são modernas desde o ponto de vista estético, pois o apego de Machado às formas tradicionais não se constitui apenas como mera reação a um mundo, mas também como forma ativa de confrontar as novas necessidades. A



preocupação estética de Machado é consciente e implica uma toma de posição frente à modernidade, não necessariamente contra ela, em uma oposição progresso / conservadorismo, mas em uma toma de posição consciente de que o mundo não foi inventado hoje e que não estamos em uma linha de progresso da humanidade que nos conduza à felicidade nem garanta um avanço a melhor.

No plano ético e existencial, a literatura de Machado também é absolutamente moderna, visto que trata de fundamentar o ético e o político não no divino nem em um plano de progresso, mas na humanidade mesma, no ser e existir. Essa dessacralização é absolutamente moderna.

As vivências pessoais, as percepções socioculturais, as questões antropológicas e as existenciais na obra de Machado, todas elas apontam para um mesmo lugar: uma mudança na configuração da sociedade, movida pela produção industrial, e que desarticula os modos de existência tradicionais, e a vivência pessoal mesma. Isto é: inefavelmente, a maior parte da obra machadiana aponta para os conflitos derivados do surgimento de uma nova sociedade: a sociedade industrial, a modernidade.

Ademais, esses conflitos com a modernidade não são específicos da Espanha nem da chamada Geração do 98. A modernidade que podemos chamar conflitiva, ou frustrada, não é mais do que uma modernidade apócrifa, no sentido de que ela não é, talvez, sinônimo de progresso, nem de avanço, mas um novo paradigma que vem a se impor ao anterior. Os conflitos são, então, os mesmos que poderia ter vivido Charles Baudelaire ou o conjunto de revolucionários parisienses de 1848, ou Vincent van Gogh e todas as pessoas cujos princípios morais foram atingidos pelas grandes mudanças sociais da segunda metade do século XIX, ou Charles Chaplin e toda a classe operária das grandes cidades no século XX. A modernidade é conflitiva de por si, e não deixou de ser conflitiva até hoje nem pode deixar de ser conflitiva, pois precisa da mudança constante. E enquanto à frustração, não é um produto nacional, isto é: a frustração não emerge por nacionalidades, ainda que aconteça em maior medida em determinadas sociedades com umas características sociopolíticas específicas nas quais entram as ideias, mas não são acompanhadas de mudanças materiais, como é o caso da Espanha dos anos trinta do século XX, a mesma Espanha, nos anos oitenta ou o Brasil que eu tive o privilégio de conhecer em essas primeiras décadas do século XXI. Enquanto a seu carácter conflitivo, trata-se dos conflitos derivados da desumanização da sociedade e da dessacralização da natureza. O eu pensante passa a ser ele mesmo *res extensa*, gerando um mal estar e uma crise que se projeta até nossos dias.

Em segundo lugar, em relação à paisagem na obra de Antonio Machado e sua relação

com a modernidade, é bastante obvio que suas paisagens são paisagens de um mundo rural com consciência de não ser moderno. Isto é: não há possibilidade de escrever *La tierra de Alvargonzález* sem as irradiações modernas de conflito entre fixos e fluxos, que estão presentes, primeiro na parte em prosa, com a incursão do excursionista em primeira pessoa, e no romanceiro, com a chegada de Miguel, o filho que viajou, se enriqueceu, e voltou com a disposição de viver conforme o aprendido fora. Não há possibilidade de escritura dos aborrecidos caciques andaluzes e suas possessões sem o dinamismo político republicano, liberal ou socialista.

No entanto, a paisagem e o espaço, conforme vimos, não se reduzem a um fator político ou social, mas existencial. Por isso, há momentos em que a paisagem é crucial na obra de Antonio Machado, ainda que em outros o espaço deriva em outras categorias, como a de lugar, em função das circunstâncias vitais: em primeira instância, no Machado de *Soledades*, a paisagem não parece ter um peso grande, ainda que seja a criação de espaços em que o sujeito lírico se movimenta. Mas aproximadamente a partir de 1907, a paisagem emerge com grande intensidade, sobretudo a partir de seu retorno às proximidades de Madrid depois de vários anos de solidão, mas foi se diluindo e minimizando, até que, com a tragédia da Guerra Civil, o lugar passa a adquirir sua máxima expressão na coleção de artigos escritos para o diário *La Vanguardia*, momento em que ele e todos os demais habitantes da cidade estavam sob o ponto de mira da aviação italiana e seus bombardeios. Seja como for, Machado leva a reflexão sobre a existência principalmente através da paisagem, e a paisagem é o veículo do qual Machado se vale, porque ela é elemento de que dispõe esse voyeur da existência. Por isso, posteriormente, com a Guerra Civil, e a impossibilidade de apreciar a paisagem, sua literatura versa sobre o lugar.

A terceira consideração é que estudar a produção artística inserida em um processo social é absolutamente válido, mas insatisfatório, porque precisa contar como surge o processo social. Por isso, o materialismo cultural é uma ferramenta de grande importância. A obra artística, e nesse caso, a poesia de Machado, não é reflexo de uma época, mas emerge dela. As mudanças na espacialidade estão todas sujeitas, em última instância, a condições de sobrevivência, desde os processos sensitivos pelos quais os percebemos de um modo dado, até os condicionantes culturais, pessoais ou existenciais. Por isso, não é suficiente se aferrar ao aspecto social, mas a algo mais amplo ou, no seu caso, mais reduzido.

Por último, enquanto à paisagem, ela ostenta a época e a cultura em que é representada. E no caso de Machado, prefigura estupendamente a crise ambiental que vivemos hoje, no século XXI.

A relação de Machado com o espaço é uma relação de pura observação. Ele observa o espaço, o pensa, e em seu observar surge o político, o social, o pessoal e o existencial como paisagem. Quando a observação distante acaba, surge a representação do espaço como lugar: o lugar suscetível de ser bombardeado, para acabar se abrindo de novo ao mundo na pureza do último verso, fazendo grandes os versos “[...] ligero de equipaje, / casi desnudo [...]”, com uma paisagem mínima: “Esses dias azuis e esse sol da infância”. O céu que poderia trazer as bombas italianas produto da ciência, do conhecimento, do progresso, da industrialização e da tecnificação, já não traz mais do que sua cor e milhares de evocações de algo para o qual nunca estamos preparados, não temos palavra, mas que sentimos no corpo, esse corpo ao qual nos abraçamos como o firmamento, ansioso de ser céu, se abraça ao sol ou às estrelas, de cuja matéria, que hoje sonhamos, estamos feitos.

**‘ESTOS DÍAS AZULES Y ESTE SOL DE LA INFANCIA’.**

**Paisajes apócrifos para una modernidad conflictiva en Antonio Machado**

TEXTO EN LENGUA ESPAÑOLA

## SUMARIO EN ESPAÑOL

<b>INTRODUCCIÓN: UN CAMINO DE VUELTA</b> .....	294
<b>PRIMERA PARTE</b> .....	316
<b>1. UNA APROXIMACIÓN AL PAISAJE LITERARIO</b> .....	316
1.1 ¿QUÉ PAISAJE CONSTRUIAMOS?.....	320
1.2 EL PAISAJE COMO FORMA DE PERCEPCIÓN DEL ESPACIO: UN PROCESO EVOLUTIVO.....	335
1.3 LOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN Y LA CONFIGURACIÓN Y ENTENDIMIENTO DEL ESPACIO Y EL PAISAJE. OBJETOS Y ENCUADRAMIENTOS.....	343
<b>2. LA MODERNIDAD Y SUS REPRESENTACIONES</b> .....	348
2.1 EL CONCEPTO DE MODERNIDAD.....	353
2.2 LA SOCIEDAD INDUSTRIAL.....	357
2.3 EL PARÍS DE BAUDELAIRE.....	360
2.4 LAS MÚLTIPLES REPRESENTACIONES DE LA SOCIEDAD INDUSTRIAL.....	364
2.5 EL PAISAJE Y LA ESCRITURA.....	383
<b>SEGUNDA PARTE: El paisaje en la poesía de Antonio Machado</b> .....	390
<b>3. RETRATO, DE ANTONIO MACHADO</b> .....	393
3.1 ANTONIO MACHADO LLEGA POR PRIMERA VEZ A PARÍS, REFERENCIA INTELLECTUAL DE SU FAMILIA Y PUNTO DE PARTIDA DE SU POESÍA.....	396
3.2 EL PARÍS DE LOS MACHADO.....	399
3.3 DE LAS GALERÍAS DEL ALMA AL CURSO DEL DUERO.....	409
3.4 ‘RETRATO’ DE MANUEL Y ANTONIO MACHADO.....	424
3.5 DE <i>SOLEDADES</i> A <i>CAMPOS DE CASTILLA</i> . TIEMPO, OBJETO, ESPACIO Y UN MISMO ESTILO.....	432
<b>4. ‘A ORILLAS DEL DUERO’ Y DE LA MODERNIDAD</b> .....	444
4.1 EL MODERNISMO Y LA GENERACIÓN DEL 98.....	449
4.2 ANTONIO MACHADO Y EL PAISAJE.....	454
4.3 EL TIEMPO DEL PAISAJE.....	460
4.4 A ORILLAS DEL DUERO.....	464
4.5 ESPAÑA 1898: UN ESTADO EN CRISIS, UNA MODERNIDAD CONFLICTIVA Y UNA GENERACIÓN PROBLEMÁTICA.....	469

4.6 METÁFORA DE LA MODERNIDAD ESPAÑOLA.....	483
<b>5. ALVARGONZÁLEZ: INTRAHISTORIA DEL PAISAJE. <i>FIXOS Y FLUXOS</i>.....</b>	<b>487</b>
5.1 BIOGRAFÍA DE UN ROMANCERO.....	490
5.2 COMPONENDO EL ROMANCERO.....	498
<b>5.2.1 Contexto en relación a la obra de Antonio Machado.....</b>	<b>499</b>
<b>5.2.2 Cambio de eje.....</b>	<b>503</b>
5.3 UN FLUXO EN LA TIERRA DE CAÍN.....	506
5.4 EL PAISAJE COMO ELEMENTO VIVO.....	511
5.5 UNA SOCIEDAD ESTRATIFICADA.....	514
<b>6. ESTOS DÍAS AZULES Y ESTE SOL DE LA INFANCIA.....</b>	<b>519</b>
6.1 LOS ITINERARIOS DE ANTONIO MACHADO.....	521
6.2 SER-EN-EL-MUNDO, SER QUE SABE SU MUERTE.....	524
6.3 APÓCRIFOS.....	528
<b>6.3.1 Tiempos apócrifos.....</b>	<b>530</b>
<b>6.3.2 Paisajes apócrifos.....</b>	<b>532</b>
6.4 POCO MÁS QUE DECIR.....	535
6.5 COMPLETANDO EL CÍRCULO.....	543
6.6 “DÍAS AZULES”, “SOL DE INFANCIA”: UN PAISAJE.....	546
6.7 UN SUSPIRO.....	548
<b>CONSIDERACIONES FINALES: “Estelas en la mar”.....</b>	<b>551</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>557</b>

## INTRODUCCIÓN: UN CAMINO DE VUELTA.

Ítaca te dio un hermoso viaje,  
si no es por ella no habrías emprendido el camino,  
pero no te dará más

(Konstantinos Kavafis)

El foco inicial de esta investigación tomó como eje la representación del paisaje para, a partir de ahí, extraer una visión del mundo, de la existencia y del ser humano en la literatura de Antonio Machado. Por eso, los problemas fundamentales que marcaron el rumbo inicial de esta tesis fueron: ¿De qué nos hablan los paisajes machadianos? ¿Qué visión del mundo se percibe en ellos? ¿Y del ser humano? ¿Y de la existencia? ¿Y de su época? ¿Constituye todo ello algo que podamos considerar adscrito a la corriente o la episteme de su tiempo, la modernidad? ¿Son sus paisajes modernos? ¿Son representaciones de la modernidad? ¿Se diferencian en relación a la modernidad europea? ¿Constituye la obra de Antonio Machado una forma particular y diferenciada de mirar la modernidad? ¿Qué hay de diferente? Porque parece que algo hay de diferente. ¿Puede decirse que son paisajes de una modernidad frustrada? ¿Tal vez de una modernidad apócrifa?

La hipótesis inicial que se manejó era que la obra de Antonio Machado se caracteriza por revelar los cambios ocurridos en el mundo como consecuencia de la modernidad, entendida esta como el período que se inicia con la revolución industrial y que se manifiesta con la aparición de la ciudad moderna (ejemplificada en el París de Georges-Eugène Haussman) y sus nuevos personajes. Sin embargo, esta manifestación de lo moderno en la obra de Machado se daría desde una perspectiva periférica, esto es: no en el núcleo de los acontecimientos que hacían de locomotora de los cambios de cosmovisión y sociedad en el mundo –el auge del positivismo, la acumulación de conocimientos científicos, la desacralización de la naturaleza y su reducción a pura extensión, así como el menosprecio por lo pasado o lo tradicional–, sino desde la perspectiva de quien conoce los cambios que se están produciendo y los percibe donde al mismo tiempo no parece estar cambiando nada. El foco donde coloca su mirada Antonio Machado no es la ciudad, no son las fábricas, no es la vida del artista moderno ni la bohemia, ni se sumerge en un mundo de imágenes propias, sino que permanece en ese mundo con los vestigios de la muerte de Dios en medio de una sociedad en la que los efectos materiales de la modernidad son escasos, pero en la cual acabarán dándose cita de la manera más trágica y con la mayor crueldad las tecnologías del

momento.

A partir de lo expuesto, se pretendía concluir que su perspectiva de la modernidad era una perspectiva apócrifa (siguiendo la acepción de “modernidad apócrifa” usada por Jochen Mecke (VVAA, 2000, pp. 479-482)) en una sociedad que intentó incorporarla y que acabó frustrada por las propias debilidades del proyecto moderno, materializadas en la Guerra Civil Española. Igualmente, se pretendía demostrar que la obra de Machado es moderna en lo que a su concepción del mundo se refiere, un mundo en el que Dios ha muerto, en el que el sujeto es el sujeto burgués de la modernidad y en el que el espacio, en cuanto naturaleza, en cuanto mundo y en cuanto creación, también muere.

Sin embargo, en algún momento de la investigación se confirmó un problema que ya había sido planteado en el proceso de cualificación: y es que “la modernidad” podía ser entendida de muchas maneras. Intentando definirla durante el proceso de investigación, se entendió también que cada una de estas definiciones resultaba más resbaladiza que las otras, pudiendo hacer referencia a la actualidad del texto que la nombra o a un período histórico, y, como periodo histórico, pudiendo abarcar desde el siglo XVI a la actualidad, pudiendo hacer referencia a la Revolución Industrial, al período histórico iniciado con la Revolución Francesa o al período que va desde mitad del siglo XIX hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. En el ámbito estético, la cuestión se hacía aún más compleja, ya que la modernidad y lo moderno no vienen cargados únicamente de criterios estéticos, sino de valoraciones éticas y morales relativas a una relación indisoluble con “lo antiguo”. Y es una relación que nos encontramos también en el campo del pensamiento y de la política, escondiendo una cierta autocomplacencia y una autocrítica condescendiente, un sesgo cualitativo del que resulta muy difícil salir. Es decir, nos parece que hablar de lo moderno como período histórico o estético implica entrar en una dialéctica lineal del tiempo que ya está legitimando a priori unas premisas. En esas condiciones, entrar a valorar si la poesía de Antonio Machado es o no moderna se antojaba un debate estéril: o se concluía que su obra pertenecía a la época llamada moderna (cosa que sí ocurre, porque todas las acepciones historiográficas de la modernidad abarcan el inicio del siglo XX) o se entraba en el debate de si Antonio Machado pertenecía, por llamarlo de algún modo, al “club” de los modernos, lo que se antoja como una especie de redención de Antonio Machado que tiene tres posibles salidas: o era un antiguo, o era un moderno (en tanto que modernista) o era, más que moderno, una anticipación del postmodernismo, cosa que supondría una redención aún mayor sin dejar de lado la perspectiva autocomplaciente sobre la modernidad y la postmodernidad, así como una concepción de la historia entendida como linealidad y como proceso evolutivo.



Se hacía, pues, necesario un distanciamiento para poder observar esa modernidad desde afuera, sin valorización alguna, y hacer una aproximación. En este sentido, había cuatro autores de diferentes campos que han resultado útiles: Marvin Harris, antropólogo, trabaja desde una perspectiva llamada materialismo cultural, cuya característica principal es sostener que los fenómenos socioculturales de los grupos humanos surgen de las constricciones que, como seres vivos, estos tienen en relación a dos aspectos básicos: la alimentación y la reproducción<sup>263</sup>. En sus investigaciones, Harris distingue las perspectivas de investigación emic y etic, siendo la perspectiva emic aquella que el informante da desde dentro y la etic aquella que el observador adquiere, una posición externa que busca la información más allá de los datos asimilados por el sujeto cultural (1982, p. 47). Fernand Braudel, historiador, llevó a cabo procedimientos de trabajo basados en la llamada “larga duración” (1970, pp. 60-106), esto es, acontecimientos cuya prolongación y recorrido históricos son amplios y que envuelven estructuralmente las concepciones individuales. Maurice Merleau-Ponty (1993) y sus nociones sobre la libertad individual, e Inà de Castro y su noción sobre la escala (2000), son los otros dos autores. Estos conceptos serán explicados más adelante. No obstante, puede decirse que es a partir de ellos, y siguiendo a León Benévolo (1994) y sus consideraciones sobre la arquitectura moderna, que se ha podido alcanzar una primera conclusión sobre la investigación, que aquí se anticipa: la hipótesis inicial de este trabajo era un debate mal enfocado si se quería dar cuenta de la complejidad que han adquirido los modos de representación desde la segunda mitad del siglo XIX. La escritura y la representación del paisaje en la obra de Machado son más fácilmente analizables si se entiende el período en el que escribe como el del inicio de la Sociedad Industrial, que sus representaciones son resultado de los conflictos que esta conlleva, y que la Modernidad como período es la narración de la Civilización Occidental sobre sí misma y sobre el período caracterizado por el surgimiento de esa Sociedad Industrial y su triunfo y primacía a nivel global. La obra de Antonio Machado surge de una sociedad cuyas estructuras están en conflicto y de las propias resoluciones personales (acciones y proyecciones) ante estos conflictos, estableciendo tres ámbitos históricos: el relativo a una individualidad (una biografía), una estructura social (la sociedad industrial) y una civilización (Occidente).

---

263 No debe confundirse aquí el materialismo cultural de Marvin Harris, que se desarrolla en el ámbito de la antropología, con el movimiento teórico surgido en el ámbito de la teoría literaria y los estudios culturales, principalmente de la mano de Raymond Williams, los cuales se basan en el establecimiento de un nexo indisoluble entre las representaciones culturales y los medios de producción. El materialismo cultural en la teoría literaria está ligado al nuevo historicismo, y como se verá en el capítulo 4, hay algunas diferencias respecto al materialismo cultural en la antropología.

A este respecto, la maleabilidad actual del espacio y, específicamente, del paisaje, son resultado de los procesos de cambio que se vienen dando en la sociedad industrial. Lo que se entiende por ‘sociedad industrial’ en esta investigación es la sociedad surgida de una revolución tecnológica desarrollada mediante un proceso industrial, y cuyo resultado ha sido y es la producción constante y a gran escala de nuevos objetos que conllevan modificaciones abruptas y críticas de la existencia, la forma de organización y la cultura de un grupo humano. Esta definición es también resultado del materialismo cultural de Marvin Harris (1982, 1986), el concepto de economía-mundo de Fernand Braudel (1984), la sociología de los usos objetuales de Madeleine Akrich (1987) y el concepto de destrucción creativa de Joseph Schumpeter (2013) desarrollado por Marshall Berman (1988); en el marco de la historia humana, hace referencia a la estructura social que emerge en Europa a mitad del siglo XVIII, y cuyos modelos se han expandido actualmente por la práctica totalidad del mundo.

A día de hoy, según el grupo humano en el que estemos inmersos, vivimos o estamos expuestos a un proceso de disolución acelerado que, aproximadamente a mitad del siglo XIX, comenzó a manifestarse en la relación cotidiana de los grupos con el espacio. Si bien la gran transformación de las relaciones espaciales en el mundo vino a materializarse con el tránsito fluido de grupos humanos entre el continente europeo y el americano, atravesando el Océano Atlántico, la transformación y maleabilidad del espacio se evidencian en acontecimientos como la creación de los canales de Suez y Panamá o la reforma del París de Haussmann. No se trata en estos casos ya de la destrucción de espacios pertenecientes a una cultura que se esté combatiendo (como podía ser el caso de las invasiones españolas en América o las de los pueblos bárbaros respecto a Roma), sino de una “destrucción creativa” cuyo fin trasciende al espacio (pues lo torna utilitario) y al propio grupo que lo habita.

Así pues, la sociedad industrial ha propiciado un cambio en las relaciones espaciales del ser humano en las cuales hay capacidad para ejercer un control y dominio de diferentes espacios, aunque de forma limitada y sin control real sobre el conjunto y los resultados de sus acciones. Semejante disposición, que se produce a diferentes velocidades, afectando a los diferentes grupos humanos que habitan esos espacios, sus culturas y los ciclos marcados por el devenir de la naturaleza. Esta maleabilidad del espacio, la independencia relativa respecto a los ciclos ambientales que el ser humano ha alcanzado, así como la falta de control sobre los efectos de sus acciones, han llevado, en primer lugar, a una sobreexplotación de los medios de producción, y posteriormente, cuando se han vislumbrado sus efectos ecológico y demográfico, a lo que Harris (1986, p. 3) considera una aceleración de la producción en busca de evitar una crisis ambiental y de recursos que ya se atisba en el horizonte.

Estos cambios han movido a la búsqueda, en plena crisis, de una relación espacial que debe ser replanteada y renovada tanto desde una perspectiva biológica como social, incidiendo en el principio de que nosotros, seres humanos, como seres vivos, *somos en un espacio*.

El paisaje, en cuanto fragmento espacial observado y en cuanto manifestación cultural (un modo de representación del espacio) también se ve afectado y ha pasado a representar esta fortísima mudanza de las relaciones espaciales tanto en su aspecto ecológico, en su aspecto cultural, vivencial, memorístico, histórico, social, económico, etc... A fin de cuentas, el espacio lo percibimos en cuanto espacio vivido cuya fisonomía es altamente cambiante en la actualidad.

Pero eso no ha sido siempre así: en algún momento, la representación del espacio ha sido altamente importante en nuestra cultura, siendo el paisaje y la cartografía las formas de configuración y representación más usadas, y el paisaje la representación de mayor afinidad afectiva y mayor prestigio social, pues además de activar nuestros afectos, puede mostrar a los otros desde nuestra sensibilidad a nuestro poder adquisitivo o revelar al mundo nuestra vida feliz. No tenemos más que entrar en Facebook o Instagram para percibir la relevancia que tiene el paisaje emocionalmente, testimonialmente o socialmente, o en su capacidad evocadora de lugares (biográficos, históricos o imaginarios, etc). Pero además, no deja de ser una forma de representación de los procesos disolutivos que vienen ocurriendo desde mitad del siglo XIX. El paisaje muda o puede mudar cada día, porque muda el espacio y nuestra relación con él, cosa que podemos percibir a diario a través de noticias, redes, vida cotidiana, paseos,... Todo cambia aceleradamente e incluye en sí nuevas posibilidades de cambio. Es por eso que, desde el inicio de este proceso geográfico y estético de disolución, ha habido muchas tentativas de entender, controlar y coordinar el fenómeno del paisaje y su naturaleza.

Dentro de estas tentativas, tanto desde el ámbito de la geografía como desde el ámbito de la estética ha habido voces que defendían que el paisaje es meramente un proceso perceptivo que surge de la representación del espacio en Occidente, y otras que consideran el paisaje como algo en sí mismo, en tanto que un fragmento del espacio observado por alguien. Influenciado por la fenomenología, Michel Collot (2013, 2015) lo considera resultado de un encuentro entre el mundo y el sujeto. En el ámbito de la representación artística y literaria, esto tiene una implicación en cuanto a la subjetividad puesta en la representación. Hay autores como Alain Roger (2007) que defienden la perspectiva de la “artialización”, esto es: del trasvase de nuestras percepciones estéticas a nuestra visión del mundo.

El concepto de paisaje resulta así problemático, por cuanto ni siquiera hay un acuerdo

sobre si hace referencia a algo concreto que esté en el mundo aunque remita a cosas materiales del mundo. En cualquier caso, o es algo que está en el mundo, o es resultado de un encuentro o es resultado de un proceso de inculturación.

La posición que defiende esta investigación, a partir de los principios ya enunciados del materialismo cultural, la larga duración, la libertad condicionada y la escala, es que el paisaje es un proceso perceptivo cuya raíz es biológica, que tiene su fundamento en la supervivencia de nuestra especie y que llega a ser representado porque en algún momento y por alguna razón adquiere una importancia crucial como medio y como instrumento. La percepción del espacio toma diferentes matices en función de las necesidades de los grupos humanos, de las conformaciones socioculturales, de la cultura y, en última instancia, de los individuos que componen las sociedades. Es a partir de ahí que el espacio adquiere una importancia que lo lleva a ser representado. La representación literaria del paisaje es resultado del conjunto de todos esos factores, y, específicamente, en la representación espacial y paisajística en la escritura Antonio Machado versa sobre esta tensión (personal, cultural, social y civilizatoria) y sobre la consideración del espacio no como medio sino como mundo, como existencia misma. No se trata de una fusión en el Uno primordial, a la manera rousseauiana (2018), ni una superación de la dualidad tradicional occidental, como podría afirmar Michel Collot (2013, p. 18), no es una proyección del yo en el mundo, a la manera de Herder y el romanticismo, sino una tentativa de percibirse a sí mismo en el mundo, representando esta búsqueda en el paisaje. No quiere esto decir que Antonio Machado haya superado la dualidad occidental de raíz cartesiana, como puede pretender Collot a través de la noción de pensamiento-paisaje (2013, pp. 11-12). La consideración del espacio como medio no es una elección, sino un lento proceso del cual podemos apreciar algunos movimientos o tentativas. Y la literatura paisajística de Antonio Machado supone una de esas tentativas procedentes de un malestar causado por una relación espacial utilitarista que manifiesta una sociedad dispuesta a comerse su propia carne para alimentarse, además de asumir que no es más que algo que hay en el mundo, sin mancha alguna de divinidad.

Es por eso que el paisaje en la obra de Antonio Machado representa una búsqueda (que no el hallazgo) de una nueva relación espacial al tiempo que un nuevo sujeto, dado que un nuevo sujeto implica siempre una nueva relación espacial.

Antonio Machado es un autor que vive y desarrolla su obra en tiempos de tránsito. El proceso de industrialización, que ha afianzado a la civilización occidental como hegemónica aproximadamente durante los últimos doscientos años, y que ha identificado el cambio de paradigma hacia la Sociedad Industrial como “modernización” (entendiendo esta como forma

de progresiva incorporación de los parámetros occidentales entendidos en cuanto “avance” de la humanidad), ha sido rápido en todo el mundo, traumático a veces, conflictivo otras, y con dispares resultados. La obra de Antonio Machado, se ha desarrollado en una sociedad, la española, que vivió (y podríamos decir que aún vive) de manera conflictiva y desigual este proceso (podría hablarse de una posición periférica). No se trata de una situación similar a la de otros países que se han enfrentado con la “modernización”, pero tampoco ha sido un proceso que haya dado cierto, generando una situación que Jordi Nadal (in CIPOLLA, 1989, p. 264) ha dado en llamar de frustración. De ahí proviene la noción acuñada en este trabajo de “modernidad frustrada”, usada para caracterizar la disfunción y desajuste entre las ideas imperantes entre las élites intelectuales de un país, procedentes de sociedades industriales, y la realidad material y social de ese país.

Sin embargo, como es bien sabido, dentro de los estudios sobre literatura española, la figura y la obra de Antonio Machado han sido ampliamente estudiadas desde los años que siguieron a su muerte, en 1939, sin que la producción de estudios sobre el poeta se haya reducido notoriamente en momento alguno. Como ejemplo, sólo en el período comprendido entre los años 2016 y 2020, el que abarca el período de esta investigación, han sido publicados o reeditados más de veinticinco estudios en libro, y el número de reediciones de su obra, incluyendo antologías, compilaciones y epistolarios, supera también la veintena<sup>264</sup>. El formato de publicación digital y el paso de su obra a dominio público, pasados ya ochenta años desde su fallecimiento, no han hecho más que aumentar la cantidad de publicaciones<sup>265</sup>. Por tanto, cabría entonces preguntarse: ¿por qué enfrentar una nueva investigación sobre Antonio Machado y no sobre otro autor, dada la ingente cantidad de textos y estudios existentes?

Las motivaciones son tres: una es epocal, otra filosófica y otra estética.

La epocal tiene que ver con el hecho de que en el cambio entre el siglo XIX y el XX, la sociedad europea se enfrenta a una crisis derivada del proceso de industrialización de los diferentes países. Este proceso de industrialización es llamado también “modernización”, y

---

264 No se han contado los estudios y artículos publicados en revistas en ese mismo tiempo.

265 En esto juega un papel muy importante una evidencia: Antonio Machado no es sólo un fenómeno literario; su figura se volvió un referente en España y un símbolo de la tragedia de la guerra civil española (1936 – 1939), de la lucha por la libertad y del espíritu ilustrado y de vocación universalista que ha caracterizado una fuerte corriente intelectual española durante su historia (precisamente aquella surgida como contrapeso a su marcada tendencia dominante). Según el crítico Rafael Conte (1989, pp. 2-3), “la obra de Machado pasó a formar parte de nuestra cultura nacional, es una expresión de nuestro inconsciente colectivo”. Su poesía consiguió discretamente entrar en el imaginario popular trascendiendo al propio autor. Versos como “caminante no hay camino, se hace camino al andar”, o “la primavera ha venido y nadie sabe cómo ha sido”, forman parte del acervo de proverbios españoles sin que una parte de ellos –de nosotros– sepa de su origen tiene por detrás un nombre, y no hay en España poeta ni escritor que sea tan reivindicado desde el ámbito político.

tiene todo un cuerpo de formas representativas nuevas en esta época. Como dice León Benévolo (1994, p. 5), la historia del arte ya no puede ser estudiada en los mismos términos a partir de mitad del siglo XIX, porque unos estilos se solapan en otros y se produce una diversificación en las formas. Hans Robert Jauss (2004) incide en que se pueden identificar hasta siete estilos diferentes en la década de los 70 del siglo XIX, momento en que la sociedad industrial y sus efectos se manifiestan en el ámbito estético. En el caso español, esta crisis tiene la particularidad de que significa una encrucijada que genera un debate: el modo de vida tradicional (implicando lo político) o la adaptación a los esquemas económicos, sociales y políticos imperantes en Europa en ese momento. Ese conflicto lo encontramos realmente en muchos países: en Alemania será notorio, en Rusia derivará en una revolución y el Imperio Austro-húngaro se desintegrará por completo. Pero el caso de España es peculiar en cuanto que dirime una fuerte tensión entre unas ansias de cambio y unos grupos de poder que representan como ningún otro el modo de vida preindustrial, confrontado con el industrial. La espacialidad será, en ese contexto, objeto de representación y apropiación para definir la sociedad anhelada.

En este contexto, surge la segunda motivación: Antonio Machado es especialmente interesante por su carácter independiente y filosófico que lo coloca en el centro mismo del conflicto de la interacción con el espacio. Dentro del ámbito español, que ya hemos identificado como conflictivo, podría hablarse de la literatura de paisajes de Azorín, o la de Unamuno, que también dedicaron gran parte de su escritura al paisaje. Sin embargo, Antonio Machado se presenta especialmente interesante filosóficamente, pues para él, el paisaje no es nacionalidad, ni es subjetividad, sino lo que emerge de las cosas que hay en él, del cuerpo de objetos que lo integran. Estos objetos o elementos (el sol, el agua, el río...) adquieren una dimensión configurando el espacio en su interrelación.

Esto abre la tercera motivación: Machado tiene una peculiaridad en relación al paisaje, y es que no suele describirlo, sino que, como afirma Reyes Vila-Belda, hace “[...] una narración en la que, más que contar lo que pasa, prefiere contar las cosas que hay en ese paisaje” (VVAA, 2006, p. 220). En ese sentido, nos deja el paisaje abierto para que nosotros lo conformemos. Y ese es un factor muy interesante, porque haciendo así, no hace del espacio un medio, sino un punto de fuga más allá de lo espacial. En este sentido viene a confirmar dos afirmaciones sobre el paisaje en la literatura: la primera, de Michel Collot, cuando dice que lo que caracteriza el paisaje es lo invisible en él, aquello que somos capaces de anticipar; y la segunda, de Venko Kanev (2003), quien afirma que, en la literatura, el paisaje se conforma inversamente a lo que ocurre en la vida cotidiana, donde delimitamos un espacio. En la

literatura, lo que se produce es una proyección hacia lo ilimitado que nos permite imaginar el paisaje. Y en ese aspecto, Machado es un auténtico maestro cuya más grande manifestación es el famoso último verso que fue encontrado en su chaqueta cuando murió: “estos días azules y este sol de la infancia”. Un mínimo con un solo objeto en un plano que hacen todo un paisaje. Un espacio que no es objeto ni instrumento.

Por otra parte, si la poesía es “palabra en el tiempo”, como decía Machado, la lectura e interpretación de los textos también lo es en el tiempo. En los años 40 y 50 del siglo XX, encontramos que se reivindica a Machado como alguien que va más allá del modernismo y las vanguardias, como un autor que anticipa el posmodernismo, mientras que en los 60 lo vemos como un poeta de la libertad, o del pueblo en los 70, y posteriormente, un sabio, un hombre conciliador, un demócrata, y últimamente un filósofo. En medio de todo esto, en 2020, época de crisis medioambiental, extenuación de las formas de producción occidentales y crisis del humanismo, Antonio Machado ofrece una visión estética, ética y filosófica que tiene mucho que aportar por cuanto ofrece una tentativa de consideración del espacio no como medio, sino como ámbito al que pertenecemos, o dicho de otro modo, en el que somos: somos en un espacio.

En la actual crisis que enfrentamos, los estudios sobre paisaje desde los más diversos ámbitos han proliferado en los últimos años: no sólo desde la geografía (ámbito en el que se ha recuperado el concepto después de varias décadas de capa caída (ROSENDHAL; LOBATO, 2002)), sino en la política, la ética, el arte o la literatura (RAMÍREZ; LÓPEZ, 2015), por citar algunos. En su calidad de entidad que emerge de una percepción de algo material, siguiendo el principio fenomenológico de que toda percepción es percepción de algo, (REALE; ANTISERI, 1992, p. 496), el paisaje es un ámbito idóneo para el estudio de una cierta percepción del mundo en la que se dan cita la representación, la relación del ser humano con el medio ambiente, su concepción del mundo, sus formas de relación e incluso aspectos de orden más subjetivo. El paisaje se tornó así objeto de estudio de nuestras percepciones personales, culturales y biológicas, ofreciendo un medio fascinante para el conocimiento del ser humano, su mente y las culturas, y la obra de Antonio Machado, como se ha argumentado antes, es un dispositivo idóneo para este fin: siendo Antonio Machado un autor que trabaja tanto con el paisaje, parecía que era necesario revisitarse su relación con este a la luz de las cuestiones relativas al espacio y la crisis ambiental, viniendo a complementar los estudios ya existentes sobre el paisaje en su obra.

Por último, considerando que este es un trabajo producido en y por una Universidad brasileña, se considera importante aportar un estudio sobre la obra de Antonio Machado que

venga a reforzar la presencia y la difusión del poeta español en un país cuya historia, cultura y posición geopolítica lo hace siempre proclive a abrirse a la cultura de raíz hispánica.

Como se sabe, Brasil es un país que linda con diez naciones, de las cuales siete tienen como lengua oficial el castellano, mientras que otros quince países de habla castellana están en la órbita de relaciones de primer orden, el ámbito latinoamericano. Estos datos dan de por sí una noción clara de la importancia que tiene esta lengua para Brasil, y junto a ella, su literatura y la historiografía literaria, dentro de la cual, y principalmente en la literatura del siglo XX, ocupa un lugar prominente la obra de Antonio Machado.

En concreto, la obra de Machado publicada en Brasil se reduce a la publicación de *Campos de Castela* (Caminhos, 2000) y una *Obra poética* en edición bilingüe publicada por la editorial Orellana en 2005. En cuanto a los estudios realizados sobre el poeta, son reducidos. El congreso organizado por la UnB en Marzo de 2019, con motivo del ochenta aniversario de su muerte, y la publicación de un libro con motivo de dicho congreso (Campinas: Pontes Editores, 2020), son una buena muestra de las actividades que sí se realizan. Por tanto, el apoyo dado a la presente investigación vendría a contribuir a ampliar un campo de estudio importante en el país que ha sustentado (y al que se debe) esta investigación.

En relación al método de trabajo, se trata de una investigación científica aplicada cuya pretensión es introducir una nueva perspectiva sobre los estudios culturales en general y sobre Antonio Machado en particular; es de carácter cualitativo y exploratorio, introduciendo una evaluación e interpretación propia. En relación a los procedimientos, se trata de una investigación de corte bibliográfico y de carácter multidisciplinar en el que, si bien el eje central es la literatura, se ha hecho necesario transitar por la filosofía, la historia, la historia del arte, la antropología y la geografía, por lo que podría encuadrarse dentro de los estudios humanísticos.

El punto de partida ha sido fenomenológico, tomando en consideración sus dos aspectos más clásicos: el primero, la noción de Edmund Husserl (HUSSERL, 2008, p. 94; SAN MARTÍN, 2002, p. 19) de volver a las cosas mismas, y el segundo, la afirmación de Franz Brentano (in: REALE; ANTISERI, 1992, p. 492) de que toda percepción es percepción de algo. En este sentido, el ir a las cosas mismas ha llevado a la pregunta ontológica acerca del paisaje: ¿Qué es el paisaje?, reforzada por la afirmación de Milton Santos de que es necesaria una ontología para enfrentar sus categorías de estudio (2006, p. 10), así como la de Terry Eagleton (tomada del economista John Maynard Keynes) de que “A hostilidad para



com a teoria geralmente significa [...] um esquecimento da teoria que se tem” (1983, p. VIII). Esa es la sensación que produce a veces un exceso de aproximaciones epistemológicas que evitan enfrentarse a una ontología.

Michel Collot, escritor y teórico literario del paisaje a partir de la fenomenología, ha sido la primera referencia gran referencia al explicar los procesos perceptivos por los cuales hacemos un reconocimiento espacial basado en la selección de elementos, la simplificación y la anticipación (SILVESTRE, 2008, p. 100). ¿Por qué se producen estos fenómenos mentales? Rudolf Arnheim (1989) nos muestra cómo las formas provocan diferentes sensaciones y percepciones, y desde la neurociencia se nos dice que el cerebro toma atajos.

Pero lo que había comenzado como un proceso fenomenológico, ha devenido en una perspectiva materialista por la sencilla razón de que se considera que Collot no consigue aquello que se propone (superar la tradicional dualidad del pensamiento occidental), y tal como su criticado René Descartes, precisa dar en última instancia un salto de fe (llámese ‘x’ a esa fe). En su tentativa de confrontarse al cartesianismo, Collot acaba reproduciendo el cartesianismo y produciendo un *Deus ex Machina* similar al de Descartes al tratar de elaborar su noción de pensamiento-paisaje. Recordemos que Descartes llega a la certeza del Cogito a través de una duda radical que deja el mundo en suspenso y que sólo solventa apelando a Dios a través del argumento ontológico de San Anselmo. Collot consigue sistematizar brillantemente el proceso perceptivo del paisaje, y tenemos el espacio, pero la superación de la dualidad sujeto / mundo la obtiene por una categoría llamada pensamiento paisaje que es más una actitud ética y estética.

Al definir el paisaje como una interacción entre un adentro y un afuera del sujeto, (COLLOT, 2013, p. 57), está aceptando implícitamente la dualidad cartesiana que criticaba. Es por eso que se quiere dar un paso más en la línea de la percepción sensible y afirmar que no hay tal conjunción, sino que el “adentro” es también un proceso perceptivo del individuo, del yo. Por eso, el paisaje no es nexo de unión del interior ni el exterior. Como mucho, es nexo de unión intersubjetiva, de convergencia en una misma observación del mundo. Pero el nexo entre el afuera y el adentro, si lo hubiera, en todo caso, sería el sujeto, el yo mismo.

Por tanto, la salida que quedó, si no se quería aceptar implícitamente la tradicional dualidad occidental, fue presuponer la existencia efectiva del mundo, invertir la duda tradicional del pensamiento occidental acerca de su existencia y plantearnos si podía haber, en todo caso, algún argumento de peso para cuestionarlo, y no considerando ninguno, se concluyó que el proceso perceptivo descrito por Collot era factible porque existe el mundo, y porque nosotros, seres vivos, lo percibimos de una determinada manera. Pero esta percepción

no se sustenta con la hipótesis de la “artialización” (percibimos el paisaje por nuestra educación artística a partir de los pintores del siglo XVI) porque obliga a preguntarse por la obra artística, la cual requiere de otra respuesta si no se quiere caer en una argumentación *ad infinitum*. Así las cosas, es en la teoría evolutiva neodarwinista donde se encuentra la base que nos permite afirmar que estos son procesos que ha desarrollado el cerebro humano en la búsqueda de la supervivencia (ARSUAGA; MARTÍNEZ, 2012).

Así pues, el punto de vista fenomenológico viró hacia un enfoque inicialmente opuesto, el materialista, y la consideración de que nosotros, seres humanos, emergemos del mundo, somos seres vivos y, como tales, establecemos relaciones de movimiento, esto es: relaciones espaciales y con cosas (objetos del mundo). Esto tampoco es una novedad, sino que se encuentra en el cambio de eje realizado por Bentrano en relación a Descartes, sustituyendo el yo-pensante por el yo-organismo (REALE; ANTISERI, 1992, p. 496).

A partir de aquí, la antropología, más específicamente el materialismo cultural de Marvin Harris, nos permite ubicarnos en el principio de que los humanos buscamos la subsistencia configurándonos en grupos, que cada grupo humano tiende a organizarse en unas circunstancias o modos de organización cultural, y que las adaptaciones de los grupos humanos a esas necesidades de subsistencia devienen en organizaciones de la producción y del trabajo (la actividad humana en un grupo), las cuales, a su vez, vienen a alimentar y a dotar de objetos nuestro imaginario y a filtrarse hacia nuestras representaciones, explicaciones del mundo y cosmovisiones. Todo esto viene a condicionar los modos de percepción y organización de nuestro entorno, y con él, nuestra producción estética. El círculo se completa con la noción de que todo, desde lo que por nuestro comportamiento percibimos y completamos en la naturaleza y lo que en esa completitud ponemos culturalmente y, en última instancia, subjetivamente (la pareidolia es un ejemplo muy concreto de esto), desde lo más básico de nuestra supervivencia hasta lo más nimio de nuestra psicología, forma parte de nuestra percepción, ya sea del espacio, tal como describe Collot, o de las proyecciones que hagamos en la observación de una manifestación cultural, como es el caso de la literatura.

No obstante, esto no es suficiente, ya que la actividad humana está formada en su unidad mínima por individuos capaces de actuar contra sus propios intereses. Este parece el ámbito más complejo e indiscernible.

Así pues, para el desarrollo de esta investigación se ha establecido un itinerario que va desde una concepción general del ser humano y su evolución hasta lo más particular e imprevisible del universo de cada individuo. El camino se inicia con nuestra condición biológica y llega a nuestra condición existencial.

Esto se resume en lo que se ha dado en llamar un método de aproximación. Se trata de hacer un acercamiento. Para ello se ha tomado en consideración el trabajo de Iná de Castro sobre el problema de la escala.

Metodológicamente, se pretende mostrar que los estudios culturales y la cultura misma no son algo separado de la naturaleza o de la biología, sino que forman parte de ella, que emanan de ella, que nosotros emergemos del mundo y que no hay una emergencia no-cultural. Cuando decimos que hay una cultura que nos influye, la expresión es tan correcta como decir que “sale el sol”. Es comprensible, pero no es lo que de hecho ocurre, porque no es que la cultura nos influya, sino que aquello que llamamos cultura es algo que desglosamos del ser: emergemos, y no hay un surgir al mundo que no sea biológico y que no sea cultural. Lo que llamamos biológico o cultural son formas de entendimiento del mundo, no fenómenos del mundo.

A partir de una reducción fenomenológica, se ha visto muy pronto que los sentidos y su capacidad perceptiva son la base de nuestro ser en el mundo. Somos porque percibimos, y esto no quiere decir que no seríamos físicamente si no percibiéramos: simplemente quiere decir que seríamos o no, pero, tal como ocurre con una piedra, no habría un nos o un yo. A partir de ahí vendría nuestra percepción del mundo, entendido como materialidad, siendo la materialidad del mismo ‘aquello’ que es otra cosa distinta de nosotros y que percibimos o podemos llegar a percibir sensitivamente.

En lo que concierne a la percepción del paisaje engloba una línea de horizonte y un conjunto de objetos que lo conforman. El objeto se conforma como el elemento conformador del espacio físico. No hay coordenadas espaciales sin objetos. Por eso, el objeto merece una atención especial, ya que concluimos que es en nuestra relación con ellos que se produce la vida. La vida podría considerarse como el establecimiento de una relación dinámica con el espacio.

En cuanto a la literatura, Venko Kanev (2003) nos muestra que en ese ámbito la relación espacio-paisaje es invertida. Nosotros creamos la imagen que la lectura nos pauta, y en ella nos proyectamos. Del mismo modo, quien escribe se proyecta en la escritura. Eso no significa una clausura del texto a una época. La adscripción a una época concreta a través de los objetos vendrá dada por los objetos mismos. Si yo digo “coca-cola”, estoy adscrito a una época en que se consume una específica bebida. Si digo “una bebida de moda”, la referencia del objeto se abre a cualquier bebida en una sociedad en la que existe el fenómeno de la moda, lo que amplía las variables del lector al imaginar y regula las del investigador.

En relación a la obra de Machado, se habían identificado inicialmente dos períodos

diferentes en su obra, y se quería remarcar el giro de un período a otro. La primera etapa tendría como eje *Soledades*, su primer libro, publicado en 1903, y se caracterizaría por una marcada presencia de la influencia modernista de Rubén Darío y del simbolismo Paul Verlaine. La segunda, se perfilaría en 1907, con la reedición de *Soledades*, llamado ahora *Soledades. Galerías. Otros poemas*, que incluye nuevos poemas y excluye bastantes de la primera edición, y eclosionaría con la publicación, en 1912, de *Campos de Castilla*. Sin embargo, durante el proceso de trabajo se ha ido percibiendo que esta distinción no era tan clara como se creía en un principio. Se ha detectado que las diferencias entre la poesía de *Soledades* y la de *Campos de Castilla*, además de toda la producción posterior (*Nuevas canciones*, *Cancionero apócrifo* e incluso los poemas de la guerra), son cuestionadas a partir de sus aspectos más formales, aunque las argumentaciones por las cuales son cuestionadas atañen también a lo filosófico y al tratamiento paisajístico, principalmente por Aurora de Albornoz. McDermott (in VVAA, 1994) y Vila-Belda (in VVAA, 2006) sostienen más claramente una diferenciación poética, y el propio Machado también enfatiza su diferencia de criterios respecto a la poesía: en este sentido es significativo el número de poemas nuevos que incluye en la reedición de *Soledades* (1907) (treinta y nueve procedentes de publicaciones en periódicos y revistas entre 1903 y 1907, y veintiséis inéditos) y de viejos que elimina (trece) (GIBSON, 2016, pp. 202-203).

Este descubrimiento de la existencia de un debate entorno a la unidad de la obra la obra machadiana, hizo inevitable que nos incorporásemos a él desde el ámbito de la espacialidad y del paisaje; y la conclusión a la que se llegó es que, desde este ámbito, el cambio sí es notorio en lo que se refiere al eje espacial, y que precisamente este giro importante en cuanto a un cambio de elementos semánticos podía motivar la percepción de un cambio estilístico más abrupto del que en realidad se produce. Ramón de Zubiría (1966) enfatiza la unidad formal de Machado, y Aurora de Albornoz (VVAA, 1994) nos muestra cómo la presencia de Rubén Darío, su primer gran referente literario, no le abandonó nunca y le acompañó hasta en el último verso. Después de 1907, Machado continuó demostrando un gusto por la silva compuesta por endecasílabos y heptasílabos, aunque desarrollando más las rimas asonantes. Pero incluso esta predilección por la simplificación de la rima manifiesta ese cambio eje en su mirada que marca una transformación aparentemente más radical al pasar de elementos simbólicos tomados tal vez de influencias literarias, a elementos que no dejan de tener el sesgo simbolista, pero que buscan los objetos, el mundo, su materialidad y una continuidad entre ellos.

El criterio de selección de las obras analizadas en el contexto de la investigación no ha

obedecido a aspectos formales, sino que ha tenido como guía el interés en los dos temas que vertebraban inicialmente el trabajo: el paisaje y la modernidad. Se han tomado como eje tres poemas, los tres pertenecientes a *Campos de Castilla* (1912). Hay un cuarto que es el famoso verso que José Machado encontró en el bolsillo de su abrigo: “estos días azules y este sol de la infancia”, y que da título a la tesis. Además, está, como si de una obra en sí misma se tratase, la colección de artículos que escribió para el diario *La Vanguardia* entre 1938 y Enero de 1939, bajo el título general *Desde el mirador de la Guerra*. Entre medias aparecen otros poemas y textos. Mucha cosa quedó fuera, pero no era este un trabajo que pretendiera abarcar toda la obra de Antonio Machado, y mucho menos, que pudiera hacerlo.

Para tratar de resumir al máximo los ítems que organizaran la investigación se optó, en primer lugar, por el poema *Retrato*. Como veremos, *Retrato* significa un posicionamiento, una presentación de un nuevo Antonio Machado que aparecía con *Campos de Castilla*. El propio Machado era consciente de este giro de su obra, todo el mundo era consciente de ello en la época, y somos conscientes hoy de ese giro. El debate se da más en ciertos “matices y veladuras”, como indican los maravillosos estudios de Aurora de Albornoz, en los que remarca que el cambio, si bien existe, no significa ruptura con lo anterior (digamos, con Rubén Darío), sino un cambio en los temas o una presencia de otras influencias. Aquí se ha aceptado la idea de un cambio de eje de la mirada, lo que ha implicado unos cambios formales en su obra, pero no un Machado diferente.

*Retrato* marca una declaración de principios, una autoafirmación personal (un estupendo contrapunto con *Adelfos* de Manuel Machado, su hermano, que en 1911 y 12 está en la cumbre de su producción y reconocimiento público), y también significa un contrapunto muy próximo a los poemas de *Soledades*. De hecho, dialoga con ellos. Por eso, tratar el poema *Retrato* permitía considerarlo en relación a su poesía anterior y colocarnos ya en el foco del camino trazado.

En segundo lugar, el poema central ha sido *A orillas del Duero*, que es el gran poema noventayochista de Antonio Machado. Este poema nos permitía tratar toda la cuestión política de la España del primer tercio del siglo XX, así como abordar las problemáticas y los elementos de la época: la ILE (Institución Libre de Enseñanza), la Generación del 98, el regeneracionismo y los problemas de identidad, la historia,... Además, es el poema paisajístico por antonomasia, por cuanto el yo lírico sube una montaña y cuenta lo que ve. Es un texto que permite un estudio paisajístico tan clara y nítidamente como la *Ascensión al Mont Ventoux* de Petrarca.

El tercer poema es el Romancero *La tierra de Alvargonzález*, un romancero escrito

para mostrarnos lo que Unamuno llamó la intra-historia. Hay una continuidad entre los campesinos que se arrastran por los últimos versos de *Campos de Castilla* al final de la tarde, y la trama cainita de *La tierra de Alvargonzález*. En ella vemos una tentativa de dar al pueblo la voz y el protagonismo (en vez de los cantos épicos, tenemos la épica de los campesinos), y al mismo tiempo el conflicto idealista en relación a la modernidad que imperaba en España. ¿Por qué? Porque no había condiciones materiales para un cambio. Era un cambio desde las ideas.

Por último, el famoso verso de Colliure nos muestra esa expresión reducida a mínimos tras la locura desatada: aquello que finalmente queda, la existencia condensada en una frase, proyectándose hacia todo lo que no hay en ella.

Ha quedado completamente fuera el teatro, igual que muchos otros de *Nuevas canciones*, *Los complementarios*, *De un cancionero apócrifo* o *Juan de Mairena*, sí aparecen al hilo de estos otros, pero en ningún momento se ha querido forzar una proporcionalidad ni un muestreo ni una pequeña cata de cada obra o de cada estilo o género.

El proceso de trabajo acabó siguiendo en su mayor parte un enfoque materialista en el que se tuvieron en cuenta tanto los medios de producción y relación con el espacio y los objetos, como los procesos históricos y sociales. No obstante, se identificó durante la investigación conceptual una insuficiencia de la explicación materialista de las manifestaciones culturales cuando se trata de objetos de estudio tan concretos, delimitados y específicos como puedan ser un movimiento artístico, la obra de un autor o una composición poética: el materialismo cultural se refiere a aspectos generales del ser humano, por lo que en esta investigación podía servirnos como base a partir de la cual construir algo, pero la experiencia nos muestra a diario cómo el ser humano es capaz de suspender acciones que le son favorables desde el punto de vista de la supervivencia.

La propuesta de investigación (y su consiguiente dificultad) transitó entre ese ámbito de lo histórico-cultural y el de lo subjetivo en un ejercicio de aproximación a la obra que tiene como punto de partida nuestra especie, y de llegada, la escritura y su lectura (la lectura, que supone completar el círculo, en el sentido de que no hay ser ni individualidad sin el Otro (ese otro del que somos parte como cultura, como género y como especie), y en el de que esta es una investigación de carácter bibliográfico y que, por tanto, se reduce finalmente a lectura e interpretación de textos). Como se expone en la primera parte, este método de trabajo multidisciplinar no tiene más remedio que atravesar diferentes campos y enfoques de estudio sobre la producción y la actividad cultural (Antropología, Geografía, Historia, Filosofía, Arte y Literatura). Su defecto es que, como dice el refrán, “quien mucho abarca, poco aprieta”, y se

asume el riesgo de una eventual (o estrepitosa) falta de profundidad en cada aspecto que se toque. No obstante, se considera que el precio a pagar puede valer la pena si se alcanza la pretendida virtud de arrojar luz sobre las conexiones entre ámbitos humanos tan básicos y generales como es nuestra condición de especie, y tan sutiles y peculiares como nuestra condición de individuos únicos e irrepetibles por siempre jamás, y que a su vez, se hacen tales en su existencia con los demás individuos de su especie. Este es el punto en el que se forja la representación del paisaje.

Es un objetivo de esta investigación la creación de un sistema, de un camino que emerja desde lo biológico hacia lo cultural y llegue a lo subjetivo. Tal vez este trabajo acabó adoleciendo precisamente de aquello que estaba más próximo a su objeto final, que era el apoyo en una teoría literaria o en un conjunto de ellas, pero se puede decir en su favor que supone un viaje a su encuentro, y si no una llegada, sí un camino que se habrá de recorrer una y otra vez durante toda una vida, simplemente para tratar de entender uno de los más curiosos misterios de nuestra especie: escribir, dibujar, hacer música,...

Lo mejor que puedo decir del resultado alcanzado es precisamente tener la conciencia de haber desarrollado un método de investigación. Me siento más orgulloso de esto que de la propia investigación, en tanto que creo tener la llave para futuros trabajos o para profundizar en este mismo. En cuanto a la investigación misma, tal vez haya sido presa del mismo entusiasmo idealista que Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, padre de nuestro autor, cuyos trabajos no fueron muy valorados en su momento, pero que hoy, a pesar de los defectos metodológicos y algunos castillos en el aire, es pieza fundamental del estudio del folclore en España y de los estudios de flamenco y flamencología. Tal vez, al igual que el padre de nuestro poeta, no sea demasiado valorado hoy este método de trabajo, pero tengo la intuición de que en años venideros puede suscitar algunos comentarios o ser una herramienta para que otros la perfeccionen.

Por supuesto, este método de trabajo no es una novedad. Si bien inicialmente respondía a una búsqueda y una inquietud intuitivas, hacia la mitad del proceso apareció Jean Marc Bessé, quien, con sus seis ensayos sobre Geografía compilados bajo el título de *Ver a Terra* (2014), indicó un camino que iba de la geografía al paisaje. Desde allí revisité los trabajos de Arthur Lovejoy (1983) y Alexandr Koyré (2006) sobre las relaciones entre ciencia y cultura. La geógrafa Ina Elias de Castro, con sus estupendos textos *O problema da escala* (2000) y *Natureza, imaginário e a reinvenção do Nordeste* (2001), vino a aparecer a los dos tercios de la investigación, proclamándose como herramienta perfecta para esforzarme en la línea de crear una diversidad de escalas para el estudio de un mismo tema, un acercamiento

progresivo a una cuestión. Yo sabía por mi experiencia en cine que la representación de un objeto es diferente y tiene un valor diferente según la escala y la perspectiva desde la cual se le observa. Por eso centré mis esfuerzos en no cometer el mismo error que percibía en los textos de Michel Collot, que trataba de solventar una dualidad conceptual que él mismo estaba afirmando implícitamente en sus expresiones. Gracias al texto de Iná de Castro pude pensar la Historia en diferentes escalas, de la misma manera que el geógrafo trabaja en diferentes escalas su objeto de estudio. Esto permitía observar la Civilización Occidental fuera del contexto en que ella misma se sitúa –como una culminación de la humanidad– y observarla en el contexto de las diferentes civilizaciones que ya hubo sobre la Tierra, apreciando lo poco que es a pesar de sus pretensiones de grandeza. También legitimaba la presencia de Harris y Arsuaga como base desde la cual empezar a trabajar.

Sin embargo, en el último año de investigación –nada nuevo hay bajo el sol– apareció Fernand Braudel y sus estudios sobre el Mediterráneo. Pude observar con agradable sorpresa que el enfoque por mí buscado era similar (salvando las distancias) a su estudio sobre Felipe II y las guerras del siglo XVI en el Mediterráneo: un primer estudio sobre el Mediterráneo desde una perspectiva geográfica, un segundo capítulo sobre el Mediterráneo en el siglo XVI y un tercer capítulo, ya por fin, específicamente sobre Felipe II. Creo que se trata de una inquietud similar, siendo que Braudel partió del espacio mismo y yo, sin querer equipararme al gran historiador, he intentado trazar una línea partiendo del ser humano, de ese individuo de una especie que se distrae en algo que es inútil para su subsistencia y que fabrica cosas tan extrañas que pueden ser al mismo tiempo necesarias e inútiles. Calificar algo de inútil y necesario al mismo tiempo no es muy científico, y tal vez por eso resulta tan complicado hacer una ciencia del arte. La dificultad para hablar del proceso de creación y de recepción es demasiado grande. Lo que aquí se presenta es una tentativa más de hacer un camino, de encontrar vías que muestren el proceso artístico como algo que emerge de la tierra misma, del magma de la vida, de la misma materia de que están hechos los sueños.

Tanto en lo relativo a sus posibles defectos como a sus eventuales virtudes, quiero recordar las palabras del investigador y pionero de la Historia de las Ideas Arthur O. Lovejoy, quien, en el prólogo a su célebre *La gran cadena del ser* (1936), advertía sobre las virtudes y defectos de su método: “Precisamente porque su objetivo consiste en la interpretación, la unificación y la búsqueda de poner en correlación cosas que en apariencia no están relacionadas, puede degenerar fácilmente en una especie de generalización histórica meramente imaginaria”. Un trabajo así, decía, está obligado “a reunir materiales procedentes de distintos campos del conocimiento”, razón por la cual, “inevitablemente, al menos en



algunas partes de su síntesis, cabe la posibilidad de que incurra en los errores que acechan a quien no es especialista” (1983, p. 30). Precisamente porque es este un método multidisciplinar y de carácter bibliográfico, es casi en su totalidad dependiente y, en cierto modo, parásito, del trabajo especializado, al que le debe casi todo. No se puede, por tanto, dejar de reivindicar y agradecer el concienzudo trabajo realizado por otros, los caminos ya trazados que aquí se transitan y comparan. Con esta investigación se pretende, a lo sumo, ser moderador de sus voces y sacar conclusiones de sus combinaciones (o, por usar el argot cinematográfico, montar lo que ya ha sido filmado). Lo que se aporta de genuino es un modo de ordenamiento en primer lugar, y en segundo, una lectura: un método. Lo que se pretende es poner en contacto diferentes saberes que permitan una circulación continua desde nuestra condición de especie hasta nuestra subjetividad, pasando por nuestra cultura. Se trata, por así decirlo, de establecer un viaje desde el misterio de la existencia hasta el misterio de nuestra existencia (la de cada uno).

Establecido anteriormente un panorama histórico más general, es ahora el momento de adentrarnos en la escritura de alguien que escribió como pudo no haber escrito nada o haberlo quemado todo, en la cristalización de su existencia: la escritura, marca de existencia que es leída por alguien que, para el caso, es este que ahora escribe y a quien ahora –un otro ahora– tú lees.

Dice Milton Santos que “o *corpus* de uma disciplina é subordinado ao conjunto e não ao contrario” (1986, p. 10). Parece que el sentido común nos llevaría a decir que vamos a tomar un objeto y vamos a hacer algo con él de un modo. Nuestro objeto es el ser humano y una de sus actividades (la creación poética), lo que nos llevará a definirlo (ontología), a decir cómo pretendemos conocerlo (epistemología) y a indagaremos sobre la estrategia y pasos a seguir para ese conocimiento (metodología).

Por más que trabajemos sobre el paisaje, por más que trabajemos sobre modernidad, el objeto de estudio es el ser humano, su capacidad para representar, su habilidad para escribir. Al final, ¿de qué se está hablando si no del fenómeno por el cual alguien, en algún momento, agarra un objeto con su mano y garabatea sobre una superficie unas formas que pueden ser entendidas por él y por otros? Desde el acto físico de agarrar algo con la mano hasta el de que otro agarre la superficie y entienda aquellos dibujos hay todo un universo.

Los hechos mundiales acaecidos en los últimos meses en todo el mundo ponen de relevancia una evidencia que ocasionalmente queda de lado: nuestra condición biológica. Infelizmente y casualmente, estos últimos acontecimientos vienen a corroborar, considero, muchas de las cuestiones apuntadas en este trabajo sobre nuestra condición de seres

biológicos que se desarrollan y que producen cosas. Durante muchos momentos de la investigación he llegado a sentirme muy inseguro pensando si no estaría haciendo un rodeo innecesario, si no estaría perdiéndome, y, sin negar que eso pueda haber ocurrido, creo que los acontecimientos han venido a corroborar que es preciso desarrollar miradas sobre nuestra producción, sobre nuestro patrimonio cultural y sobre nuestra condición humana, a partir de esa evidencia clara, la más simple: somos seres humanos, seres biológicos, animales peculiares que desarrollan producciones artísticas, que escriben sus sonidos y les dan ritmo. Considero que este es un camino que puede aportar muchos conocimientos a la producción artística, y como siempre, nunca llegará a discernirla, a decodificarla por completo.

Todos estos acontecimientos que estamos viviendo vienen a corroborar la noción de que los pensamientos, las ideas y los acontecimientos humanos están constituidos por un entramado de rupturas, continuidades, flujos y porosidades que constituyen el magma del que está hecha la historia, y que un acercamiento mayor o menor a la materia de que está hecha puede proporcionarnos una u otra noción al respecto. Considero que la multiplicidad de escalas es favorable al estudio de la Historia, por lo que no debería ser rechazado en principio un modelo general que la percibe como continuidad, o un modelo más aproximado que es capaz de observar sus rupturas (epistémicas, por ejemplo). Hay momentos como el que hemos vivido (la pandemia del COVID-19) que constituyen una marca clara y aproximadamente homogénea. Sin embargo, cada caso individual habrá vivido los acontecimientos de un modo y habrá sido tocado por ellos de una forma (personal, afectiva, profesional, en forma de salud o de pérdida de seres queridos). En situaciones así podemos percibir de qué manera tan estrecha están unidos los aspectos biológico, social y afectivo. El hecho de pertenecer a una sociedad global ha permitido una rápida propagación del virus, mientras que el hecho de que aún existan estados-nación ha llevado a que esa vivencia común haya sido diferenciada según el país en el que uno nació o en el que vive la situación, así como el hecho de haber desigualdades sociales está arrojando datos de un impacto diferente de la pandemia dentro de un mismo país y bajo unas mismas leyes. Esto nos muestra claramente que el entramado histórico y social es irregular y que fenómenos, circunstancias y formas de organizarse no necesariamente tienen continuidad ni son discontinuos necesariamente (el acontecimiento de esta pandemia ha supuesto un desgarramiento, no textil, sino de la carne, en el que algunos de nuestros tejidos se han separado y otros no, algunos podrán volver a unirse y otros lo harán dejando cicatriz e irregularidades).

La microhistoria surge de una evidencia: somos seres biológicos. La macrohistoria surge de esa misma evidencia: somos seres biológicos. La propia conciencia de que los

hechos históricos, los hechos descritos en los libros, son y fueron reales, acontecieron realmente con personas de verdad, surge de la circunstancia de pensarnos como seres biológicos, susceptibles de sufrir, de morir, de enfermar. Surge de nuestro impulso por vivir. Por eso –y no pretendo con esto ser poético– ‘vivir’ es la palabra clave de esta investigación.

Resta sólo indicar que este es un trabajo que se inició en un mundo que ya venía tocado por la crisis financiera. A nivel personal y generacional, yo había vivido desde mi nacimiento en un mundo que se consideraba sólo podía mejorar materialmente. Ciertamente es que la crisis que se vivió en España a partir de 2008 no es comparable a la crisis, los problemas y las necesidades materiales de otros lugares del mundo. La crisis que nosotros vivimos fue la de la inadecuación de unas circunstancias a unas expectativas que estaban naturalizadas. Habíamos tenido toda la tranquilidad del mundo para hacer una o dos carreras, para soñar el oro y el moro, y ahora no había nada que hacer ni con nuestros títulos, ni con nuestros sueños.

Posteriormente, en otro orden de cosas, llegué a Brasil en medio de ciertas turbulencias en nada comparables con lo que vendría después: un golpe de estado maquillado con la legalidad, un desmantelamiento de lo poco de estado liberal que se había llegado a crear, y la ascensión de un defensor de la tortura, no al poder, sino a la presidencia de la República. El colofón a este periplo han sido estos últimos meses en los que un virus ha puesto en jaque a la sociedad Occidental. Considero que este escrito está cargado de los sedimentos de todas estas turbulencias. Nunca puede pensarse que la Historia ha terminado. La Historia está siempre en movimiento más o menos imperceptible, haciéndose poco a poco a veces, manifestándose otras. La narración de los hechos y los hechos de la narración.

Para alguien de mi generación, nacido en España en los años setenta, la historia ha sido vista como una tenue ascensión sin fin en la que se andaba cambiando calor humano y espontaneidad por cultura, educación y bienestar material (es decir, oro por cristales). Era una matemática perfecta, y era normal que así fuera vista. Los procesos históricos tienen diversas escalas y adquieren diversas formas según estas escalas. En cine se aprende rápidamente que un plano cerrado explícita y oculta al mismo tiempo. También ocurre así en el ámbito de la historiografía: la observación de un período corto de tiempo nos ofrece una visión que puede parecer de un modo y que en el contexto de una perspectiva más amplia puede no estar significando nada. Diez años de placidez no significan logro alguno en una sociedad: la historia está llena de períodos así, pero estos son tan pequeños e insignificantes que pueden quedar olvidados. La construcción de la historia inmediata está llena de deseos inmediatos: un día de paz vale mucho.

Hemos visto y vivido lo que estaba solamente en los libros de historia. Recuerdo, de niño, el cuarenta aniversario del bombardeo nuclear de Hiroshima y Nagasaki, recuerdo los actos relacionados con el décimo aniversario de la muerte del general Franco en España. Todo era historia: libros. Pero durante el período de realización de esta tesis, los personajes de estos libros han salido a la calle y han tomado cuerpo. Todo el tiempo me ha venido este pensamiento a la mente y otro más: es un momento histórico y hay que estar a la altura. Este momento me ha tocado vivirlo hasta ahora al medio del proceso de esta investigación. He considerado que lo que me tocaba hacer era trabajar todos los días, pensando que el mundo se hace a este nivel micro, no necesariamente siendo un héroe o un mártir, sino tratando de estar a la altura.

El tránsito que hay desde una granja hasta la comida que uno se está comiendo marca un camino que abarca desde los aspectos materiales, económicos y estéticos, hasta los más íntimos, como pueden ser la relación de un sujeto con el sabor de la comida o su textura, o la conversación que se está manteniendo concomitantemente, o el color del plato, la temperatura del ambiente y un sin fin de aspectos relativos a cada individuo vivo. Vivir es la palabra clave de toda existencia, y de tal modo es clave que no puede ser enmarcada como tal en un estudio, pues sería redundante. Es por ello que el punto de partida es nuestro enraizamiento en el mundo, nuestro ser-en-el-mundo.

## PRIMEIRA PARTE

### 1. UNA APROXIMACIÓN AL PAISAJE LITERARIO

É indispensável uma preocupação ontológica, um esforço interpretativo de dentro, o que tanto contribui para identificar a natureza do espaço, como para encontrar as categorias de estudo que permitam corretamente analisa-lo<sup>266</sup>

(Milton Santos)

Se hace camino al andar

(Antonio Machado)

En un video publicado en la plataforma youtube, el profesor de literatura Jesús García Maestro dice que la afirmación contenida en el verso de Antonio Machado “se hace camino al andar” no es cierta, dado que el caminante no hace el camino. “El caminante”, dice García Maestro,

tiene como premisa un camino hecho ya con anterioridad por otros elementos que no son precisamente el caminante, sino los que han trazado ese elemento casi desde una ingeniería dada a la escala que fuera –escala agrícola o a una escala industrial–, pero el camino no lo hace el caminante: lo hace quien lo diseña en un momento dado para que el caminante lo transite. No hay que confundir al usuario con el ingeniero en este contexto. Es la idea que reprocha sobre todo Bueno a esta interpretación del poema machadiano (2017, t. 11’24”-12’16”)<sup>267</sup>.

La afirmación está, ciertamente, inspirada en un texto de Gustavo Bueno, *Homo viator. El viaje y el camino* (2000). Pero en él no se afirma que el camino no se haga al andar, tal como indica García Maestro: el camino, dice Bueno, “se hará al andar”, pero no en un primer trayecto, sino en el segundo, cuando se vuelve a andar lo andado y queda normatizado como trayecto entre dos puntos.

La diferencia entre las dos afirmaciones está en que Bueno reconoce la facultad del

---

266 “Es indispensable una preocupación ontológica, un esfuerzo interpretativo desde dentro, lo que contribuye tanto a identificar la naturaleza del espacio, como a encontrar las categorías de estudio que permiten analizarlo correctamente” (*traducción propia*).

267 A falta de una indicación por parte de la ABNT y en virtud de la creciente tendencia a disponer de, y usar, archivos audiovisuales, en lo sucesivo se referirá el lugar que ocupa la referencia citada indicando el tiempo del archivo en que aparecen las declaraciones. Si en referencia a textos escritos se indica la página con la letra ‘p.’, para indicar el tiempo se va a colocar el intervalo temporal en que aparece precedido de la indicación ‘t.’.

camino de iniciar su configuración en el caminar, mientras que García Maestro atribuye el camino al ingeniero en una suerte de idealismo que disocia la ingeniería de las prácticas cotidianas y en el que no llega a contemplar que el ingeniero precisa del caminar para hacer el camino (aunque se acepte que no con su caminar queda hecho el camino). El ingeniero no trabaja desde la idea, sino que accede a ella desde la observación del mundo y su vivencia del mismo.

La afirmación de Bueno, no siendo incorrecta, tiene un problema: él niega que el camino se haga al andar partiendo del famoso verso de Machado, pero parece olvidar los versos anteriores del poema: “caminante no hay camino”. “No hay camino” quiere decir que no hay camino hecho por el caminante, porque lo que el caminante suponía el camino son “estelas en la mar”, y las estelas no son camino, sino marcas fugaces de un pasar, “pasar haciendo caminos / caminos sobre la mar” (MACHADO, 2010, p. 237), que no son propiamente caminos. Pero Bueno, dejándose llevar por un verso, se confunde y lo interpreta como si el poema dijese algo así como “caminante sí hay camino, porque el camino se hace al andar, y una vez andado, el camino queda hecho y trazado”. Una especie de “querer es poder”, o “sigue tu propio camino, porque no hay caminos prefijados”. Esa interpretación de estímulo y ánimo no es original de Gustavo Bueno, sino que es el sentido con el que tan hondamente hemos incorporado el verso de Machado a nuestro acervo popular: una resignificación de los versos que puede ser entendida sólo si los tomamos aisladamente, porque, como el propio Bueno dice, el camino es camino entre un lugar de inicio y otro de destino, entre dos puntos; y lo que Machado está diciendo en el poema es que no hay camino, no hay puntos de llegada, no hay referentes: son sueños. Podemos así entender el pesimismo inherente a estos versos: no hay caminos.

Caminante son tus huellas  
El camino y nada más

Es decir, no hay nada, sino un señuelo, un cuerpo de creencias y vivencias

Caminante no hay camino  
Se hace camino al andar

Se vive la creencia de estar haciendo un camino, pero no lo hay, porque no hay un punto de salida y un punto de llegada más allá del nacer y el morir. El resto es vana ilusión.

Al andar se hace camino  
Y al volver la vista atrás,  
Se ve la senda que no  
se ha de volver a pisar  
Caminante no hay camino  
Sino estelas en la mar.

No hay obra realizada, ni acumulación para el futuro. Creíamos que la había, pero no la hay. No hay camino y al revisar lo que se ha hecho, vemos que no existía, que era humo, que el camino era él mismo una quimera. La existencia no tiene una meta, y lo pasado no queda.

De este pequeño comentario pueden destacarse tres cosas:

1) Que es en la acción física del caminar donde tiene su origen el camino, pero este no aparecerá sino como elemento cultural, como forma de organización social, lo que implica organizar el espacio (no es de la ingeniería de donde surge el camino, sino de la acción y la proyección de la humanidad en el mundo).

2) Que un verso aislado puede tener una significación diferente a la que tiene si está inserto en una estrofa o en un poema, y este en el conjunto de una obra, un autor, una cultura o una civilización: la escala y el acotamiento de un objeto cambian ese objeto en cuanto objeto de estudio, y sus partes separadas son distintas del conjunto de sus partes.

3) Que un texto es algo vivo en el tiempo y puede adquirir diferentes rumbos y significaciones, personales y colectivas.

Es en el marco de estos tres principios que se mueve el conjunto de esta investigación.

Admitiendo la dimensión cultural del espacio, se pretende mostrar que el paisaje es una forma de representación del espacio, y que en nuestra cultura, la Occidental, adquiere un enorme valor. Pero ¿lo es sólo en nuestra cultura? ¿Es sólo una representación o tiene una entidad propia?

Volvamos al ingeniero de García Maestro que hace el camino en vez del caminante. ¿Cómo hace este el camino? A partir de la observación, probablemente en un mapa y sobre el terreno. Además, la planificación del camino será hecha a partir de unos intereses 'x', que son propios de un momento: conectar con una red un nuevo punto, sea este una vivienda, una estación lúdica, o de transportes, o de servicios. En fin, el camino será trazado porque hay un interés en trazarlo (sea económico, militar, etc). Y hay un interés en trazarlo porque hay unos intereses que son propios de una época, en la cual se dan cita, y unas condiciones técnicas que permiten su desarrollo. Por ejemplo, la tentativa de trazar (o encontrar) un camino que llevase a las Indias a finales del siglo XV no puede entenderse sin el desarrollo de la navegación de altura y la creciente importancia del comercio con Oriente. Existía la tradicional ruta de la Seda, pero Portugal ya viajaba por otros caminos, bordeando la costa africana. Fue cuestión de tiempo que Cristóbal Colón encontrase a alguien dispuesto a arriesgar una parte de su riqueza para competir con Portugal. En definitiva, se trataba de encontrar una ruta, de hallar un camino, algo muy alejado de la construcción del canal de Suez o el de Panamá, donde ya

no se trataba de encontrar pasos que devendrían caminos, sino de trazarlos (de acuerdo con unos medios de transporte, unas necesidades y unas condiciones técnicas que permitían imaginar ese camino). Es necesaria una relación de gran envergadura con el espacio para concluir que no hay caminos, porque en un medio hostil y poco maleable, los caminos están claramente trazados, y no seguirlos implica no llegar. Es pues, necesario pensar en una noción maleable del camino, en una devaluación del mismo, para afirmar “no hay camino”, y a finales del siglo XIX asistimos a una situación en que, igual tiempo que el espacio es controlado como nunca antes lo había sido, el sistema de creencias y valores occidental entra en crisis. Y este período de crisis es llamado ‘modernidad’:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. [...] Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire” (BERMAN, 1988, p. 1).

A finales del siglo XIX, la capacidad de transformación del espacio había alcanzado unas cotas sin precedentes: la utilización de metales en la construcción de edificios y en la maquinaria habían otorgado al ser humano un poder de intervención y maleabilidad que le permitía transformarlo para adecuarlo a sus fines, algo muy diferente de los caminos trazados lanzándose al mar ignoto o buscando un paso hacia el Océano Pacífico. El espacio se había tornado un medio.

No es que las personas del siglo XIX fueran menos ecológicas que las del XV o XVI, ni que los aventureros del XVI tuvieran más deseos de enriquecimiento rápido que los del XIX. Es que las condiciones técnicas, las necesidades de una sociedad, y, con ellas, su corpus de ideas, eran más proclives al hallazgo que a la ingeniería, y eso revierte en la producción artística y, concretamente, en la narración literaria, donde tenemos, en el siglo XVI, hallazgos de la Antigüedad o narraciones de hallazgos del tipo *Utopía*, de Thomas More, o relatos de gestas, mientras que en el siglo XIX es frecuente la acción que fuerza un orden de cosas movido por la acción humana en el uso de infraestructuras como *La vuelta al mundo en 80 días*, de Jules Verne, o que sucumbe a ese orden, como *El Esplín de París*, de Charles Baudelaire. En cuanto a las formas, igual que se dinamita el interior de una montaña para hacer pasar un túnel por él, se dinamita la métrica de un verso para llegar al punto que se quiere alcanzar. La forma se torna un medio. No hay una adaptación, sino una maleabilidad, también notoria en la transvaloración de los valores de Nietzsche, la reforma del París de Haussmann, o la historización de la cultura que hace Marx, o la acción de dinamitar todo obstáculo futuro que hacen el propio Marx, Kant o Comte.



Diferentes épocas tienen diferentes concepciones del mundo, diferentes patrones de comportamiento y diferentes manifestaciones estéticas. Pero hay un aspecto común: todas ellas se mueven a partir de un cuerpo de necesidades y presunción de beneficios. La relación costos / beneficios (HARRIS, 1986, p. ix) está en la base de todas ellas, y esa relación es resuelta mediante objetos.

El poema de Antonio Machado citado anteriormente conforma un paisaje. Hemos hecho unas imágenes con él, hemos configurado un espacio con un horizonte y unos elementos, unos objetos, que han compuesto un espacio, aunque este sea mental y difuso. Pero, ¿cómo ha llegado a ser compuesto este paisaje? Para realizarlo, han sido necesarios dos elementos: uno, la composición literaria; y otro, el lector. La composición literaria necesariamente ha tenido un “compositor”. Tanto el “compositor” como el lector son o han sido sujetos conscientes, vivos, que se desenvuelven en el mundo y cuya actividad consciente es, o ha sido, resultado de su propia biografía, del hábitat en que desarrollan su vida, del ámbito de sus relaciones con otros miembros de su especie y resultado de millones de años de evolución. El paisaje al que llegamos cuando leemos es el final de un camino que se inicia en la propia existencia, en lo más básico de nuestra condición de seres vivos. Veamos ahora qué es ese paisaje al que llegamos.

## 1.1 ¿QUÉ PAISAJE CONSTRUIMOS?

En su compilación de artículos titulada *Verdad y mentiras de la literatura* (1989, p. 271), el escritor Stephen Vizinczey escribe:

Leer es un acto *creativo*, un continuo ejercicio de la imaginación que presta carne, sentimiento y color a las palabras muertas de la página; tenemos que recurrir a la experiencia de todos nuestros sentidos para crear un mundo en nuestra mente y no podemos hacerlo sin involucrar a nuestro subconsciente y desnudar nuestro *ego*.

Partiendo de esta afirmación, el lector es el punto de llegada del texto, y la lectura, el momento en que se ejecuta la obra. Si hablamos de literatura es, en primer lugar, porque alguien ha compuesto un texto que ha ido afinando e imaginando sus posibilidades para lograr una lectura; en segundo, porque tenemos un texto construido en unas determinadas circunstancias e identificado como tal, y en tercero, porque tenemos alguien que lee ese texto y lo interpreta, dándole vida en su lectura. ¿De dónde surgen todas estas fuerzas? Vamos a

estudiarlo a través del paisaje, tomando como referencia la literatura de Antonio Machado.

Volvamos al poema citado:

Caminante son tus huellas  
El camino y nada más

¿Qué hemos imaginado al leerlo? Sería interesante realizar un trabajo de campo sobre las múltiples imágenes que puede suscitar la lectura de un mismo texto, pero voy a usar a mí mismo como única referencia. Si yo tratara de describir lo que he imaginado, tendría un caminante con su camino. Al ser sólo las huellas el camino, es de suponer que no hay nada a los lados. Particularmente, me he dado cuenta de que no es que no hubiera nada a los lados en mi imagen, sino probablemente campo, matas y rastrojos. Como en el poema se enfatizan las huellas, he imaginado huellas en un camino, a pesar de que sólo las huellas son el camino. Pero yo las he visualizado en un camino de suelo blando que permita dejar huellas. No he imaginado hierba, ni nieve, ni barro, ni arena de playa –texturas que permiten dejar huellas fácilmente– sino tierra polvorienta. Al hacer camino al andar, he imaginado al caminante caminando. He imaginado que es un hombre, no lo he imaginado viejo, no lo he imaginado enfermo, ni mutilado, no sé si lo he imaginado de pelo moreno o castaño, y más bien tirando a blanco de piel, pero no tiene una fisonomía muy concreta. Al volver la vista atrás y ver “la senda que no se ha de volver a pisar”, he imaginado el camino con huellas, y había un horizonte. Al leer “caminante no hay camino, sino estelas en la mar”, el paisaje ha cambiado hacia el mar con una estela quedando atrás y, poco a poco, desapareciendo.

No siendo un camino concreto, no siendo un caminante concreto, ni siendo un mar concreto, yo he imaginado a mi aire y he puesto unas imágenes en el poema, unas imágenes que han surgido de mí al leer.

Es posible afirmar que, cuando fue escrito ese texto, su autor, Antonio Machado, no tuviera en mente un camino concreto o un mar concreto. Podría tenerlos, pero el poema está escrito de tal forma que cualquiera puede leerlo sin tener como referencia los hipotéticos lugares concretos que pudiera tener Machado en mente cuando escribía, y permite todo tipo de variaciones imaginativas y espaciales a quien lo lee.

Sean cuales sean, al tratar de describir lo que he visto, distingo tres aspectos: uno, el cuerpo de las cosas que he descrito, dándome cuenta de que tanto el paisaje como el caminante pertenecen a un lugar muy específico: no un lugar concreto, pero sí con los atributos de un paisaje –la comarca llamada Campo de Cartagena, en el sureste de la Península Ibérica, donde yo he pasado una gran parte de mi infancia y adolescencia y que he recorrido muchas veces. Otro, la línea del horizonte, que me genera dudas, porque soy

consciente de haber reparado en ella después de haber leído sobre la importancia que le otorgan autores como Maurice Merleau-Ponty o Michel Collot en relación a la conformación del paisaje.

El tercero se abre como posibilidad a tenor de la segunda, y son las cosas que no he descrito o de las que no he llegado a ser consciente y que es posible que hayan actuado en mi imaginación.

Sobre el caminante, también lo percibo como alguien que uno podría encontrarse fácilmente en aquella comarca. Los atributos ‘hombre’ y ‘blanco’ los destaco probablemente por un proceso de inculturación, ya que hace tan sólo unos años no me hubiera planteado nada de eso, al tener interiorizado que el caminante me parece también alguien propio de esos parajes descritos, y hasta hace relativamente poco, creo que no me hubiera planteado que un caminante que camina solo por esas latitudes no fuera un hombre, o que tuviera un cierto color diferente del dominante en esas latitudes, o que tuviera una cierta edad demasiado corta o demasiado avanzada. Creo que he imaginado al tipo de caminante que yo me cruzaba años atrás en esos parajes. Ha habido otras interiorizaciones culturales, más o menos profundas y más o menos conscientes, y las descritas han funcionado, entre otras cosas, porque son lugares con caminos y caminantes (o lo fueron en un tiempo que yo viví).

Esta investigación es sobre la conformación del paisaje en la literatura. Lo que se trata de estudiar no son los procesos psicológicos específicos por los cuales alguien llega a hacerse tales o cuales imágenes, sino el reconocimiento de la incidencia de los procesos culturales y materiales, para lo cual se considera el paisaje bastante apropiado, porque él mismo, su propia entidad, es hoy debatida como fenómeno perceptivo y como fenómeno cultural.

La complejidad empieza por el hecho de que no hay algo, un objeto al que llamemos paisaje, sino que este, en todo caso, es un recorte del espacio que es observado. Por eso, antes de adentrarnos en sus especificidades y llegar a una conclusión, se considera más práctico ofrecer una definición simple que sirva como base inicial para la lectura de este texto, y la definición más simple, esquemática y práctica que se ha encontrado es la que ofrece el geógrafo Milton Santos, quien afirma que “Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem” (1988, p. 21). Así pues, el marco de lo que llamamos ‘paisaje’ es, como dice Santos, aquello que alcanza nuestra visión, de lo cual podemos deducir fácilmente que el paisaje es un *espacio-observado-por-alguien*. Por tanto, el paisaje se compone básicamente de dos elementos: un espacio y alguien que lo observa. Sin uno de ellos, no hay paisaje.

Ahora bien, con estos elementos ya está servido el conflicto, porque, por un lado,

estamos hablando de algo que es material pero que si no lo miramos no existe como tal.

En lo que se refiere a los días de hoy, definiciones de paisaje hay muchísimas. La maleabilidad del espacio y, en consecuencia, del paisaje, son resultado de los procesos específicos de cambio que se vienen dando con creciente intensidad desde la segunda mitad del siglo XX y, de forma más acuciante, en las dos primeras del XXI. La civilización occidental, con su modelo de sociedad industrial, se ha extendido por casi la totalidad del mundo, y vive tiempos de una disolución acelerada que empezó a manifestarse a mitad del siglo XIX, con la Segunda Revolución Industrial, período que propició un cambio en las relaciones espaciales del ser humano: concretamente, un control y dominio de diferentes espacios, a diferentes velocidades, pasando por encima de las temporalidades y ciclos marcados por el devenir de la naturaleza. La independencia respecto a los ciclos naturales que el ser humano ha alcanzado ha llevado a una sobreexplotación de los medios de producción y, posteriormente, a lo que Marvin Harris (1986, p. 3) considera una aceleración de la producción que busca evitar una crisis ambiental y de recursos que ya se atisba en el horizonte.

Estos cambios han movido a la búsqueda de una relación espacial renovada que incida en el principio de que nosotros, seres humanos, como seres vivos, somos en un espacio, y que nuestra relación espacial, sometida a crisis, debe ser replanteada o acabará con nosotros. El paisaje, en esta doble vertiente de fragmento espacial observado y de representación espacial, también se ha visto afectado y ha pasado a representar esta fortísima y vertiginosa mudanza de las relaciones espaciales. A fin de cuentas, el espacio lo percibimos en cuanto espacio vivido, mientras que, en cuanto representado, viene socialmente en forma de paisaje. No tenemos más que entrar en la plataforma Facebook para percibir la relevancia que hoy tiene el paisaje emocionalmente, testimonialmente o socialmente. Pero no deja de ser una forma de representación de esos procesos disolutivos. El paisaje muda o puede mudar cada día. El espacio también, y todos los días lo vemos (noticias, redes, vida cotidiana, paseos,...). Todo cambia aceleradamente e incluye en sí la posibilidad de cambio.

Esto ha movido, como se decía, a un renovado interés por el paisaje desde diferentes ámbitos del conocimiento, dando lugar a una multiplicidad de definiciones. Es en este sentido que Joan Nogué, afirma que

Pocas palabras tienen un abanico de significados y de connotaciones tan amplio como la de paisaje. Pocos términos se emplean con tal asiduidad, tanto por parte de estudiosos como de la gente en general. Es una palabra que podemos oír desde las mesas de debate más selectas y sofisticadas hasta los registros más coloquiales y populares que podamos imaginar. De ahí la complejidad de este concepto y de ahí también su riqueza y utilidad en numerosos campos (in: TORT, 2004, p. 135).

El concepto y su alcance han crecido tanto que parece cada vez más difícil establecer una definición, lo que lleva a autores como Javier Maderuelo a considerar que

En la actualidad, pretender ofrecer una definición de paisaje con las debidas condiciones de concisión y universalidad es realmente imposible. Esta es una tarea que ha sido intentada en muchos ensayos y manuales sin que ninguna de las definiciones obtenidas sea plenamente satisfactoria, ya que todas parecen parciales al surgir desde puntos de vista epistemológicos concretos que, en muchos casos, resultan contradictorios (MADERUELO, 2005, p. 9)

Las geógrafas Blanca Rebeca Ramírez y Liliana López (2015) coinciden con Maderuelo y Joan Nogué al afirmar que las dificultades lingüísticas de muchos conceptos geográficos derivan, no sólo del hecho de “que pueden ser definidos con contenidos diversos y desde diferentes áreas del conocimiento” (p. 11), sino de tratarse de “nociones muy complejas que presentan sus particularidades desde epistemologías diversas y que tienen que ver con la necesidad de utilizarlos para interpretar una realidad cada vez más cambiante” (p. 11). Para Ramírez y López, la diversidad de enfoques sobre el paisaje se debe en gran parte a que este y otros muchos conceptos geográficos fueron desarrollados o completados en un momento en que “el espacio y la naturaleza eran consideradas dimensiones estáticas de la existencia humana” (p. 12), perspectiva que contrasta con la tendencia de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, en que el espacio ha pasado a ser considerado algo no creado o generado de una vez por todas, sino que se hace en el tiempo y en la acción humana.

La producción paisajística se ha multiplicado en las últimas décadas, transformando las concepciones ya existentes de paisaje, actuando sobre ellas, y accediendo a diferentes espacios y lugares del planeta e incluso fuera de la Tierra. Esto, unido a otros factores socio-culturales y materiales (promoción turística, negocio inmobiliario, imagen de los estados-nación, promoción política, autoafirmación vital o signo de ostentación...) ha dado lugar a que, como dice el historiador Antonio Morales Moya, “el paisaje, en sus numerosas y permanentemente renovadas manifestaciones, conceptualizado de muy distintas maneras, resulta omnipresente”, añadiendo que “los paisajes surgen, decaen o desaparecen en relación con los cambios técnicos y culturales, con la renovación de las sensibilidades” (2010, p. 31). Es decir, que, aparte de que yo ponga mi imaginación para configurar el paisaje, existe también una estrecha relación entre este y la actividad material del ser humano.

Y sin embargo, al mismo tiempo que ciencias y disciplinas como la arquitectura, la antropología, las artes, la estética o la semiología han revalorizado y recuperado el concepto de paisaje, este ha sido, según Nogué, objeto de abandono “por parte de los enfoques positivistas” (1985, p. 104). Así, la noción de paisaje no hace referencia ya a un espacio

estrictamente material, y mucho menos natural:

A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos. Por isso, o aparelho cognitivo tem importância crucial nessa apreensão, pelo fato de que nossa educação, formal ou informal, é feita de forma seletiva, pessoas diferentes apresentam diferentes versões do mesmo fato (SANTOS, 1988, p. 22)

En las últimas décadas, la literatura también ha entrado en el debate en torno al paisaje, intensificando su configuración en la expresión literaria, tal como recuerda la profesora Ida Alves:

Desde 1970, os estudos sobre a paisagem em perspectiva morfológica, funcional e simbólica vêm se adensando em diferentes níveis de observação, para além da área canônica da geografia, em diálogo multidisciplinar. A paisagem retorna não como um pré-dado, espaço pré-existente e inerte, passível de descrição e classificação, mas como resultado de uma construção perceptiva e cultural, constituindo uma estrutura de sentidos, uma formulação subjetiva configuradora de mundos a viver<sup>268</sup> (ALVES, 2015, p. 29).

Según la autora, tales estudios emergen en gran medida de las preocupaciones medioambientales

[...] não surpreende a afirmação cada vez mais forte de uma ciência do meio ambiente, a ecologia, e seu diálogo com diferentes áreas de pensamento em busca de novos paradigmas de existência que possam deter o esgotamento dos recursos naturais e transformar as relações de habitação, ocupação e exploração dos espaços naturais (p. 29).

En este contexto, el paisaje se ha transformado en un tema altamente relevante tanto dentro de la geografía humanista y cultural, como en el arte, la arquitectura, el urbanismo, etc, ostentando su abordaje un componente polisémico y multidisciplinar desde los años setenta.

Alves justifica el replanteamiento de los estudios sobre paisaje no sólo en la literatura, pero específicamente en ella, siguiendo la línea de Michel Collot, poeta y filósofo que ha encontrado en el paisaje la posibilidad de superar la ya citada tradicional dualidad occidental mundo material / mundo ideal mediante lo que él llama el pensamiento-paisaje –un encuentro entre el yo y el mundo. Es a partir de ahí que Collot y Alves consideran la poesía como un producto de la alteridad.

El trasvase entre lo geográfico y lo literario ha sido creciente en las últimas décadas, heredando la corriente surgida dentro del campo de la Geografía a finales del siglo XIX e inicios del XX, y empeñada en variar las concepciones de los estudios geográficos bajo el principio de que estos no tienen valor alguno más allá de la presencia humana en ellos. Hasta

---

268 “Desde 1970, los estudios sobre el paisaje en perspectiva morfológica, funcional y simbólica vienen desarrollándose en diferentes niveles de observación, más allá del área canónica de la geografía, en diálogo multidisciplinar. El paisaje retorna no como un pre-dato, espacio preexistente e inerte, susceptible de ser descrito y clasificado, sino como resultado de una construcción perceptiva y cultural, constituyendo una estructura de sentidos, una formulación subjetiva configuradora de mundos a vivir” (*traducción propia*).

entonces, la geografía había sido, principalmente durante el siglo XVIII y XIX, uno de los campos de trabajo por antonomasia del positivismo. La expansión de Occidente por el mundo hacía indispensables a sus diferentes naciones las cartografías en una carrera sin precedentes por el control territorial del mundo. Pero, principalmente de la mano de Alexander von Humboldt y Carl Ritter, la dinámica comenzó cambiar:

La óptica geográfica en materia de paisaje nace y se une a la geografía del romanticismo con el alemán Alexander von Humboldt y Carl Ritter como los dos autores más representativos de esta corriente de finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, en cuya obra fueron capaces de incluir la visión objetiva y subjetiva del paisaje (FERNÁNDEZ PORTELA, 2016, p. 45).

### Lo que pretendía Humboldt era

articular un entendimiento del paisaje que, a la vez que incorpora los criterios de la cientificidad positiva, intenta responder a la complejidad atribuida al objeto de estudio mediante una concepción de signo unitario que requiere actitudes epistemológicas metaempíricas e integradoras. Conocer el paisaje es conocer —a través de procesos de generalización racional— las leyes universales en las que el propio hombre se encuentra inmerso. Y es también conocer y comprender el orden ético y estético que esas leyes conllevan (ORTEGA CANTERO, 1986, pp. 90-91).

Humboldt llevó a cabo una tentativa que combinaba racionalismo y romanticismo, rescatando la presencia activa del sujeto frente a la visión pasiva de la realidad circundante. La línea que el geógrafo seguía, de marcado corte idealista, influenciada por Kant y el Clasicismo de Weimar, constituyó una tentativa audaz de aunar razón y emoción, de llegar a un conocimiento del cual la noción de lo estético no quedase fuera. Por eso, Humboldt hablaba de “lazos secretos e indisolubles” que unen interior y exterior, o afirmaba que “el mundo físico se refleja en lo más íntimo de nuestro ser con toda su verdad viviente” (ORTEGA, 2015, p. 31):

[...] el gran carácter de un paisaje, y de toda escena imponente de la naturaleza, depende de la simultaneidad de ideas y de sentimientos que agitan al observador. El poder de la naturaleza se revela [...] en la conexión de impresiones, en la unidad de emociones y de efectos que se producen en cierto modo de una sola vez (ORTEGA, 1986, p. 90).

Aproximadamente un siglo después, en 1925, el geógrafo Carl O. Sauer escribió un artículo llamado *Morfología del paisaje* (2006) en el que explicaba las problemáticas y limitaciones con las que se había deparado la geografía de corte positivista (p. 3) y señalaba que la geografía humana<sup>269</sup> retomaba un modo de investigar que estaba ya originariamente en los tiempos de Heródoto (siglo V a.C.) y en toda la geografía de la Antigüedad Clásica (pp. 4-5). También señalaba que, principalmente en el siglo XIX, la geografía era considerada como

---

269 “Vidal de la Blache, en Francia; Hettner, Passarge y Krebs en Alemania, entre otros” (p. 5).

“entorno”. Obviamente, y siguiendo con el principio positivista de separación entre lo racional y lo emocional o entre la conciencia y la materia, se entiende que es entorno de un sujeto, de una cultura, de unas estructuras socio-culturales, pura materia extensa a observar y estudiar de acuerdo a la “ley natural”<sup>270</sup>.

Contra la concepción positivista de la geografía, Sauer propuso un modelo de corte fenomenológico que partía del principio de que “toda ciencia puede ser vista como una fenomenología, siendo utilizado el término ciencia en el sentido de proceso organizado de adquisición de conocimiento”, más que como un *corpus* de leyes físicas dadas en forma apriorística (2006, p. 2), es decir: como la aplicación o el ajuste de la observación a un método preestablecido.

Esto le llevaría, a él y a autores como Max Sorre, a la consideración del paisaje como objeto principal de los estudios geográficos (SANTOS, 1988, p. 22). Es por eso que Sauer centró sus estudios en la relación de los diferentes elementos que componen el paisaje: los elementos naturales y culturales, los históricos y actuales, así como los diversos elementos físicos que tenemos ante nosotros distribuidos en el paisaje.

Lo que Sauer, Sorre, o filósofos como Merleau-Ponty y otras líneas de la geografía están tratando de hacer es confrontar algunas nociones geográficas a las de tradición positivista imperante en Occidente, siguiendo la línea iniciada por Humboldt, y reflejando, por un lado, las problemáticas epistemológicas en las que se ha movido siempre la tradición filosófica occidental, y mostrando, por otro, las problemáticas inherentes a las relaciones espaciales de occidente y la configuración de la noción de paisaje.

El concepto de paisaje dejó de ser el centro de los estudios geográficos en su vertiente de geografía regional (SANTOS, 1988, p. 22) al dejar de ser comparable al concepto de ‘región’, con el que se había solapado desde su introducción en los estudios geográficos a través de las escuelas norteamericana, alemana y francesa (Maximilian Sorre, Vidal de la Blache...) desde finales del siglo XIX. Pero tras el boom de la mundialización, en los años 90, volvió, contra todo pronóstico, al primer plano, siendo entendido “como una manera de ver y de interpretar” (RAMÍREZ; LÓPEZ, 2015, p. 88). Así, el eje de los estudios sobre paisaje, que había estado en el lugar, pasó a centrarse en la mirada.

En los años ochenta, la nueva geografía cultural representa “a contribuição mais

---

270 “La divina ley fue transpuesta en ley natural [...] El complejo areal fue simplificado mediante la selección de ciertas cualidades, tales como el clima, el relieve y el drenaje, y del examen de las mismas como causa o efecto” (SAUER, 2006, p. 4).



recente na análise da paisagem simbólica”<sup>271</sup> (ROSENDAHL; CORREA 2001, p. 31). Uno de los representantes más importantes de esta línea es Denis Cosgrove, quien “[...] propõe a integração entre o materialismo dialético e os aspectos subjetivos na apreensão da paisagem”<sup>272</sup>. También en una línea crítica con la geografía de corte positivista, James Duncam interpreta el paisaje como un texto en el que pueden leerse los procesos sociales y culturales insertos en él.

Por otra parte, autores como Lefevre, Yves Lacoste o Josué de Castro, tratan el espacio como espacio social, mientras que Maurice Merleau-Ponty lo concebía como “una creación social, sin una existencia propia” (RAMÍREZ; LÓPEZ, 2015, p. 41). El espacio, para Merleau-Ponty, no es un contenedor, como consideraba la tradición platónica, sino “una estructura mediante la cual el ser humano establece la relación que hay entre objetos, sujetos y fenómenos”. Por tanto, el espacio es “una estructura mental mediante la cual el ser humano es capaz de concebir, entender y organizar el mundo”<sup>273</sup>.

En otra dirección, Yi Fu Tuan afirma que “el estudio del espacio, desde la perspectiva humanista, es el estudio de los sentimientos espaciales de la gente y de las ideas en el ámbito de la experiencia” (RAMÍREZ; LÓPEZ, 2015, p. 42), ofreciendo una reformulación de corte romántico.

Ya en la línea postmoderna, se critica la idea de que los procesos de relación en el espacio sean explicados en base a las estructuras de producción, y el espacio es analizado “a partir de la idea de que no hay una determinación económica en relación con los procesos y todo aparece como parte de la cultura” (RAMÍREZ; LÓPEZ, p. 47). Por eso, se pone el foco en el origen de la palabra ‘paisaje’ en sus diferentes acepciones en lenguas europeas, y se introduce el debate sobre si viene específicamente del campo del arte y de la representación pictórica, o si es un proceso socio-cultural.

Es en este ámbito que Michel Collot sale a la palestra para sostener que hay un proceso de retroalimentación entre lo espacial y lo estético, entre lo natural y lo cultural, entre el mundo y el humano. Principalmente, la posición de Collot es una reacción frente a la de autores como Alain Roger, quien defiende la posición de la “artialización” (2007, p. 10), es decir, aquella según la cual “la naturaleza imita al arte”, por usar la famosa frase de Oscar

---

271 “La contribución más reciente en el análisis del paisaje simbólico” (*trad. propia*).

272 “propone la integración entre el materialismo dialético y los aspectos subjetivos en la aprensión del paisaje” (*trad. prop*).

273 Merleau-Ponty intenta superar la distinción tradicional entre espacio y sujeto. Sin embargo, vemos cómo lingüísticamente le cuesta hacerlo: “Una estructura mediante la cual el ser humano...”, es un medio, con su carácter de objeto que se opone a un sujeto. La complejidad cognitiva, lingüística, emocional, para pensar fuera de esa dualidad es ciertamente grande. De hecho, llevamos así unos mil años.

Wilde:

¿Qué es la naturaleza? No es la madre que nos dio la luz: es creación nuestra. Despierta ella a la vida en nuestro cerebro. Las cosas existen porque las vemos, y lo que vemos y como lo vemos depende de las artes que han influido sobre nosotros. Mirar una cosa y verla son actos muy distintos. No se ve una cosa hasta que se ha comprendido su belleza. Entonces y sólo entonces nace a la existencia (2014, p. 50).

Roger sostiene que el paisaje, o como él dice, “los paisajes”, son “adquisiciones culturales” (p. 11), algo de carácter metafísico en tanto que “nunca es reductible a su realidad física” (p. 13) y siempre sobrenatural en el sentido baudelaireano, esto es, como opuesto a lo natural, a lo abominable. Para Roger, el paisaje viene siempre cargado de todo aquello que incorporamos (y que es mucho) con la experiencia estética (p. 20), tal como afirma Oscar Wilde en su famosa frase “la vida imita al arte mucho más de lo que el arte a la vida” (pp. 18-19):

Nieblas han podido existir en Londres durante siglos. Hasta me atrevo a decir que no han faltado nunca. Pero nadie las vio, y por eso no sabíamos nada de ellas. No existieron hasta el día en que el Arte las inventó (WILDE, 2014, p. 50)

Por su parte, para Anne Cauquelin, el paisaje es una construcción netamente cultural que no existe antes del siglo XVI, ya que, hasta entonces, no había un término que dé cuenta de su existencia, y como ella dice, “quem não tem a amostra não tem a coisa” (2007, p. 54). Para Cauquelin, “a paisagem é fruto de um longo e paciente aprendizado, complexo” (2007, p. 8), una idealización que es reproducida como naturaleza:

a paisagem fora pensada e construída como o equivalente da natureza, no decurso de uma reflexão sobre o estatuto do *análogo* e no decurso de uma prática pictórica que, pouco a pouco, ia dando forma a nossas categorias cognitivas e, conseqüentemente, a nossas percepções espaciais (2007, p. 7).

Por tanto, concluye, “A paisagem é justamente a apresentação culturalmente instituída dessa natureza que me envolve” (IDEM, p. 143).

En relación a la palabra ‘paisaje’, en Europa hay constancia de términos para referirse al paisaje desde el siglo VIII: *landschaft* en alemán, y posteriormente, *landscape* en inglés, *paissagio* en italiano, *paysage* en francés, paisaje en castellano o *paisagem* en portugués (cuyo origen es el latín *pagus* (MADERUELO, 2006, p. 24). Sus primeras acepciones tenían que ver con la organización de la producción, pero en el siglo XVI, época del surgimiento de los estados-nación, empieza a asociarse con la organización política y con las prácticas pictóricas y después narrativas.

‘Paisaje’ viene del latín ‘pagus’, que se puede traducir como ‘aldea’, ‘distrito’ o ‘cantón’ (p. 25) (en lugares como Argentina o Rio Grande do Sul, podemos encontrar la

palabra ‘pago’ para referirse al lugar al que uno pertenece). Pero Maderuelo señala inequívocamente la más antigua aparición del concepto de paisaje en China (IDEM, p. 19): ‘Shanshui’, compuesta por ‘shan’ (montaña) y shui (río, agua) (IBIDEM, p. 21):

El soporte de seda de los rollos, que es muy frágil, no ha permitido que hayan llegado hasta nuestros días pinturas originales de épocas tan primitivas como los siglos IV y V, aunque conocemos la obra de Gu Kaizhi y de otros pintores gracias a las copias que de sus modelos se realizaron en siglos posteriores. Las pinturas de este artista tenían un carácter narrativo, como el de la escritura de la que provienen, y representaban figuras budistas que se repiten formando sucesiones de escenas (MADERUELO, 2006, p. 22).

En resumen, tenemos palabras y tenemos representaciones paisajísticas anteriores al siglo XVI en Europa y en Asia, en la pintura y en la literatura. Sin embargo, estas acepciones y representaciones no siempre son aceptadas como ‘paisaje’, y para Cauquelin, el argumento del concepto es innegociable; no habiendo concepto unívoco, no hay cosa:

Temos grande dificuldade em imaginar a Grécia privada do azul que banha as ilhas, inunda o céu, transforma-se em violeta nas colinas longínquas, matiza-se em rosa e em verde-cinza ao cair da noite. Mas devemos nos render aos fatos: as cores são ideias de cores, e quem não tem a amostra não tem a coisa. Ora, os gregos não tinham amostra de azul (2007, p. 54).

Para sostener su argumento, Cauquelin apela a los recuerdos familiares y cuenta cómo ella y su familia se maravillaban ante la naturaleza y lo que creían “manifestación absoluta de la presencia del mundo”, pues lo que estaban haciendo en verdad, según la autora, eran proyecciones de formas que habían atravesado la historia: “Inocentemente presos à armadilha, contemplávamos não uma exterioridade, como acreditávamos, mas nossas próprias construções intelectuais” (2007, p. 27).

Cauquelin se refiere a una concepción del paisaje que es su concepción del paisaje, su casa infantil, o su cultura. Tanto ella como Alain Roger u Oscar Wilde nos dicen que el paisaje es consecuencia de una educación estética a través del arte. Pero afirmar que la educación artística es lo que nos lleva a tener la capacidad de contemplar el paisaje y que este sea una construcción de una determinada cultura o civilización no es una afirmación que pueda ser aceptada como principio general que explique su percepción, tal como sostiene Cauquelin y, en menor medida, los otros autores. Antes bien, se trata simplemente una particularidad, de un elemento perceptivo en la configuración del paisaje, que nos dice que es bastante probable que las vivencias infantiles de Oscar Wilde o Anne Cauquelin les remitieran al arte o la pintura:

Ao mesmo tempo impressionista e clássico: eu podia decifrá-lo com facilidade e também percebia muito facilmente que o sonho de minha mãe não era nada de extraordinário, a projeção de um gosto fabricado ou a marca de certa cultura, de uma

norma. Tratava-se do que era “preciso” amar sob pena de retroceder (CAUQUELIN, 2007, p. 24).

De la misma forma, como se indicaba al inicio, probablemente a mí también me han influido las vivencias infantiles, como a cualquier persona. Mis referencias no son necesariamente pictóricas. Puede que sean televisivas, o procedan de historias contadas, leyendas, hallazgos o simples advertencias de los progenitores. Pero en cualquier caso, se produce ese enriquecimiento cultural y vivencial que nos lleva a un proceso perceptivo en el que ponemos mucho de nosotros: “A paisagem parece traduzir para nós uma relação estreita e privilegiada com o mundo, representa como que uma harmonia preestabelecida, inquestionável, impossível de criticar sem se cometer sacrilégio” (CAUQUELIN, 2007, p. 28).

Pero no se trata de una disyuntiva entre el mundo exterior y nuestra configuración interior. Y aunque se tratara de eso, ¿por qué Cauquelin tiene como referencias los impresionistas y yo la historia de los tíos saínes, que vagan por los campos con un saco en busca de niños para raptarlos y desangrarlos? ¿qué hace que las referencias sean unas u otras? Algo hay, una base, que promueve que unos tonos lumínicos percibidos tengan un nombre o sean agrupados bajo el mismo nombre o nombres distintos. Y esa base es material.

La particularidad del paisaje es que sus características lo hacen ser material y a la vez intangible, y ser sólo en cuanto observado, imaginado o representado. El paisaje adquiere su entidad en cuanto es observado, y por eso, precisa de un observador consciente que ponga una ordenación. Pero no sabemos si esa entidad propia es inherente al paisaje o al que mira.

Para salvar esta cuestión, Michel Collot apela a la noción de pensamiento-paisaje, entendida como síntesis de un lugar, una mirada y un paisaje. Dicho de otra forma, una propuesta conceptual que considera el paisaje como manifestación de otra forma de vivir y pensar la relación del sujeto con aquello que está fuera de él:

A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da Natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferenças científicas do homem e da sociedade (COLLOT, 2013, p. 9).

Collot considera que la literatura es un campo idóneo para este tipo de estudio que consiste en pensar la experiencia del paisaje. Así, se ocupa del paisaje como estructura significativa tanto en la composición de la escritura literaria como en la cultura contemporánea. El paisaje, según Collot, puede provocar una forma especial de vivir y pensar la relación poesía / mundo. En la literatura, concretamente, el paisaje constituye, en primer

lugar, una manifestación de las múltiples dimensiones de los fenómenos humanos y sociales, la interdependencia del tiempo y del espacio, la interacción de la naturaleza y la cultura, la interacción de lo económico y lo simbólico, y, por último, la interacción del individuo y la sociedad.

El paisaje es por definición un “espacio percibido” ligado a un punto de vista: es una extensión de una región “que se ofrece a la mirada de un observador” (COLLOT, 2013, p. 17). Por tanto, es un lugar sobre el cual existe una mirada que crea, en función de su posición física y cultural, una imagen.

Así pues, la noción de paisaje envuelve al menos tres componentes unidos en una “relación compleja”: un lugar, una mirada y una imagen (IDEM, p. 17). Siguiendo la fenomenología de Edmund Husserl, Collot recupera la importancia de la “percepción” como “término medio y mediador” entre el lugar y su representación, y lleva el paisaje a ser considerado un “fenómeno” que no es ni pura representación ni simple presencia, sino producto del encuentro entre el mundo y un punto de vista (IBIDEM, p. 18).

Es en esta línea que Ida Alves (2015) nos habla del pueblo Awá-Guajá, en la región sur del estado de Maranhão, en Brasil, y la fuerte identidad de este grupo con el espacio en el que vive y la auténtica tragedia que significa para ellos la deforestación. Alves concluye que “a floresta é para esse povo um genuíno pensamento-paisagem constituindo todo um modo de viver e de ser, muito mais que uma mera delimitação espacial ou um território ocupado e utilizado”. Pero parece complicado atribuir a los Awá un término como pensamiento-paisaje, que pretende subsanar un conflicto cultural a una cultura tan diferente a la occidental: parece que está insuflando en los Awá una concepción dual del mundo que no les pertenece y que se divide entre las nociones de pensamiento y de paisaje. La descripción de Alves y de *O Globo* sí son paisajísticas, pero no parece haber una relación paisajística entre los Awá y el espacio en el que viven y el modo en que lo viven.

Posteriormente dice Alves que “a floresta é origem e matriz de uma existência individual e coletiva, de uma cultura e sua cosmovisão” (2015, p. 28). Pero toda cultura y toda existencia emergen en un espacio y la relación con ese espacio es origen y matriz de la existencia de un grupo, sus individuos, su cultura y su cosmovisión (sea la cosmovisión Awá, tuareg, budista, esquimal, occidental o china). Por tanto, debe haber una relación entre la organización de un grupo o una cultura, su modo de organizarse y el paisaje y el espacio. Si bien los modos de producción podrían no serlo todo, parece evidente que no pueden dejarse de lado por más que afirmemos que el paisaje es resultado de unas ideas o de una cultura, a no ser que concibamos esa cultura como algo entregado por divinidades, arrebatado por héroes a

las mismas, o resultado de un proceso de anamnesis a la manera platónica, o por una relación causa-efecto.

En resumen, Collot no solventa la vieja dualidad occidental ni consigue salir de ella, a pesar de su intención: “Uma vez que levamos a sério a percepção da paisagem [...] somos levados a nos libertar do dualismo arraigado do pensamento ocidental” (COLLOT, 2013, p. 18). A pesar de su anuncio, Collot se inhibe al afirmar que “O corpo é o traço de união entre o espaço e o espírito” (IDEM, p. 37). Al decir esto, constituye el cuerpo como un tercer elemento integrador entre el mundo y el espíritu, en una distinción bastante próxima a la que hace René Descartes entre *res extensa* y *res cogitans*. En su pretensión de proteger al sujeto del relativismo postmoderno, Collot lo coloca de antemano como una entidad separada del mundo, que se coliga con este a través de su cuerpo. La estructura es la misma: el espíritu de Collot es la cosa pensante de Descartes, y el Dios de Descartes que salva la disociación sujeto / mundo, es convertido por Collot en el cuerpo.

La idea de pensamiento-paisaje de Collot no resulta, pues, satisfactoria a efectos de salvar la tradicional dualidad occidental, pero su planteamiento resulta extremadamente interesante en la medida en que abre una puerta que parece ofrecer una explicación mucho más sólida al fenómeno del paisaje de la que ofrecen autores como Anne Cauquelin o Alain Roger. Hay algo que es indiscutible: “Não há maneira de pensar a natureza, afinal, senão pela natureza percebida” (ALVES, 2015, p. 41). Y en ese sentido, si Collot trascendiera la noción del encuentro entre dos conceptos, podría integrar todas estas tendencias como elementos actuantes, no determinantes, en la configuración del paisaje, o en su percepción. Así, entrarían todas las tendencias que defienden la artialización del paisaje, como los defensores del paisaje como sentimiento, conforme señala Yi Fu Tuan.

Collot sigue muy particularmente la línea de la Gestalt, que en el siglo XX hizo avances en el sentido de tomar la percepción, no como un engaño, a la manera de Descartes, no como la cosa en sí misma, a la manera positivista, ni como un mero producto de la sensibilidad, de la subjetividad o de la cultura, sino como un proceso de anticipación que el cerebro humano lleva a cabo.

En esa línea, Collot ha conseguido reducir a tres los procesos mentales de unificación interna que se dan en el proceso de percepción del paisaje: la selección de unos elementos, la simplificación y la anticipación (SILVESTRE, 2008, p. 100):

La selección está marcada por la línea del horizonte, que nos permite extraer la forma de su fondo, y por la simplificación, la selección de los elementos que nos interesan dentro del enmarañado de objetos que conforman el mundo. Los elementos nos serán destacados en

función de su tamaño, color, texturas y/o direcciones.

La simplificación nos permite la capacidad para agrupar algunos de los diferentes elementos, creando delimitaciones en función de relaciones de parecido, proximidad, tamaño, color, etc entre los diferentes elementos, lo que hace que construyamos grupos dentro del conjunto del paisaje, facilitándonos la visión de conjunto del mismo.

Con la anticipación, el observador completa lo inconcluso. La mente completa y tiene en cuenta lo que no alcanza a ver. De este modo, no hay rupturas dentro de la percepción del paisaje, pudiendo transitar perfectamente de lo que vemos a lo que anticipamos que hay.

Por tanto, aunque es el mundo, el paisaje como entidad autónoma y totalidad coherente es, efectivamente, el producto filtrado de gestiones que a un nivel primario efectúa la mente, lo cual permite entender que las entidades percibidas, aunque sean configuradas por nuestra mente a través de nuestros sentidos, no necesariamente nos remiten a datos erróneos, como podría pensarse desde una perspectiva cartesiana, sino a procesos perceptivos. Por ejemplo, si vemos un bosque, tendemos a interpretar como unidad un conjunto de muchos árboles. Igual ocurre con un banco de peces, con la hierba del campo, etcétera. El cerebro humano toma atajos.

Pero, ¿Por qué se producen estos procesos mentales? Desde la neurociencia se nos dice que el cerebro trabaja a mucha velocidad y para ello toma atajos. Hay una “economía cognitiva” que actúa independientemente de nosotros. Susana Martínez Conde, neurocientista de la State University de Nueva York, lo explica mediante el ejemplo de la magia: “Los magos toman ventaja de que tenemos una capacidad mental limitada. Nuestro cerebro tiene un tamaño y unos recursos limitados, y debe tomar decisiones y atajos” (*La información*, 14/02/16). Por eso, dice Martínez Conde, completa huecos y ve continuidades donde no las hay. Nosotros no atendemos a todas las informaciones cada vez que tenemos una percepción sensorial, porque son múltiples. Un ejemplo simple es cuando una persona comienza a llevar gafas: inicialmente sentimos la montura y los cristales todo el tiempo, pero después desaparece la percepción del objeto, porque la información ya está asimilada y se torna innecesaria y dejamos de ver el armazón y de sentir el contacto de las gafas con nuestro rostro. Ahora, bien, tampoco es un acto pasivo. Según Rudolph Arnheim, lejos de ser “aglomeración amorfa de estímulos”, el material bruto de la experiencia no es algo que dependa completamente de la subjetividad del que mira:

Los estudios de la Gestalt [...] hicieron ver que casi siempre las situaciones con que nos encontramos poseen características propias, que exigen que las percibamos debidamente. Quedó patente que mirar el mundo requiere un juego recíproco entre las propiedades aportadas por el objeto y la naturaleza del sujeto observador”

(ARNHEIM, 2002, p. 20).

La visión, para Arnheim, “no es un registro mecánico de elementos, sino la aprehensión de esquemas estructurales significativos. Si esto era cierto del simple acto de percibir un objeto, tanto más habría de serlo del enfoque artístico de la realidad” (2002, p. 20). Así, hay ciertos equipos de receptores retinianos que “cooperan para reaccionar a ciertos movimientos, bordes, clases de objetos. Aún así, se necesitan algunos principios ordenadores para transformar la infinidad de estímulos individuales en los objetos que vemos” (IDEM, p. 58), pues somos nosotros quienes nos proyectamos en el mundo en busca de los objetos:

Con un dedo invisible recorreremos el espacio que nos rodea, salimos a los lugares distantes donde hay cosas, las tocamos, las atrapamos, recorreremos sus superficies, vamos siguiendo sus límites, exploramos su textura. La percepción de formas es una ocupación eminentemente activa (IDEM, p. 58).

La tendencia a seleccionar hace que atendamos a una o pocas cosas, lo que probablemente nos ha salvado la vida durante milenios, porque de no ser así, no seríamos capaces de procesar toda la información que nos llega. Desde una perspectiva evolutiva, el proceso descrito por Collot (recorte, selección y anticipación) ocurre por una cuestión de supervivencia. El cerebro toma atajos para actuar con rapidez y sobrevivir. El propio sistema nervioso, siguiendo la psicología Gestalt y el *principio de experiencia*, se ha ido conformando mediante un proceso de adaptación al medio resultado de millones de años:

Veo un objeto. Veo el mundo que me rodea. ¿Qué implican estas afirmaciones? [...] ver es esencialmente un medio de orientación práctica, de determinar con los propios ojos que cierta cosa está presente en cierto lugar y está haciendo algo (ARNHEIM, 2002, p. 57).

Es de esa dinámica de supervivencia que el resto de nuestra percepción emerge y se desarrolla en un proceso evolutivo que, desde el materialismo cultural defendido por el antropólogo Marvin Harris, obedece a una relación de costos y beneficios.

## **1.2 EL PAISAJE COMO FORMA DE PERCEPCIÓN DEL ESPACIO: UN PROCESO EVOLUTIVO.**

[...] para garantir sua perenidade, tem que lutar contra as doenças que a assaltam, abrigar-se das intempéries, defender-se dos seus inimigos. Antes de tudo, porém, precisa, dia após dia, encontrar com que subsistir – comer. E esta necessidade, é a fome que se encarrega de



lembra-la. Sob o seu ferrão e para lutar contra ela, a humanidade aguçou seu gênio inventivo<sup>274</sup>

(André Mayer)

En su libro *Introducción a la antropología general* (1986), Marvin Harris defiende que los cambios estructurales en las sociedades, e incluso en los procesos evolutivos, se deben a causas que vienen determinadas por la necesidad y el principio de subsistencia (p. 134). Es lo que él denomina materialismo cultural, línea de investigación antropológica cuyo método se basa en el estudio de “las constricciones materiales a las que está sometida la existencia humana”:

Calificamos a estas constricciones o condiciones de *materiales* para distinguirlas de las impuestas por las ideas y otros aspectos mentales o espirituales de la vida humana, como los valores, la religión y el arte. Para los materialistas culturales, las causas más probables de variación en los aspectos mentales o espirituales de la vida humana son las variaciones en las constricciones materiales que afectan a la manera en que la gente afronta los problemas de satisfacer sus necesidades básicas en un hábitat dado (HARRIS, 1986, p. 17)

Estas constricciones materiales serían los modos de producción, desarrollando el principio ya descrito por Karl Marx en *Contribución a la crítica de la economía política*:

El modo de producción de la vida material determina el proceso social, político e intelectual de la vida en general. No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia (2008, pp. 4-5)

Marx consideraba que los seres humanos establecen relaciones de producción necesarias pero ajenas a la voluntad de las personas, relaciones que se asientan como estructuras organizativas que constituyen la base de las estructuras sociales y culturales, o el sistema de valores y creencias.

Lo que aporta Harris a los principios materialistas de Marx es la consideración de los medios de producción, no en su condición de estructura organizativa, sino en cuanto forma de subsistencia, añadiendo los modos de reproducción. Se sigue la premisa de que los seres humanos, en cuanto seres biológicos, tenemos como motor primario de nuestra existencia conseguir alimento y reproducirnos. Por tanto, los modos de producción (en tanto que medios de subsistencia) y reproducción constituirían, no estructuras organizativas (puesto que no podemos, en principio, controlarlas), sino infraestructuras que determinarían condiciones de posibilidad del comportamiento humano y sus estructuras organizativas. Es lo que Harris

---

274 “...para garantizar su perennidad, debe luchar contra las enfermedades que la asaltan, abrigarse de las intemperies, defenderse de sus enemigos. Antes de todo, sin embargo, precisa, día tras día, encontrar con qué subsistir –comer. Y el hambre es lo que hace recordar esa necesidad. Bajo su yugo y para combatirla, la humanidad agudizó su ingenio inventivo” (*trad. propia*).

llama “determinismo infraestructural”:

Como todas las bioformas, los seres humanos consumen energía para obtener energía (y otros productos que ayudan a sostener la vida). Y como todas las bioformas, nuestra capacidad para producir niños supera a nuestra capacidad de obtener energía para ellos. La prioridad estratégica de la infraestructura se apoya en el hecho de que los hombres no pueden cambiar estas leyes. Lo más que podemos hacer es buscar un equilibrio entre la reproducción y la producción y consumo de energía. (1982, p. 72).

Desde esta perspectiva, podemos deducir que nuestra percepción del espacio es resultado de un proceso evolutivo movido por el éxito en nuestra búsqueda de la supervivencia, un proceso, por tanto, que emerge de nuestra relación biológica con el espacio, que pertenece al ámbito de nuestra supervivencia como especie y que está en la base de las constricciones materiales en las que nos movemos y desarrollamos como grupo. La idea que se pretende sostener es que el fenómeno del paisaje hunde sus raíces en un proceso perceptivo que no controlamos y que tiene como objetivo básico la satisfacción de nuestras necesidades vitales y, más específicamente, alimentarias. No es, como creía Descartes (1995, p. 62), que nuestros sentidos, con sus prejuicios, nos engañen: los sentidos son, por decirlo de algún modo, “nuestros amigos”, y se anticipan, tal como nos cuenta Michel Collot a partir de la Gestalt, para ayudarnos a tener más opciones de supervivencia. No se trata tampoco de que nuestra percepción emerja simplemente de un proceso de inculturación estética, tal como sostienen Wilde (2014), Roger (2007) o Cauquelin (2007). Esto existe, pero es una visión parcial y limitada del fenómeno. Collot ha optado por sintetizar la naturaleza de un lado y la cultura de otro, lo colectivo de un lado y lo individual de otro, generando una tercera instancia: el pensamiento-paisaje. Pero el proceso de inculturación es información que recogemos para nuestra percepción del mundo, y esta hunde sus raíces en unas condiciones biológicas y perceptivas cuya función primaria es la vida, y unas estructuras organizativas de producción que lo elaboran o lo hacen aparecer como tal en el ámbito de las ideas científicas, éticas y estéticas. Somos cuerpos biológicos con una cultura y una subjetividad, pero estas emergen de la misma biología, incluida la noción de paisaje. No es precisa una tercera instancia, porque no hay el ser humano por un lado y el espacio por otro, sino que el ser humano emerge en el espacio. Es esta idea lo que se va a desarrollar a continuación:

Los paleoantropólogos Juan Luis Arsuaga e Ignacio Martínez explican los procesos evolutivos del ser humano a partir de datos indirectos tomados de restos óseos, de configuraciones biológicas actuales y de explicaciones lógicas que permitan “comprender lo ocurrido” en un ambiente y época determinados (2012, p. 7). La paleontología, afirman, se ocupa, no de lo que “hicieron los humanos del pasado”, tal como la arqueología, sino de lo

que se concluye “que dichos humanos pudieron hacer” partiendo del estudio de restos fósiles y de las condiciones físicas que posibilitan –aunque no confirman– ciertas acciones (2009, p. 6). Por ejemplo, se estudia en qué momento evolutivo se percibe que algunos homínidos tenían condiciones para hablar a partir de la magnitud de la caja torácica, la cavidad bucal, etc, sin que eso signifique necesariamente que hablaran.

Desde una perspectiva neodarwinista, la evolución desde los homínidos hasta el humano actual es resultado de un lento proceso de selección natural en el que aparecen variables casuales, genéticas y aleatorias unidas a la teoría evolutiva (ALVARGONZÁLEZ, 1988, p. 350). Estas variables provocaron una mudanza drástica en algunos homínidos, los cuales, por alguna razón, ampliaron su hábitat desde los árboles hacia el suelo y, posteriormente, comenzaron a caminar apoyados únicamente sobre sus extremidades inferiores. Para evolucionar hasta ser bípedos, nuestros antepasados debían poder “hacer en el suelo algo que ninguna otra criatura había hecho nunca tanto ni tan bien” (HARRIS, 1991, pp. 6-7), y ese “algo” parece que fue el uso de las manos. La destreza manual para fabricar herramientas y transportarlas marcó la diferencia con otros homínidos, lo que hizo menos relevante la relación con el árbol y más relevante la capacidad motriz en el suelo.

El bipedismo lo cambió todo: un creciente uso de herramientas llevó a una mayor diferencia entre pies y manos que, a su vez, llevó a una mayor dependencia de las herramientas (HARRIS, 1991, p. 21). ¿Con qué fin? Con el de comer cosas que otros homínidos no podían comer y que, por tanto, dejaban a nuestros antepasados libres de competidores para alimentarse, sobrevivir y reproducirse. Y a medida que estas fuentes terrestres de alimentación sustituían en la dieta a los frutos arbóreos, la selección natural favoreció a los individuos que trocaron las pérdidas asociadas a la disminución de la capacidad de trepar por las ventajas de la nueva dieta (1991, p. 21).

Las investigaciones y teorías sobre los cambios acaecidos en el ser humano como consecuencia de este cambio trascendental ocurrido en un proceso de varios cientos de miles de años son muchas y muy variadas, implicando la reconfiguración del cerebro en función de los cambios en sus condiciones gravitacionales, mudanzas en los procesos de embarazo que dieron lugar a una aceleración en los plazos de gestación y parto, al estrechamiento de la relación madre-hijos o, según investigadores como Dean Falk (GERMÁNICO, 2008), al inicio mismo del lenguaje humano. Parece claro igualmente que el bipedismo está relacionado con la capacidad de recorrer amplias distancias asociadas a la subsistencia y al mantenimiento de una correcta temperatura cerebral (ARSUAGA – MARTÍNEZ, 2012, p. 85). Pero además, hay algo que concierne particularmente al espacio, a los sentidos y a la percepción visual:

Hormigueros y termiteros son mayores y más fáciles de divisar en la sabana abierta de árboles dispersos que en la propia selva. Podemos imaginar a los antepasados de los australopitecidos aventurándose por temporadas a salir de la selva en pos de los paquetes de grasas y proteínas, altamente nutritivos, encerrados en estas fortalezas de insectos. Alejados los hormigueros de donde se encontraban los instrumentos apropiados para pescar, hurgar, explorar y escarbar, habría que transportar las herramientas o la materia prima para fabricarlas cubriendo distancias mayores que en la selva. Los individuos que fabricasen los mejores palos y los manejaran con más habilidad disfrutarían de dietas más ricas en grasas y proteínas, serían más fuertes y sanos y dejarían más descendencia. A medida que aumentasen la frecuencia y la duración de las expediciones en campo abierto, los antepasados de los australopitecidos empezaban pronto a aprovechar recursos alimentarios adicionales, disponibles en el nuevo hábitat (HARRIS, 1991, p. 21).

De lo anteriormente dicho se deducen tres acciones fundamentales: la manipulación de materiales transformándolos en objetos, la manipulación de espacios y lugares, y la repetición de largas rutas. Pero hay otro factor: “Su medio ya no eran las selvas cerradas y húmedas, sino espacios más abiertos y secos que, a la vez que aumentaban el riesgo de que fuera víctima de los depredadores, proporcionaban nuevos recursos” (ARSUAGA; MARTÍNEZ, 2012, p. 4).

Así pues, no sólo aquellos que tuviesen más destreza para fabricar herramientas o usarlas con más habilidad conseguirían comer mejor, sino también aquellos que avistasen o identificasen antes, en la distancia, los alimentos, o que fuesen capaces de distinguir o intuir antes, a partir de una información limitada, que allí, en algún lugar de aquella vasta llanura, había algo comestible. Un nuevo espacio se estaba abriendo para los homínidos, y el campo abierto ofrecía más posibilidades de avistamiento que la selva, en donde los animales tienen más probabilidades de esconderse. A diferencia de la selva, “la sabana rebosaba de manadas bien visibles” a grandes distancias:

Si, una mañana hace cinco millones de años, hubiésemos estado presentes en el confín de la selva con la sabana, habríamos vislumbrado la siguiente escena: nuestros antepasados, todavía entre las sombras, permanecerían de pie, oteando nerviosos el panorama soleado. A cierta distancia, hubiera podido confundírseles fácilmente con una familia de chimpancés, excepto que cuando comenzaron a avanzar por la hierba se mantuvieron erguidos. Todos los adultos sostenían un palo afilado en la mano. Aquella mañana se había dado cita allí toda nuestra historia: todo lo que íbamos a ser y todavía podemos ser (HARRIS, 1991, p. 22).

En grandes distancias, la agudeza de la mirada empezó a ganar terreno al olfato. Estaba naciendo la observación detallada de un recorte de espacio con el fin de distinguir formas en él o percibir las aunque no se viesen con claridad. Hacer un recorte en el espacio, simplificar las formas para avistarlas en la distancia y anticipar lo que podía ocultarse tras algunas formas proporcionaba una gran ventaja y muchas comidas. Es decir, se estaban dando los tres procesos descritos por Collot en la percepción del paisaje: recorte, simplificación y anticipación.

Esto no explica la percepción estética del paisaje ni desdice las teorías anteriormente citadas; sólo está indicando que las condiciones y disposiciones para la apreciación del paisaje (o para su construcción, o su invención) se fraguan como un proceso evolutivo cuyo fin es la supervivencia de la especie. El homínido debía manejarse en el terreno, competir con otros carroñeros y depredadores, cazar, y probablemente expulsar a otros cazadores de determinados lugares. Aparte de eso, él mismo era una potencial presa expuesta a otros depredadores (ARSUAGA; MARTÍNEZ, 2012, p. 4). Quien más observase, distinguiese y anticipase, tenía también más probabilidades de no ser devorado. Pero esto, siguiendo a Milton Santos, sería propiamente la percepción del espacio, no del paisaje, cuyo carácter desinteresado apunta a una situación material que permite apreciar reiteradamente ciertos espacios sin un objetivo de supervivencia. Es decir, que en lo que se refiere al paisaje, los medios de subsistencia no están en ese espacio percibido, sino en otra parte, y no hay preocupación por perderlos. Como muestra Santos, cuando miramos el espacio como paisaje, ya no hay en él una preocupación por la supervivencia, y, consecuentemente, con el espacio.

Así pues, del abandono del árbol pasamos al desarraigo y al nomadismo, y con él, del corazón de los bosques y las selvas a las llanuras y sabanas, circunstancia que nos llevó a la observación atenta, en planicies, de grandes distancias, concomitantemente con el desarrollo de nuestro cerebro y el lenguaje. Estar erguidos nos permitía una observación de la distancia hasta donde se perdía la vista, esto es, en la línea del horizonte, y es posible que nuestro cerebro se acomodara por necesidad a la observación de esas amplias vistas del espacio, desarrollando los tres procesos descritos por Collot.

En conclusión, nuestra percepción del paisaje tiene como base un proceso evolutivo sustentado en la supervivencia; se aceptan los tres procesos de recorte, simplificación y anticipación descritos por Collot, pero no como encuentro con el mundo, sino como *emergencia* de él: es decir, la observación del paisaje es un proceso autorreflexivo, y, efectivamente, emocional. Y en ese ámbito surgiría, como una parte, la noción de la “artialización” de Roger, Wilde y Cauquelin.

Los seres humanos constituimos grupos y culturas complejas y diversificadas, con gran capacidad de amoldarse al medio. Desde su hábitat originario en África, los humanos se expandieron hacia el resto del planeta mostrando una enorme capacidad de adaptabilidad gracias a la capacidad técnica, cuyas variables surgen de las constricciones materiales de cada grupo humano en un lugar. Si hay caza, los grupos humanos desarrollarán técnicas de caza, las cuales estarán relacionadas con el tipo de animales susceptibles de caza, la temperatura, la orografía, las variables climáticas, los materiales para construir herramientas...

Siguiendo el materialismo cultural, “hay un proceso inteligible que preside el mantenimiento de formas culturales comunes, que inicia cambios y que determina sus transformaciones a lo largo de sendas paralelas o divergentes” (HARRIS, 1986, p. 3). El núcleo de ese proceso es la “intensificación de la producción”, una tendencia que surge periódicamente en toda cultura, que es antiproductiva y que sitúa a las civilizaciones ante un conflicto derivado del desajuste entre los niveles de producción, la cantidad de población y las formas de vida. Antes, esto ocurría por modificaciones climáticas y movimientos migratorios de personas o animales. Posteriormente vino la cuestión de la competencia entre estados.

Si no hay cambio en las formas de producción, la intensificación lleva siempre al “agotamiento del medio ambiente y a la disminución de la eficiencia productiva, dado que el esfuerzo creciente debe aplicarse, tarde o temprano, a animales, plantas, tierras, minerales y fuentes de energía más remotos, menos fiables” y menos eficientes. La disminución de la eficiencia lleva a disminución del nivel y la calidad de vida, y esto, a su vez, obliga a nuevas formas de producción o al hundimiento.

La estabilidad en una sociedad se puede controlar de dos formas: aumentando la producción o disminuyendo la reproducción, lo cual, aunque ha existido siempre, tiene unos altos costes sociales, por lo que casi siempre se ha recurrido a la intensificación de la producción:

Si no fuera por los graves costos que entraña el control de la reproducción, nuestra especie podría haber permanecido por siempre organizada en grupos pequeños, relativamente pacíficos e igualitarios, de cazadores recolectores. Pero la carencia de métodos eficaces y benignos de control de la población hicieron inestable este modo de vida. Las presiones reproductoras predispusieron a nuestros antepasados de la Edad de Piedra a recurrir a la intensificación como respuesta al número decreciente de animales de caza mayor, disminución provocada por los cambios climáticos del último período glacial. La intensificación del modo de producción de la caza y de la recolección abrió, a su vez, la etapa de la adopción de la agricultura que a su turno condujo a una competencia muy alta entre los grupos, a una intensificación de la guerra y a la evolución del estado (HARRIS, 1986, p. 5).

El hecho de que surgiera la agricultura llevó a que no hubiera que dedicarse exclusivamente a la consecución de alimentos, lo que llevó a muchas personas a convertirse “en artesanos, sacerdotes y gobernantes” (HARRIS, 1986, p. 6). Suele considerarse la invención de la agricultura como un factor de evolución o de progreso. Sin embargo, esta no es más que el producto de las necesidades en un período dado:

[...] los testimonios arqueológicos del paleolítico superior –alrededor del año 30.000 al 10.000 antes de nuestra era– demuestran claramente que los cazadores que vivieron en aquellos tiempos disfrutaron de niveles de comodidad y seguridad relativamente elevados. No eran chapuceros aficionados (HARRIS, 1986, p. 6).

Se considera muy importante la idea de que no hay una evolución en el ser humano

desde el punto de vista cultural: “La noción de que las poblaciones paleolíticas trabajaban de sol a sol para alimentarse hoy resulta ridícula”. Los recolectores poseían técnicas de acción, como todo grupo humano, y tenían horas de más intensidad y días de más ocio. Se ha visto que las culturas recolectoras-cazadoras de hoy gozan de mucho tiempo libre (HARRIS, 1986, p. 8), a diferencia de las culturas agrícolas, que dedican mucho tiempo de su existencia al trabajo (IDEM, p. 9): “Los cazadores-recolectores dependen, esencialmente, del ritmo natural de la reproducción animal y vegetal; es muy poco lo que pueden hacer para elevar la producción por unidad de tierra”. Sin embargo, los agricultores sí pueden incidir en la cantidad de producción a partir del empleo de técnicas. En definitiva, lo que se concluye es que los procesos culturales y cambios como la invención de la agricultura, surgen por necesidad, y no por evolución ni por desarrollo. La evolución, como hemos visto, pertenece al ámbito de lo biológico:

[...] lo que hace que los recolectores-cazadores se vuelquen a la agricultura no son ideas sino costos/beneficios. La idea de la agricultura es inútil cuando se puede obtener toda la carne y los vegetales que se desean con unas pocas horas de caza y de recolección semanales (HARRIS, 1986, p. 30).

Es pues la relación de costos y beneficios, y la extenuación de un modelo lo que provoca los movimientos y cambios en las sociedades y las diferencias entre ellas. Y es la capacidad técnica lo que produce la disociación entre el grupo humano y el hábitat, pasando este a convertirse en medio ambiente, en el que los grupos humanos se manejan y encuentran soluciones a las crisis de subsistencia: “A principal forma de relação entre o homem e a natureza, ou melhor, entre o homem e o meio, é dada pela técnica” (SANTOS, 2006, p. 16). Las técnicas son conjuntos de medios instrumentales y sociales “com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (IDEM, p. 16). Esto es lo que constituye los modos de organización (la cultura), los cuales son indisolubles de los objetos, entendiendo ‘objeto’ en la acepción de Milton Santos:

Para os geógrafos, os objetos são tudo o que existe na superfície da Terra, toda herança da história natural e todo resultado da ação humana que se objetivou. Os objetos são esse extenso, essa objetividade, isso que se cria fora do homem e se torna instrumento material de sua vida, em ambos os casos uma exterioridade” (SANTOS, 2006, p. 46)

Esa creación de espacio, esa habituación del espacio a sus necesidades, articulando unas condiciones de acuerdo a unos procedimientos, una organización y un modo en que debe mantenerse dicha habituación, y creando un entorno (aquello que está alrededor del espacio acondicionado) es lo que constituye la cultura. Ese centro, ese hogar, se caracteriza por dos cosas: una, la actividad que se produce en él, y otra, la ordenación, la reglamentación, ya que

sin un criterio no podría funcionar la organización. Desde esta perspectiva, la cultura surgiría de un cierto modo de organizar, controlar y mantener un espacio: la ley y la participación en ella.

### 1.3 LOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN Y LA CONFIGURACIÓN Y ENTENDIMIENTO DEL ESPACIO Y EL PAISAJE. OBJETOS Y ENCUADRAMIENTOS.

Toda paisagem habitada pelos homens traz a marca de suas técnicas [...] Essas paisagens nos fazem perguntas<sup>275</sup>

(Pierre Gourou)

Se ha visto que el uso de objetos surge asociado a la supervivencia y se va sofisticando de acuerdo a un lento proceso evolutivo. Sin embargo, la sofisticación que los seres humanos han aplicado a sus objetos en los últimos veinte o treinta mil años no responde a un proceso evolutivo, ya que ese arco de tiempo es muy corto en términos evolutivos y esa sofisticación no ha incidido en el ámbito reproductivo. La causa de dicha sofisticación hay que buscarla, pues, en las necesidades de subsistencia de los grupos, no de la especie.

Esta sofisticación se traduce en la configuración y uso de objetos más complejos y en el recorrido de mayores y más diversificadas distancias, lo que lleva a una necesidad de control del espacio por parte del ser humano y de organización de los miembros de un grupo para el mantenimiento de ese espacio (sea este un campamento o un asentamiento). Por tanto, la organización social lo es de y en un espacio, estableciéndose una distinción entre el espacio normativo y aquel que no lo es (la mayor o menor disociación, su mayor o menor perceptibilidad como distinción dependerá de las formas de organización).

Esto permite entender fácilmente la afirmación de Milton Santos (2006, p. 12) de que el espacio es un conjunto de sistemas de objetos y sistemas de acciones unidos indisociablemente: “[...] um conjunto de objetos organizados segundo uma lógica [...], uma lógica da instalação das coisas e da realização das ações”<sup>276</sup> (IDEM, p. 23). Así, “Se os

---

275 “Todo paisaje habitado por los humanos trae la marca de sus técnicas [...] Esos paisajes nos hacen preguntas” (*trad. prop.*).

276 “un conjunto de objetos organizados según una lógica”, “una lógica de la instalación de las cosas y de la realización de las acciones” (*trad prop.*).



objetos técnicos ocupam a superfície da Terra, é para atender às necessidades materiais fundamentais dos homens: alimentar-se, alojar-se, deslocar-se, cercar-se de objetos úteis”<sup>277</sup> (IBIDEM, p. 20).

No hay cultura sin objetos. Inicialmente estos son técnicos, pero posteriormente pasan a adquirir un valor que puede ser social o personal, asociándose a la identidad de un individuo, desde la aguja de coser de alguien que falleció, hace 30.000 años a los juegos favoritos con los que es enterrado un faraón egipcio, o a la guitarra de una estrella del rock, o incluso objetos simbólicos como el martillo de Nietzsche o la navaja de Ockham, o los asociados a héroes y divinidades, como la lira de Orfeo, la cruz de Cristo o los perfumes de Iemanjá). Podemos visitar la casa donde un escritor o una escritora produjo algunas de sus obras, que pueden formar parte de nuestras vidas de una forma especial; podemos, tal vez, visitar su despacho, ver su mesa de trabajo, sobre la cual se encuentran sus gafas, su pluma, algunos de sus libros, las vistas desde su ventana... En definitiva, podemos ver el espacio y los objetos en los que y con los que produjeron tales obras.

Más allá de la relación social e individual, los objetos, al ser incluidos en un conjunto coherente, son redefinidos por la necesidad de interactuar con el resto de objetos y el espacio. Siguiendo la idea de Gilbert Simondon (in SANTOS, 2006, p. 24), hay un proceso de adaptación-concretización en el que el objeto entra en la dinámica de continuidad de los demás objetos y se naturaliza. Lo que ocurre en estos casos, según Simondon, no es “[...] uma simples adição do meio técnico ao meio natural, mas da produção de outra coisa, de tal maneira que o objeto técnico aparece como condição de existência de um meio misto, que é técnico e geográfico ao mesmo tempo”.

Santos considera que Simondon reproduce la dualidad epistémica de la geografía, y aboga más por la propuesta de Jean-Louis Lespes, quien afirma que “Num mesmo pedaço de território, convivem subsistemas técnicos diferentemente datados, isto é, elementos técnicos provenientes de épocas diversas” (IDEM, p. 25). Sin embargo, la aceleración de la producción e incorporación de nuevos objetos a un grupo marca una frecuencia de cambios y una diversidad de temporalidades y relaciones históricas diferentes de las de los grupos con una producción de objetos cuya incorporación sí puede darse tras varias generaciones, en las que tal vez sí se da este proceso de adaptación del objeto hasta su naturalización. Esta situación de cambios crecientes provoca una relación que podemos llamar histórica, basada en la sucesión de cambios ordenados en diferentes *ahoras* que producen la sensación de un movimiento

---

277 “Si los objetos técnicos ocupan la superficie de la Tierra, es para atender a las necesidades materiales fundamentales de los hombres: alimentarse, alojarse, desplazarse, rodearse de objetos útiles” (*trad prop*).

secuencial o temporal en una sociedad:

Em cada lugar, os sistemas sucessivos do acontecer social distinguem períodos diferentes, permitindo falar de hoje e de ontem. Este é o eixo das sucessões. Em cada lugar, o tempo das diversas ações e dos diversos atores e a maneira como utilizam o tempo social não são os mesmos. No viver comum de cada instante, os eventos não são sucessivos, mas concomitantes. Temos, aqui, o eixo das coexistências<sup>278</sup> (SANTOS, 2006, p. 104).

Pero es necesaria una cierta velocidad en la introducción de objetos nuevos en un ámbito cultural para que se produzcan esas diferentes camadas. Tal proceso fue definido por Joseph Schumpeter, como “destrucción creativa”, y descrito del siguiente modo:

[...] processo de mutação industrial [...] que revoluciona incessantemente a estrutura econômica a partir de dentro, destruindo incessantemente o antigo e criando elementos novos. [...] Essas revoluções não são permanentes, num sentido estrito; ocorrem em explosões discretas, separadas por períodos de calma relativa. O processo, como um todo, no entanto, jamais para, no sentido de que há sempre uma revolução ou absorção dos resultados da revolução, ambos formando o que é conhecido como ciclos econômicos (1961, pp. 106-107).

Según Schumpeter, esta “destrucción creativa” es inherente al capitalismo, que precisa de una constante renovación para sobrevivir, y esta renovación constante se manifiesta en la generación de nuevos objetos con independencia de su necesidad previa. Más allá de las consideraciones sobre el capitalismo, lo que concluimos es que los ciclos son acotados por la diversidad de objetos, que cambian las formas de producción, pero no marcan una línea ascendente ni evolutiva. Sin embargo, la diversidad de objetos es lo que acaba significando las diferencias no sólo culturales, sino temporales. Sin embargo, tal como afirma Madeleine Akrich, “em nenhum caso a difusão dos objetos técnicos se dá uniformemente ou de modo homogéneo. Essa heterogeneidade vem de maneira como eles se inserem desigualmente na história e no território, no tempo e no espaço” (SANTOS, 2006, p. 22). De ahí, podemos fácilmente deducir que en una sociedad sin grandes mudanzas históricas y en territorios menores, la homogeneidad es mayor, al tiempo que lo es también el impacto de cualquier objeto nuevo.

Akrich nos muestra cómo, a partir de un fenómeno técnico, se produce una transformación del medio geográfico, así como unas condiciones de organización social y geográfica necesarias para la introducción de una nueva técnica. Es aquí donde se produce la posibilidad de la narración histórica. Por otra parte, “Una de las primeras operaciones

---

278 “En cada lugar, los sistemas sucesivos del acontecer social distinguen períodos diferentes, permitiendo hablar de hoy y de ayer. Este es el eje de las sucesiones. EN cada lugar, el tiempo de las diversas acciones y de los diversos actores y la manera como utilizan el tiempo social no son los mismos. En el vivir común de cada instante, los eventos no son sucesivos, sino concomitantes. Tenemos, aquí, el eje de las coexistencias” (*trad prop*).

realizadas por un objeto técnico es que define actores y un espacio” (AKRICH, 1987, p. 4). Es decir, que el objeto es el que crea la distinción entre nuestra especie y lo que no es nuestra especie. El objeto no sólo es mediador con el entorno, sino que lo crea. El objeto no sólo crea la distinción sociedad / naturaleza, sino que se carga de significaciones sociales, culturales y simbólicas, adoptando la forma de las mismas:

La resistencia de los materiales que se utilizan para la construcción de los automóviles está relacionada con la supuesta violencia de los choques que pueden sufrir, los cuales están relacionados con la velocidad de los vehículos, lo que en sí mismo es el resultado de un compromiso complejo entre el rendimiento del motor, las regulaciones actuales, los medios implementados para hacer cumplir, el valor atribuido a diferentes comportamientos individuales... A cambio, la condición de una carrocería se convierte en lo que es (expertos en seguros, policía, curiosos, etc.) evalúa la conformidad de un comportamiento con el estándar del cual es una materialización (AKRICH, 1987, p. 2).

Es decir, que el objeto trasciende su carácter utilitario y genera nuevos sistemas. Es en este sentido que se sitúa el análisis semántico de Roland Barthes sobre el sistema de la moda, que él define como un sistema de objetos que “ya nacen con data cierta de morir”, y que, en la actualidad, tienen como característica “la capacidad de ser sustituidos por otros rápidamente. Su característica es lo efímero” (SANTOS, 2006, p. 45).

Milton Santos parte de Henri Focillon y su libro *La vida de las formas* para distinguir los objetos artificiales de las cosas naturales, y problematizar esta relación y sus límites. Pero posteriormente cita a Messer y Vilhena como defensores del objeto en cuanto aquello que puede dirigirse a nuestra conciencia como diferenciado de otros objetos: “O objeto tem existência porque se comporta em relação à consciência de maneira a poder ser constatado, isto é, a consciência o constata porque ele tem existência” (IDEM, p. 42).

Santos dice que

[...] a geografia poderia ser construída a partir da consideração do espaço como um conjunto de fixos e fluxos. Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam.

Fixos e fluxos juntos, interagindo, expressam a realidade geográfica e é desse modo que conjuntamente aparecem como um objeto possível para a geografia. Foi assim em todos os tempos, só que hoje os fixos são cada vez mais artificiais e mais fixados ao solo; os fluxos são cada vez mais diversos, mais amplos, mais numerosos, mais rápidos (SANTOS, 2006, p. 43).

Es a partir de estas relaciones de *fixos* y *fluxos* que se construyen las referencias espaciales del tipo ‘lugar’, ‘territorio’, ‘paisaje’, etc, categorías relativas a formas de vivir y clasificar el espacio de acuerdo a unas necesidades. Es bastante probable que una sociedad

con un alto componente de tecnificación se distancie más del espacio o viva más las distancias, tanto físicamente como en relación a sus necesidades. No es que haya o no una percepción del paisaje: esto requeriría un estudio caso por caso que en modo alguno sería solucionable mediante la constatación o no de un concepto que lo defina o de unas características. Lo que sí se puede estudiar aquí es la cuestión los valores que atribuyamos en cada cultura a diferentes formas de percepción del espacio, diferentes formas de nombrarlo o de representarlo. La representación de unas formas nos remite a lo que tiene valor en una cultura determinada, por ejemplo, la organización geométrica del espacio y de la mirada en el Renacimiento europeo, que nos remite inexorablemente a la importancia de la relación entre el espacio y la geometría.

Para Santos, lo que diferencia el paisaje y el espacio es que aquel es el resultado material acumulado de las acciones humanas a través del tiempo, mientras que este es animado por las acciones actuales que hoy le atribuyen una funcionalidad: “A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima” (SANTOS, 2006, p. 66).

El paisaje es un fragmento de la configuración territorial. La configuración territorial es “o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área”. Por tanto, el paisaje es “um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente” (IDEM, pp. 66-67). Por eso, según Santos, el paisaje representa la dialéctica entre la sociedad y el espacio:

A dialética se dá entre ações novas e uma “velha” situação, um presente inconcluso querendo realizar-se sobre um presente perfeito. A paisagem é apenas uma parte da situação. A situação como um todo é definida pela sociedade atual, enquanto sociedade e como espaço (SANTOS, 2006, p. 67).

Por tanto, el espacio y el paisaje están atravesados por la temporalidad, tanto la de los objetos como la de la historicidad derivada de ellos. Y no sólo por la temporalidad, sino por una concepción de la temporalidad que se manifiesta en su percepción. Las herramientas técnicas y los objetos vertebran una historia que no es inherente al espacio ni al paisaje, sino que están en la relación de los objetos con la noción de paso del tiempo...

## 2. LA MODERNIDAD Y SUS REPRESENTACIONES.

[...] para todos nosotros, el modernismo es realismo  
(Marshal Berman)

Hemos visto en el capítulo anterior que los objetos y su producción configuran el espacio, nuestras relaciones espaciales y su percepción. Pero también actualizan las cosmovisiones y el imaginario socio-cultural, los cuales, a su vez, se extienden sobre los propios objetos que los generan y sobre el espacio, organizando y dando un sentido a nuestra percepción de los mismos. Es continuando la línea del materialismo cultural que se afirma que este imaginario emerge de las propias constricciones materiales (necesidades de subsistencia y reproducción) y las respuestas aplicadas por los diferentes grupos humanos para solucionarlas. Así, las sociedades humanas emergen de la naturaleza, y de esas sociedades, el imaginario, articulando sus sentidos, el discurso sobre ellos y su representación.

Pero esto no significa una mera relación de causa y efecto en la configuración de las formas de organización de las sociedades. Toca más bien a los aspectos biológicos (alimentación y reproducción) y la resolución de los mismos; la organización de la producción hunde sus raíces en estos componentes, pero eso no significa que pueda ser explicada a partir de determinaciones biológicas ni climáticas, como veremos a continuación. No se trata de sustentar unas circunstancias socio-políticas en las condiciones geográficas en que se desarrollan, sino de indagar por qué son esas y no otras las que acaban siendo desarrolladas en una sociedad.

Nuestra relación con los objetos no es automática. Muy al contrario, se basa en nuestra capacidad de manipulación de los mismos. Ahora bien, nuestra capacidad de manipulación o las variables de dicha manipulación no proceden de causas inherentes al grupo humano que encuentra una solución, sino a decisiones basadas, en última instancia, en factores externos que tienen que ver con necesidades, costos y beneficios.

En su texto *Natureza, imaginário e reinvenção do Nordeste* (in: ROSENDAHL; LOBATO, 2001, pp. 103-134), Iná Elias de Castro considera la relación Naturaleza / Sociedad desde dos dimensiones: una concreta, que “[...] se realiza nos diferentes modos de mobilização dos recursos naturais para a subsistência [...]”; y otra simbólica, que es elaborada progresivamente “[...] com os signos da natureza que se imprimem no imaginário social” (p. 103).

De Castro afirma que “[...] paralelamente à prática social que organiza o espaço, desenvolve-se um imaginário fundado nesta prática que tem no discurso –científico, político e literário– uma forma de expressão e de visibilidade” (in ROSENDAHL; LOBATO, 2001, p. 103). Así, hay fenómenos de la naturaleza que acaban imponiéndose en el imaginario social y político como si se tratase de un “determinismo geográfico” (IDEM, p. 103). Un buen ejemplo de esto sería, según la autora, el problema de las *secas* en el Sertão nordestino brasileño, problema que emerge de dos sistemas en interacción, Naturaleza y Sociedad, las cuales, obedeciendo a causalidades distintas, han sido “unificadas no discurso sobre a seca nordestina” (IBIDEM, 2001, p. 104).

Dicha unificación sobre la naturaleza semiárida y la seca nordestina, sostiene De Castro, “[...] fundamentou a construção do imaginário regional e dos valores simbólicos a ele associados [...]” y separó las causas específicas de los sistemas natural y social para desconstruir la “[...] perspectiva da seca como sujeito social” (IBIDEM, p. 105). Pero hay otros componentes, como son “a preservação de relações sociais verticais que se reduzem nas estruturas de poder local”, “a exclusão social” o “as estratégias para obtenção de recursos públicos” (IBIDEM, p. 105). Existe, pues, un imaginario político que busca en la naturaleza su soporte simbólico, a pesar de la contradicción con los fenómenos técnicos de superación de los determinismos geográficos:

A relação entre natureza e imaginário político define um campo de investigação que busca identificar formas de utilização de aspectos particulares da natureza na construção do imaginário coletivo de uma sociedade e a instrumentalização deste imaginário para ações de base política em seu território. Portanto, tornar a natureza um recurso político supõe, não apenas sua utilidade, mas a forma como ela é percebida coletivamente (DE CASTRO in ROSENDAHL; LOBATO, 2001, p. 106).

Si el imaginario emerge de las condiciones socioculturales, y estas de los modos de producción, y estos de las condiciones de supervivencia, entonces cabe preguntarse cuáles son los referentes materiales que posibilitan las condiciones para que ese imaginario y no otros se asiente en una serie de creencias (religiosas, científicas, políticas, etc) que sustentan una determinada estructura de poder. La seca es innegable, pero “São as imagens construídas socialmente sobre eles [os recursos disponíveis na natureza] que constituem a base fundamental do imaginário social e recurso para a retórica ou para a ação política”, creando la idea de un determinismo geográfico (in ROSENTHAL; LOBATO, 2001, p. 107). Es decir, fenómenos naturales son asociados a circunstancias económico-políticas: “O signo da natureza foi suplantado e encoberto pelo signo da tragédia, adquirindo um forte conteúdo social e político” (IDEM, p. 119).

Y es en relación a los hipotéticos factores inherentes a las culturas, que hay países y organizaciones supranacionales que expanden por el mundo nociones como “más desarrollados”, “más avanzados” o “países democráticos”, apelando concomitantemente a su antigüedad, su “educación” o a su apuesta por el progreso, para explicar su éxito material desde segunda mitad del siglo XX hasta inicios del XXI). Por ejemplo, entre los habitantes de la ciudad de Rio Grande, donde se ha desarrollado la mayor parte de esta investigación, es común explicar las circunstancias socio-económicas de Brasil apelando a un discurso comparativo con países occidentales basado en expresiones como “os países mais evolucionados” o “llevamos trescientos años de atraso”, así como en justificaciones socio-políticas del tipo “fuimos colonizados por portugueses” o “somos un país nuevo”, datos que eximen de toda responsabilidad a la economía global imperante en los últimos cincuenta años y a la organización política y económica de la nación. Se establece así un determinismo histórico y la creencia en una especie de mesianismo cultural en que la edad del país, el paso del tiempo o el camino tomado por otros países llevarán necesariamente a mejoras socioculturales. En el imaginario está presente la noción de que circunstancias históricas condicionan como una lápida los males sociales. Sin embargo, las diferencias sociales de muchos países del continente americano se han acentuado desde la segunda mitad del siglo XX en relación a muchos países europeos<sup>279</sup>, y la majestuosa arquitectura que aún puede encontrarse no sólo en Rio Grande, sino en ciudades relativamente próximas como Pelotas, Porto Alegre o Santa Vitoria do Palmar (edificios públicos, mercados, aduanas portuarias, plazas, teatros y edificaciones privadas) denotan un cierto esplendor económico y social al menos en el primer tercio del siglo XX que contrasta con esos hipotéticos años de “atraso” del país.

La atribución de una circunstancia social a la geografía o a la historia puede convertirse en una variante de la atribución de la organización de la sociedad a causas divinas, míticas, raciales o nacionales. Se trata de un determinismo que viene a sustentar y fijar un *statu quo* en el ámbito de lo simbólico, basado en una serie de imposibilidades para revertir las circunstancias materiales y aplicar soluciones a las necesidades materiales, o en fundamentar las estructuras sociales imperantes en esa sociedad y la naturalización de jerarquías dentro de una sociedad.

Iná De Castro coloca como ejemplo de este determinismo el *Livro décimo quarto do*

---

279 Si tomamos como referente la renta per cápita (PIB per cápita), vemos que en 1960 esta era muy superior en Argentina que en países como España, Portugal o Italia. En el caso de la relación España - Argentina, aquel sólo superó a este en 1972. En el caso de México, Uruguay o Chile, su PIB per cápita era, hasta los años 60 del siglo XX, similar al de España y Portugal (<https://www.bancomundial.org>). Es a partir de esos años, cuando las diferencias económicas empiezan a hacerse palpables entre los países llamados “desarrollados” y los catalogados desde entonces como subdesarrollados, en vías de desarrollo, emergentes, etc)

*espírito das leis*, de Montesquieu (in ROSENTHAL; LOBATO, 2001, p. 107), quien se basa en la “observación de la Naturaleza” para tratar de dilucidar las diferencias entre los seres humanos en función del clima. A partir de un supuesto vigor y elasticidad mayores otorgados por los aires fríos, Montesquieu afirma que estos factores producen

más confianza en uno mismo, es decir, más valor; más conocimiento de la propia superioridad, esto es, menor deseo de venganza; más firme opinión de la seguridad personal, o sea, más franqueza, menos sospechas, menos doblez y menos astucias (MONTESQUIEU, 1906, p. 330).

La diversidad de climas da, según Montesquieu, lugar a diferentes caracteres, de lo cual deduce que esta es la causa de las diferencias entre países cálidos y países fríos: “Los pueblos de los países cálidos son tímidos como los viejos; los de los países fríos, valerosos como los jóvenes” (1906, p. 330). En los países cálidos, los nervios están a flor de piel, mientras que en los países fríos, las terminaciones nerviosas son menos sensibles por causa del clima. Las sensaciones son “menos vivas” en los países del norte que en los del sur de Europa: “Así como los climas se distinguen por los grados de latitud, podrían diferenciarse, digámoslo así, por los grados de sensibilidad” (IDEM, p. 332). El resultado de esta distinción es que

Hay en los climas del Norte pueblos con pocos vicios, bastantes virtudes, mucha sinceridad y franqueza. Aproximados a los países del Mediodía; creéis alejaros de la moral misma: las pasiones más vivas multiplicarán los delitos y cada uno procurará adquirir sobre los demás todas las ventajas que favorezcan aquellas. En los países templados veréis que los pueblos son inconstantes en sus usos, en sus vicios y hasta en sus virtudes, porque el clima no tiene condiciones bastante determinadas para fijarlos.

El calor del clima puede ser tan excesivo, que el cuerpo carezca absolutamente de fuerza. En tal caso, el abatimiento se comunicará al mismo ánimo, y no habrá curiosidad, ni empresas nobles, ni sentimientos generosos; las inclinaciones serán todas pasivas, la pereza constituirá la felicidad, se resistirá más fácilmente la mayor parte de los castigos que la acción del alma, y la servidumbre será menos insoportable que la fuerza de espíritu necesaria para manejarse por sí mismo (p. 333).

Es por eso que estos pueblos permanecen anticuados y no evolucionan, razón por la cual “las leyes, las costumbres y los usos, aún los que parecen más indiferentes, como la manera de vestirse, sean hoy en aquellos países los mismos de hace mil años” (MONTESQUIEU, 1906, p. 335).

Un buen ejemplo de la diferencia entre una posición como la que ejemplifica Montesquieu y la de la relación costos / beneficios, es que para aquel, “El cultivo de las tierras es el trabajo más grande de los hombres. Cuanto más incline el clima a huir de él, tanto mayor apoyo debe tener en la religión y en las leyes” (IDEM, p. 335). Esta afirmación contrasta radicalmente con las posiciones de Harris (1986) y de Arsuaga y Martínez (2012),



quienes consideran incorrecta la idea de que la invención de la agricultura facilitó la vida de las personas o que constituyera un “avance” para la humanidad. El inicio de la agricultura no es, según ellos, resultado de proceso evolutivo alguno, sino de la necesidad de algunos grupos humanos de solventar una situación de carência (HARRIS, 1986, p. 6).

El uso de la agricultura, el trabajo con artefactos y máquinas, y cualquier otra forma de organización del trabajo y consolidación de estructuras sociales se basa en una relación de costos y beneficios, no de tendencias naturales, climáticas o culturales: la cultura varía en función de las necesidades de subsistencia del grupo:

[...] lo que hace que los recolectores-cazadores se vuelquen a la agricultura no son ideas sino costos/beneficios. La idea de la agricultura es inútil cuando se puede obtener toda la carne y los vegetales que se desean con unas pocas horas de caza y de recolección semanales (HARRIS, 1986, p. 30).

En el caso de la seca nordestina descrito por De Castro, este fenómeno sería el condicionante para las soluciones, no el certificado de la condena. Así, desde una perspectiva materialista cultural, y una vez descrito el problema de la seca, la cuestión no sería por qué hay hambre, sino por qué continúa habiendo hambre. Obviamente, hay algo que impide la aplicación de soluciones, algo que ejerce un poder y que está plasmado, y probablemente explicado, en el imaginario de la mayor parte del grupo. Es decir, si la tendencia de todo ser o grupo humano es la supervivencia, ¿cómo es que hay estructuras sociales organizadas para convivir con el hambre y la miseria?

Toda élite de poder tiende a explicarse desde sí misma<sup>280</sup>, a adoptar lo que en la antropología se denomina una perspectiva *emic*, esto es: una perspectiva en la que se eleva al informante nativo “al status de juez último de la adecuación de las descripciones y análisis del observador” (HARRIS, 1982, p. 47). La perspectiva *emic* no es exclusiva de quien ostenta el poder, sino generalmente del nativo de una cultura o de aquel que se integra en ella. Pero en lo que se refiere al poder, quien lo ostenta, lo explica desde sí mismo, adoptando una posición *emic*. La alternativa a una perspectiva *emic* es la perspectiva *etic*, cuyo objetivo es “generar teorías fructíferas desde un punto de vista científico sobre las causas de las semejanzas y diferencias socioculturales” (p. 47). No se trata de que las explicaciones sean objetivas o subjetivas, ni que necesariamente manipulen la realidad o los datos: la perspectiva *emic* puede adoptarse desde una posición honesta y objetiva, sin más intención que explicar una certeza

---

280 Estudios realizados por David Cohen en Uganda muestran que, a partir del proceso de descolonización, ciertos clanes que podían permitírselo –los ricos y los próximos al poder– comenzaron a hacer registros de sus historias y genealogías, pasando, con el tiempo, a ganar prestigio, y marginalizar otros clanes menos poderosos, para los cuales la tradición oral continuaba siendo viable. La conclusión de Cohen fue que la preeminencia de un cierto tipo de narración privilegia a determinadas clases o clanes que tienen acceso a ellos (CRUIKSHANK, 1998, p.159).

absoluta, como la atribución de la pobreza en el sertão a la seca, y una perspectiva *etic* puede presentar problemas de cientificidad. Es complicado encontrar perspectivas *etic* surgidas desde los grupos de poder o grupos dominantes, ya que es propio del poder el verse a sí mismo como necesario, como un valor, y la perspectiva *etic* pretende despojar de valores las explicaciones.

La gran productora de discursos sobre la Sociedad Occidental es la Sociedad Occidental misma. Lo que tenemos, pues, es una catarata de explicaciones *emic* de los fenómenos. No digamos ya qué parte de esa producción *etic* de pensamiento sobre Occidente nos llega.

Una de las cuestiones iniciales sobre la obra de Antonio Machado era dilucidar el lugar que esta ocupaba en relación a la modernidad europea. Ya se indicó que el problema era que casi necesariamente la respuesta estaba escrita en la pregunta a no ser que se saliera de la disyuntiva entre lo moderno y lo antiguo. Por tanto, se considera necesario observar esa modernidad desde una perspectiva *etic*. Dada la importancia de las nociones de ‘progreso’, ‘cambio’ y ‘evolución’ para Occidente, la solución encontrada para iniciar ese proceso fue la de observar el problema de investigación de la modernidad a escala macro, esto es, desprotegida de sus estructuras temporales, tales como las edades de la humanidad o linealidad temporal, considerándolas como parte de esa sociedad, como producto de su propio imaginario.

## 2.1 EL CONCEPTO DE MODERNIDAD

Así él va, corre, busca. ¿Qué busca?  
(Charles Baudelaire)

¿Qué es la modernidad? Si el concepto de paisaje es difícil de definir, el de ‘modernidad’ tampoco es sencillo por la ambigüedad de sus múltiples significaciones, por sus ramificaciones e implicaciones culturales, y porque el uso mismo de la palabra ‘modernidad’ es inestable.

A diferencia de otros nombres de períodos en los que la Civilización Occidental divide su historia, el de ‘Modernidad’ es un concepto confuso y problemático, a pesar de su presencia permanente y de su trascendencia. Si decimos ‘Renacimiento’, la referencia es

clara, al igual que si decimos ‘Ilustración’, ‘Romanticismo’ o ‘Edad Media’. Sin embargo, cuando decimos ‘Modernidad’, parece que la pregunta es inevitable: ¿qué se está entendiendo por ‘Modernidad’? Y parece que el hecho de que el término suscite tantos cuestionamientos forma parte de su propia definición: un concepto que tiene que ver con pérdida de referencias metafísicas, de cánones y de sensación de inexistencia de grandes verdades preestablecidas de una forma tan intensa que, como dice Marshall Berman (1988) parafraseando a Karl Marx, todo lo sólido parece desvanecerse en el aire, y esa disolución pasa a ser considerada la realidad.

Desde un punto de vista historiográfico, Christophorus Cellarius fue quien introdujo la división clásica de la Historia en Edades: Edad Antigua, Edad Media y Edad Moderna. Cellarius desarrolló sus trabajos en la segunda mitad del siglo XVII, momento en el que se tenía clara noción de estar viviendo un período histórico diferente al del calificado como Medieval, al mismo tiempo que se tenía el sentimiento social de ser herederos del Imperio Romano. Estos dos aspectos –la continuidad con una civilización anterior, y la noción de que los tiempos eran mejores– son los que vertebran la idea de modernidad, pero también la sociedad y la Civilización de la que emergen. Sin embargo, no fue Cellarius quien acuñó el concepto de ‘modernidad’.

Siguiendo la definición del diccionario, ‘moderno’ hace referencia al tiempo del hablante “o a una era reciente” (DLE / DRAE, 2018); es lo que se opone a lo antiguo, a lo clásico o también se refiere a lo actual, pero lo reciente está siempre pendiente de algo más reciente que lo relega repentinamente a lo ultrapasado. Antes de serlo, lo antiguo fue moderno. Lo actual, lo nuevo y lo reciente se refieren, como dice Miguel Espinosa, a la vida *sub specie instantis*:

José López nunca lee periódicos ni revistas. Opina que representan la actualidad, y piensa que la actualidad no es la historia, sino las pasiones, la moda, el entretenimiento, el falso valor, los idolillos de la plazuela. Mantiene, por ejemplo, que la actualidad de 1606 era, sin duda, el nombramiento de un arzobispo, y no Cervantes. Empero, aquel arzobispo no era la historia, y Cervantes, sí. Sostiene que el contenido histórico de los hechos, es decir, los acontecimientos, no aparecen reflejados en la actualidad [...] Él se recrea en imaginar que la Historia puede anidar en las meditaciones de un zapatero remendón de Chinchilla, y sabe que el tal zapatero no es la actualidad ni lo será jamás. En resumen: José López no lee periódicos porque rehúsa vivir “*sub specie instantis* (1992, p. 1)

En su libro *Modernismo e antimodernismo*, Voltaire Schilling (2019) resume la genealogía expuesta por Hans Robert Jauss en *Die Theorie der Rezeption. Ruckschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte* (1987) sobre el concepto de modernidad. En ella, Schilling dice que ‘moderno’ viene del latín *modernus*, cuya referencia más antigua se encuentra en las

*Epistolae pontificum* del papa Gelasio, quien “usou a palavra para distingui-la dos decretos anteriores aprovados nos últimos Sínodos romanos<sup>281</sup>”, y que originariamente hizo referencia a la “consciência da passagem do antigo ao novo<sup>282</sup>” en los tiempos turbulentos del desplome del Imperio Romano de Occidente a final del siglo V (p. 13). De este modo, originariamente, *modernus* hacía referencia a ‘ahora’, ‘este instante’, ‘el momento actual’. Por otra parte, afirma Schilling, *Antiquitas* fue usado en relación “ao passado eclesiástico dos patres ou *veteres*, dos sucessores dos apóstolos”<sup>283</sup> (IDEM, p. 13).

La dicotomía *antiqui et moderni* se afirmó en el siglo siguiente con el político y escritor latino Casiodoro (490-581), quien la usó para distinguir la Roma pagana de la cristiandad europea. Casiodoro pretendía la restitución del antiguo esplendor del Imperio Romano, y entendía que “moderno, sem dúvida alguma, correspondia à Era da desgraça” (SCHILLING, 2019, p. 14). De este modo, el primer uso escrito de la palabra ‘modernus’, en el siglo V, no era ya el mismo cuando fue usada por Casiodoro en el VI para referirse a su propia época.

Encontramos nuevamente la acepción en el siglo VIII, en el seno el Imperio Carolingio, pero con unas connotaciones diferentes: no para distinguirse propiamente (aunque sí implícitamente) de los buenos tiempos, sino para diferenciarse de la Antigüedad romana (p. 14). Existía la noción de que se trataba de tiempos diferentes, de épocas antigua y moderna, adquiriendo ya una cierta connotación histórica.

De este modo, si Gelasio, en el siglo V, usó el término para distinguir dos períodos religiosos; Casiodoro enfatiza el aspecto organizativo de la sociedad, y para los carolingios, lo antiguo era Roma y lo moderno el Imperio Carolingio.

El Imperio Carolingio había supuesto una cierta reactivación de la vida política, cultural y económica en el continente europeo (el llamado Renacimiento Carolingio). El artífice de este renacer, el emperador Carlomagno, se había autoproclamado defensor de la religión católica en los límites de su territorio, tarea que le llevó a emprender una renovación cultural “que pretendía fundamentar su legitimidad en la herencia romana, para lo cual debía conferir un lugar particular a la literatura latina clásica” (GUERRERO, 1996, p. 82). Esto tuvo como consecuencia el fomento de “la copia y reproducción de textos clásicos guardados y conservados en las bibliotecas de los monasterios”, bajo la convicción de que “los tesoros de la sabiduría antigua permitían la mejor comprensión de la Palabra Divina” (IDEM, p. 85).

---

281 “usó la palabra para distinguirla de los decretos anteriores aprobados en los últimos Sínodos romanos” (traducción propia).

282 “Consciencia de pasaje de lo antiguo a lo nuevo” (traducción propia).

283 “al pasado eclesiástico de los sacerdotes o *veteres*, de los sucesores de los apóstoles” (traducción propia).

El proceso de copia fomentado desde el siglo VIII, así como la alta consideración de los textos clásicos<sup>284</sup> y el creciente proceso de traducción al latín de textos antiguos conservados en el mundo islámico, hicieron que el Occidente Cristiano europeo comenzara a asociar el término ‘moderno’ al aristotelismo en los siglos XII y XIII. Se estaba buscando un nuevo rumbo para el pensamiento después de más de quinientos años de anquilosamiento; “hacer algo nuevo, ser hombres nuevos, ése es el vivo sentimiento de los intelectuales del siglo XII” (LE GOFF, 1993, p. 29). De esta forma, ‘moderno’ empezó a asociarse con aquellos que se inspiraban en los antiguos:

Tanto de la boca de esos intelectuales como de su pluma sale la palabra *moderni* para designar a los escritores de su tiempo. *Modernos*, eso es lo que son y saben ser tales renacentistas. Pero son modernos que en modo alguno querellan a los antiguos; por el contrario, los imitan, se nutren de ellos, se encaraman a sus hombros (LE GOFF, 1993, p. 29).

Sin embargo, tanto los medievales como los renacentistas solían usar ‘moderno’ en sentido peyorativo, al menos implícitamente: “Era determinação deles exemplificar um período, ou momento histórico, cuja única e verdadeira função é preparar uma restauração<sup>285</sup>” (SCHILLING, 2019, p. 15) de la cual se creería estar más cerca en el siglo XV, cuando muchas ciudades que en la Edad Media habían manifestado orgullo por sus santos, comienzan a manifestarlo por sus “hombres célebres que no han sido santos” (BURCKHARDT, 1979, p. 112). Esta secularización de la santidad será la antesala del cambio de rumbo que se producirá cuando se empiece a tener el sentimiento de que estos “santos” del conocimiento se vean superados por nuevos métodos cuyos resultados evidencien un cambio de los tiempos:

En su *Novum Organum* (1620), Francis Bacon continúa usando el término ‘modernos’ para referirse a los pensadores aristotélicos, pero sitúa como objeto de la industria humana “hacer nacer en un cuerpo dado una o varias propiedades nuevas y revestirle de ellas” (BACON, 2002, p. 83 (1)), al mismo tiempo que cambia el eje de admiración entre antiguos y modernos, estableciendo una primacía de estos sobre aquellos, aunque continúa llamando ‘modernos’ a los autores surgidos a partir del siglo XIII, y que siguen la línea aristotélica:

Preciso es también hacer observar la potencia, la virtud y las consecuencias de los descubrimientos: en parte alguna aparecen más manifiestamente que en estas tres invenciones desconocidas a los antiguos, y cuyos orígenes son oscuros y sin gloria: la imprenta, la pólvora para cañón y la brújula, que han cambiado la faz del mundo, la primera en las letras, la segunda en el arte de la guerra, la tercera en el de la navegación, de las que se han originado tales cambios, que jamás imperio, secta ni

---

284 El gran pensador del Imperio Carolingio, Alcuino de York, seguía el principio de que “las disciplinas gramaticales y filosóficas conducen a la cima de la perfección” (GUERRERO, 1996, p. 85).

285 “Estaban determinados a ejemplificar un período, o momento histórico, cuya única y verdadera función es preparar una restauración” (traducción propia).

estrella alguna, podrá vanagloriarse de haber ejercido sobre las cosas humanas tanta influencia como esas invenciones mecánicas (BACON, 1620, pp. 45-46, (129))

En la misma época en que Bacon escribe su *Novum Organum*, se produce una ya legendaria Polémica entre Antiguos y Modernos en la corte de Luis XIV. La cuestión de la querrela era si la figura del rey debía ser exaltada recurriendo a las citas de los clásicos grecorromanos o era mejor inspirarse en obras más próximas de la historia del cristianismo o del presente (SCHILLING, 2019, p. 17). Ganaron Charles Pierrault y los modernos, y la Ilustración del siglo XVIII pasó a usar ‘moderno’ como una virtud, la virtud de lo cristiano y lo racional frente a lo oscuro, lo pasado y lo pagano. Y es la concepción que recogió la Segunda Revolución Industrial en el siglo XIX. Lo moderno hacía avanzar la humanidad.

## 2.2 LA SOCIEDAD INDUSTRIAL

De todas las relaciones establecidas por la modernidad, la relación con la antigüedad es la más destacada  
(Walter Benjamin)

[...] nunca se produce entre el pasado, incluso lejano, y el presente ruptura total, discontinuidad absoluta o –si se prefiere, no-contaminación. Las experiencias del pasado no dejan de prolongarse en la vida actual, no dejan de incrementarla. Así pues, muchos historiadores –y no de los menores– se dan cuenta actualmente de que la Revolución industrial se anuncia mucho antes del siglo XVIII. Quizás la mejor razón para persuadirse de ello sea el ejemplo que dan ciertos países subdesarrollados de hoy en día que intentan realizar su revolución industrial y, aún teniendo, según dicen, el modelo de éxito ante sus ojos, fracasan en el intento.  
(Fernand Braudel)

El período iniciado a partir de la segunda mitad del siglo XVIII ha tenido diversas denominaciones, como Era de las Revoluciones o Era Industrial, entre otras. Lo que emerge, en todo caso, es la clara percepción de que la época que se estaba viviendo era una época diferente y que tenía unos valores propios, entre los cuales estaban las nociones de progreso, evolución y avance de la humanidad. De igual forma, el positivismo de Auguste Comte acaba por imponerse a inicios del siglo XIX, de la mano de la Revolución Industrial y del enriquecimiento de Europa gracias al mercantilismo y las técnicas aplicadas a la navegación, a la industria y al armamento, y lo moderno se solapa con la idea positivista de la

mensurabilidad del mundo.

Para Charles Harrison (2000), hay un conflicto en el uso de las palabras ‘moderno’, ‘modernización’ y ‘modernidad’. Para él y para muchos autores de los últimos años del siglo XX y del siglo XXI, las definiciones de ‘modernidad’ y ‘modernización’ son más claras, pero ‘modernismo’ suscita más controversias. Según Harrison, ‘modernización’ hace referencia a los procesos tecnológicos, económicos y políticos asociados a la Revolución Industrial (lo que podríamos llamar las estructuras materiales de producción), mientras que la modernidad serían los efectos de estos procesos en la sociedad, así como sus sistemas de valores y creencias (las superestructuras). Ya sobre el modernismo, considera que el término es más problemático y conflictivo, aunque podría ser considerado en general como “a propriedade ou qualidade de ser moderno”, lo que lo torna un concepto absolutamente dependiente de las variables relativas a ‘modernización’ y ‘modernidad’.

Por su parte, Teixeira Coelho nos avisa de la gran diversidad de posiciones sobre la modernidade, definida por él como “proyecto moderno”, pero es más taxativo al afirmar que lo que en afirmar que lo que marca la modernidad es la Revolución Industrial, los nuevos pensamientos sobre lo social y las teorías psicoanalíticas.

Marshall Berman, uno de los más prestigiosos estudiosos de este campo, considera que “ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, “[...] todo lo sólido se desvanece en el aire”” (1988, p. 1). De ahí el título de su famosa obra en la que, según el autor, ese proceso de disolución no es una novedad, sino que se viene repitiendo en los últimos quinientos años, tal vez más como peligro, “como una amenaza radical a su historia y sus tradiciones” (IDEM, p. 1).

De alguna manera, podríamos pensar que la noción de modernidad que vemos aquí sería equivalente a ese modelo de sociedad que emerge posteriormente a las sociedades agrícolas. El libro de Berman trata sobre la dialéctica entre modernización (entendida como el proceso material que acciona la “vorágine de la vida moderna”) y modernismo, entendido como el corpus de ideas, creencias y valores surgidos del proceso de modernización. En otras palabras, “[...] una forma de experiencia vital –la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida” (BERMAN, 1988, p. 1). Siguiendo esta afirmación, nosotros estamos aún viviendo la modernidad<sup>286</sup>, y lo hacemos con un vigor que sacrifica el pasado y el presente a favor del futuro. Lo que Berman ve en común en los modernos es que

---

286 Al menos en lo que se refiere al tiempo transcurrido hasta este último lustro. Porque de hecho, hoy, finales de 2020, es difícil saber qué es lo que estamos viviendo.

Los mueve, a la vez, el deseo de cambiar –de transformarse y transformar su mundo– y el miedo a la desorientación y la desintegración, a que su vida se haga trizas. Todos ellos conocen la emoción y el espanto de un mundo en el que “todo lo sólido se desvanece en el aire (p. XI).

De este modo, “Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones” (p. XI), es

estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas. De luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro. Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a algo real aun cuando todo se desvanezca (p. XI).

Es en este sentido que el autor señala la contradicción en la que se mueven los modernos: “podemos decir que ser totalmente modernos es ser antimodernos” (p. XII), contradicción que se produce porque “para todos nosotros, el modernismo es realismo”.

Vemos que el concepto de modernidad se escapa debido a que es ampliamente variable y posee casi tantas definiciones como estudiosos. La sistematización más fina que se alcanza a hacer a partir de estos precedentes y autores es que se podría decir que ‘modernismo’, siguiendo principalmente la estela de Charles Harrison y Marshall Berman, sería la materialización estética de los sistemas de creencias y valores consecuentes de los procesos materiales de lo que él llama modernización. Así, ‘modernización’ haría referencia al proceso material de tecnificación y cambios sociales en cuando a los medios de producción, mientras que, por su parte, ‘Modernidad’ sería el modo de vida en su conjunto, tal como es vivido por las personas en ese tiempo y lugar.

No obstante, resulta insatisfactorio conciliar estos conceptos en sociedades cuyos procesos resultan diferentes, traumáticos, fragmentarios, por cuanto la modernización se produce como proceso a veces colonizador, a veces, una imposición económica. No hay una modernidad ni un modernismo que los acompañen. Es por eso que se propone hablar de ‘Sociedad Industrial’ para referirse a lo que Harrison y Berman llaman ‘modernización’, y ‘modernidad’ para referirse a una idea, pues los procesos de esas sociedades tienen que ver con los conflictos derivados de la industrialización y la transformación de la sociedad en función de esa industrialización. Por tanto, los términos que se seguirán serán: Civilización Occidental para referirse a una civilización con una determinada cosmovisión basada en la temporalidad lineal y las nociones de antiguo y moderno, la de Sociedad Industrial para referirse a un modelo de sociedad surgida de esta civilización y que se ha extendido por el mundo transformando las sociedades agrarias y cazadoras-recolectoras, y Modernidad para



referirse al cuerpo de valores y creencias hegemónico en esa sociedad y los conflictos personales que se derivan del conjunto social.

En relación a la obra de Antonio Machado, se busca observar su relación con los diferentes movimientos de su época. En una ampliación de este procedimiento, se pretende comprender la relación de sus representaciones paisajísticas con la modernidad y la conflictiva tentativa de “modernización” de España.

### 2.3 EL PARÍS DE BAUDELAIRE

Soy un efímero y no demasiado descontento ciudadano de una metrópoli que se juzga moderna porque todo gusto conocido se ha evitado en los mobiliarios y en el exterior de las casas tanto como en el plano de la ciudad. Aquí no podríais señalar los rastros de ningún monumento de superstición. ¡La moral y el idioma, en fin, están reducidos a su expresión más simple! Estos millones de gentes que no necesitan conocerse conducen tan parejamente la educación, el oficio y la vejez, que el curso de la vida debe ser muchas veces más corto de lo que una loca estadística encuentra para los pueblos del Continente. Por eso, desde mi ventana, veo nuevos espectros rodando a través de la espesa y eterna humareda de carbón –nuestra sombra de los bosques, ¡nuestra noche de estío! – nuevas Erinnias, ante mi quinta que es mi patria y mi corazón, pues todo aquí se parece a esto, – la Muerte sin lágrimas, nuestra activa hija y criada, un Amor desesperado y un lindo Crimen lloriqueando en el barro de la calle

(Arthur Rimbaud).

Doscientos años después de la *Querrela de los Modernos* promovida por Charles Perrault, el mundo pasó de 600 a 1.400 millones de habitantes, y la población de París, casi se duplica entre los años cuarenta y los años sesenta. Las exposiciones universales muestran la accesibilidad a casi cualquier parte del mundo, la arquitectura muestra las tensiones entre una nueva clase dominante, la burguesía, y una clase aún dirigente.

Sujeta al mercado –nuevo eje de la riqueza–, la arquitectura busca soluciones menos costosas, lo que da lugar a la variedad de estilos, los cuales empiezan a limitarse a simple apariencia formal del objeto. Igual que las élites políticas comienzan a ser meras formalidades al servicio de las grandes corporaciones, la estructura interna de la arquitectura pasa a ser una, y el estilo empieza a ser decoración, revestimiento, capricho. Para el arquitecto queda la

parte artística, y para los demás la técnica. Como dice Sigfried Giedion, se produce una “ruptura entre la ciencia y su técnica, por un lado, y el arte por el otro” (in: BENEVOLO, 1994, p. 52). Tal es el caso que vemos en la nueva ordenación de París: amplios bulevares que permitan el tránsito acelerado e impidan las revoluciones, que se basen en la tecnología y que atiendan a la agilización del tránsito y las demandas económicas del mercado:

[...] por vez primera se planteó el problema de un plan regulador para una ciudad moderna, en armonía con el nuevo orden económico; y el plan no sólo quedó dibujado en el papel, sino que fue trasladado a la realidad y controlado en todas sus implicaciones técnicas y formales, administrativas y financieras (BENEVOLO, p. 91).

El bulevar pasa a ser el nuevo escenario donde el ciudadano anónimo se pasea por una ciudad en que ya no es factible conocer a los otros, donde la masificación, el anonimato y la velocidad son la tónica. En ese contexto, Charles Baudelaire repite dos siglos después la apuesta de Perrault. Sólo que en vez de las vestimentas del rey, le interesan los objetos de la actualidad, de la modernidad, lo transitório y lo efímero:

Se trata [...] de extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio. Si echamos una ojeada a nuestras exposiciones de cuadros modernos, nos asombramos de la tendencia general de los artistas a vestir a todos los modelos con trajes antiguos (p. 91).

En el mismo, Baudelaire promueve la distinción entre el artista actual y el artista moderno, colocando a David como ejemplo:

[...] David, al escoger temas particularmente griegos o romanos, no podía dejar de vestirlos a la antigua, mientras que los pintores actuales, que eligen temas de una naturaleza general aplicable a todas las épocas, se obstinan en disfrazarlos con trajes ridículos de la Edad Media, del Renacimiento o de Oriente (pp. 91-92)

Así, como señala Briory Fer, en el ámbito del lenguaje de la crítica artística, se considera que “Arte moderno” es una cosa y “arte en el período moderno” sería otra, “ya que no todo el arte que se ha hecho en ese momento tiene por qué ser “moderno” –sólo algunos tipos de arte pueden entenderse como modernos” (in VVAA, 1998, p. 11). Al mismo tiempo, recuerda que “El discurso moderno ha privilegiado la obra de determinados artistas y no a otros. Ha establecido un “canon”, un museo imaginario de obras de arte moderno ejemplares, de las que se dice que tienen los *valores estéticos* más definidos que cualquier otra” (IDEM, p. 18). Esto conecta directamente con una de las preguntas que plantea esta investigación: que definición alcanza la obra de Antonio Machado.

La diferencia más acusada que podemos apreciar entre el artista moderno del que nos habla Baudelaire y el artista naturalista, es que el naturalismo muestra la dispersión en la acción, mientras que el impresionismo o, en la literatura, el simbolismo o el modernismo, lo

hacen en la forma de representarlo. Así, tenemos la expresión de la disolución, y la representación de esa disolución: la abstracción.

Fig. 1. *Desayuno sobre la Hierba* (1863) Edouard Manet (óleo sobre lienzo)<sup>287</sup>



Fuente: <https://es.wikipedia.org>

En este proceso, tenemos, de forma sobrepuesta, de un lado, queda la artesanía, de otro el arte y del otro la producción industrial. La artesanía quedó como recuerdo del pasado, el arte como espacio de subjetividad y la producción industrial como aquella producción útil y que forma parte de nuestras vidas cotidianas. El arte moderno se independiza de otras actividades. Lo que ocurre con el arte es algo parecido a lo que ocurre siglos atrás con la ciencia y con otras actividades. Se privatiza, se desglosa de la funcionalidad, de la decoración, de las acciones de poder. El positivismo deja fuera de todo valor el aspecto estético. Hay un desapego por el aspecto de las cosas, mientras que pasa a valorarse exclusivamente su respuesta a una función. Se produce una “muerte de la forma”, que no es una muerte, sino una disociación forma / contenido. Es lo que vemos en la poesía moderna con Rimbaud y con Verlaine. De forma análoga, vemos tal realización en el campo de las artes: en pintura vemos cómo el color se desglosa de la forma, en el teatro, la acción se desglosará de la trama, con

<sup>287</sup> Lo clásico es representado en actitud cotidiana y espontánea junto a lo efímero de la existencia humana. Lo que era considerado divino pasa a ser parte de lo humano (“demasiado humano”). La naturaleza es espacio de ocupación y disfrute.

Antonin Artaud. En la música, las armonías se desglosarán de las melodías con Arnold Schöenberg, y en la arquitectura habrá un desglose entre la arquitectura funcional y el capricho: los elementos sustentantes ya no serán tan decisivos estéticamente, y se producirá el artificio de los simulacros de sustentación.

El artista pierde toda función, porque lo importante de la materia es su matemática y su rendimiento. Un poema no arenga al burgués a ser más valeroso y más poderoso. Lo que hace más poderoso al burgués es que todo sea rápido y mecánico. El resto no tiene valor. El valor de las cosas es instrumental. Ante eso, el artista, que ha sido “expulsado de la ciudad” en la misma ciudad, produce su obra libremente. El bisonte que se reproduce es el mercado y la relación de costos y beneficios, y por otro lado, el artista reproduce al sujeto como disociado de ese mundo. Son dos cosas: el objeto funcional (los productos de la modernidad) y el objeto subjetivo (los objetos estéticos, el mundo en tanto que percibido). El mundo en tanto que percibido también se disocia definitivamente del mundo, cuyo funcionamiento y configuración también son independientes de nuestra percepción:

Hace un momento, como cruzara el bulevar a toda prisa, saltando por el barro en medio de ese caos movedizo en el que la muerte llega al galope por todos lados a la vez, mi aureola, en un movimiento brusco, resbaló de la cabeza al fango del macadán. No tuve valor para recogerla. Juzgué menos desagradable perder mis insignias que permitir que me rompieran los huesos. Después de todo, me dije, no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo pasearme de incógnito, cometer bajas acciones, darme a la crápula como los simples mortales. Y heme aquí, en todo parecido a usted, como puede comprobar (BAUDELAIRE, 1999, p. 149).

Figs 2, 3 y 4. *Lluvia, vapor y velocidad* (1844), William Turner (óleo sobre tela), *Les Femmes d'Alger* (1907), Pablo Picasso (óleo sobre tela), y *La fuente* (1917), Marcel Duchamp (ready made)<sup>288</sup>.



Fuente: <https://es.wikipedia.org>

La disociación que se produce en la sociedad industrial entre la materia y la forma, entre los fines y los medios, da lugar a la instrumentalización. Las formas artísticas se

<sup>288</sup> La disolución del espacio y la fragmentación del sujeto dejan paso a la coronación del objeto industrial. El objeto representado pierde fuerza frente al objeto mismo, que es quien pasa a representar en una especie de giro copernicano. La obra de arte misma pasa a ser un objeto con capacidad representativa.

desligan de las representaciones como los cuerpos humanos se desligan de su humanidad:

some awful sights there were. Some men with half bodies, heads off, some were in a really awful state [...] a dead Jock was sitting upright, he had evidently died from loss of blood. On his left lay half a man –he was Jock too. All that could be seen of him was his kilt and two legs (BULL, 2010, p. 22)<sup>289</sup>.

Según Michel Collot, lo que se produce con la modernidad es una “especialización del sujeto”, según la cual, para el pensamiento moderno ya no es válida la distinción cartesiana entre la *res cogitans* y la *res extensa*” (PUPPO; SALOMONE, 2017, p. 66). La poesía moderna, dice Collot, ya no opone lo subjetivo y lo objetivo, sino que une “alteridad y exterioridad” en el sujeto. La ruptura de la dicotomía adentro / afuera es, según Collot, una nota característica del poeta moderno:

En una época de grandes cambios tecnológicos, económicos, políticos y sociales, como lo fue el período que va del fin del siglo XIX a las primeras décadas del XX, mediante esta estrategia la poesía puso de relieve ese “espacio potencial” donde opera la transición entre el mundo interior y el mundo exterior, que por esos años era explorado también por la fenomenología existencial y la psicología freudiana” (in PUPPO; SALOMONE, 2017, p. 67)

Figs. 5, 6 y 7. *Monge a orillas del mar* (1808-1810) (óleo sobre tela); *Bulevar Montmartre* (1897) Camille Pissarro (óleo sobre tela), *La caja de brillo* (1964) Andy Warhol (ready-made).<sup>290</sup>



Fuente: <https://es.wikipedia.org>

### 3.4 REPRESENTACIONES TEMPORALES DE LA SOCIEDAD INDUSTRIAL

Se canta una viva historia,  
Contando su melodía  
(Antonio Machado)

289 “Había vistas horribles. Algunos hombres con medio cuerpo, sin cabeza, otros estaban en un estado realmente horrible [...] un escocés muerto estaba sentado recto, evidentemente había muerto por la pérdida de sangre. A su izquierda yacía medio hombre, también era escocés. Todo lo que se podía ver de él era su falda escocesa y sus dos piernas” (traducción propia).

290 En el Romanticismo, el sujeto es colocado frente al universo infinito. En el siglo XIX, el sujeto es colocado en el anonimato. En la segunda mitad del siglo XX, es colocado consigo mismo entre sus objetos de consumo.

En su obra *El arco y la lira*, Octavio Paz llama la atención sobre una circunstancia que, dice, se produce en la poesía de Antonio Machado: si bien el escritor elabora una teoría sobre la poesía, esta queda exclusivamente en el plano teórico y no afecta a su obra, la cual permanece en los cánones más tradicionales. La teoría de Machado, dice Paz, “no se tradujo en la creación de un lenguaje que encarnase nuestra “otredad”. Así no tuvo consecuencias en su poesía” (PAZ, p. 33).

Robert Lavalette (1970, p. 355) nos hace notar que 1857 es el año en que simultáneamente son publicadas *Madame Bovary* y *Las Flores del Mal*. Una es la novela realista por excelencia, la otra abre una nueva etapa en la poesía. Estas dos son tendencias que se abren y que muestran un desgarró, una disociación de la literatura entre el cantar y el contar. Lo que Machado intenta mediante paradojas es salvar una situación que a él lo ha dejado en medio y que intenta solventar manteniendo lo poético en la palabra misma:

## XVI

Si vino la primavera,  
volad a las flores;  
no chupéis cera.  
(p. 284)

## LXVI

Abejas, cantores,  
no a la miel, sino a las flores.  
(p. 293)

Pero no es que Machado adopte una posición descriptiva:

## XLVI

Se miente más de la cuenta  
por falta de fantasía:  
también la verdad se inventa  
(p. 289)

Al contrario, el poeta se ubica en una posición ambigua, en la que tiende a rebajar la trascendencia estilística en función del decir mismo. Es la falta de utilidad de los recursos poéticos lo que le lleva primeramente a simplificar su verso, y progresivamente a abandonarlo en favor de una narrativa poética y de una historia poética, mientras que adopta una posición a veces escéptica y sarcástica frente a lo considerado *moderno* y novedoso en el verso:

## XXXIV

*O rinovarse o perire...*  
No me suena bien.  
*Navigare è necessario...*  
Mejor: ¡vivir para ver!

## XXXV

Ya maduró un nuevo cero,  
que tendrá su devoción:  
un ente de acción tan huero

como un ente de razón.  
(p. 287)

Su posición más contundente será la de abandono de la línea de la renovación de las formas poéticas a partir de su métrica o su ritmo, y entrar en el ámbito del narrar de forma versificada. Al mismo tiempo, desarrolla un carácter escéptico y juguetón:

–¿Mas el arte?...  
–Es puro juego,  
que es igual a pura vida,  
que es igual a puro fuego.  
Veréis el ascua encendida.  
(p. 299).

El positivismo pragmático había llevado a una economía de acción. El sentido del positivismo es la noción de progreso, y esta precisa del movimiento dentro de un ámbito previsible, y por tanto, conocido y controlado. La segunda mitad del siglo XIX es la gran época de la novela, de la narrativa lineal y positiva, descriptiva y con un narrador omnisciente, y al mismo tiempo, es la época en que el espacio de la lírica está marcado por la liberación de las formas de la poesía. No es que se liberen: es que quedan sin función alguna. El decir positivo implica una significación concreta de la palabra. La palabra significa. En este sentido son interesantes los trabajos de Gottlob Frege, Bertrand Russell y el primer Wittgenstein, tratando de encontrar un lenguaje lógicamente perfecto, en el que cada palabra tenga su referente.

Dentro de la narrativa también hay casos en que se tiende a buscar formas que no sean narraciones lineales con un narrador omnisciente: ahí tenemos a James Joyce, Virginia Woolf o Marcel Proust. En ese sentido, la poesía de Machado está más cerca de la narrativa de Proust que de algunas tendencias poéticas de la época, principalmente en lo que se refiere a la temporalidad.

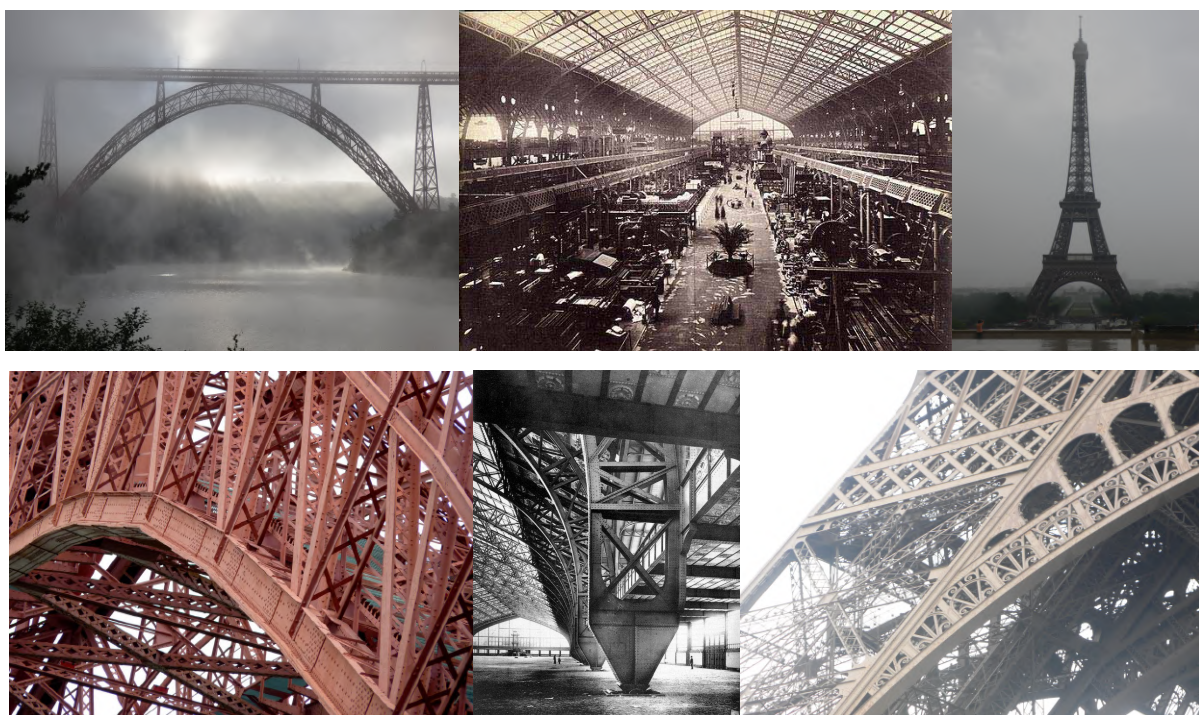
Igualmente, el mundo de la Revolución Industrial nos ofrece un nuevo ritmo. Si pensamos en Jules Verne (*Cinco semanas en globo*, *20.000 leguas de viaje submarino*, *La vuelta al mundo en 80 días...*), vemos cómo la pauta rítmica es marcada por una temporalidad cronológica y lineal que acompaña toda la novela. No sólo la narración: la tecnología y el reloj son cruciales en Verne. Es el juego matemático, que no precisa de ornamento ni ritmo inherente a la palabra, sino elementos que hagan avanzar la historia. Para ello, Jules Verne introduce en sus obras fragmentos de textos tomados tal cual (o inventados como tomados tal cual), recortes de periódicos, informaciones en carteles, ... Es como la técnica que se aplicará posteriormente en el collage. A diferencia del naturalismo de Zola o de Courbet, que crea completamente la naturaleza en un intento de reproducción mimética. El propio significado de

la palabra es lo que da el ritmo y es la propia palabra o la expresión lo que resulta poético. Por eso también el título del poema de Jacques Prevert, “poesía sin orden ni concierto” (1945), en la que los aspectos formales entran en un “da igual” desinteresado –aparentemente desinteresado.

Este desgarramiento entre una supuesta practicidad y su ornamento lo encontramos también en la arquitectura, en Adolf Loos y Antoni Gaudí, o en Gustav Eiffel y la Escuela de Chicago.

Ingeniero más que arquitecto, prestigioso internacionalmente por la construcción de puentes, la instalación de grúas y todo aquello relacionado con la construcción e infraestructuras de metal, Eiffel tenía un amplio historial de construcción de obras utilitarias y funcionales (como puentes, grúas, etcétera) cuando encaró su primer gran trabajo público pensado con la finalidad de ser exhibido: la construcción de la armadura metálica del *Palacio de las Máquinas* de la Exposición Universal de 1867, en París, además de las verificaciones experimentales.

Figs. 7, 8 y 9. *Viaducto de Garabi* (1881-1884) *Salón de máquinas Exposición Universal de 1889*, *Torre Eiffel* (1889). Figs. 10, 11 y 12. Detalles de elementos sustentantes de cada una de estas obras<sup>291</sup>.



Fuente: pikist.com; pinterest.es; Wikipedia.org

291 Las tres construcciones de Eiffel muestran una evolución que formal y técnicamente varía poco, pero que cambia la condición del objeto creado. En el primer caso, el puente es puramente funcional: se trata de usar la tecnología del acero, la matemática y la física para realizar un gran puente en un complejo lugar que permite acortar distancias. En el segundo caso, se trata de crear un espacio en el que la máquina deja de ser un objeto funcional para comenzar a ser exhibido. En tercer lugar, la Torre Eiffel es una construcción hecha sin funcionalidad, más que la de ser ella misma un monumento a lo que ostenta: acero, técnica y organización del trabajo capaces de generar una construcción de trescientos metros de altura. La Torre Eiffel sería equivalente a un arco de triunfo romano o a una Iglesia medieval o a una pintura de bisontes del paleolítico.



Sobre este edificio dirá el periodista y director del Museo Nacional de Francia, Albert Kaempfen:

¿Palacio? ¿Será este el nombre apropiado para la amplia construcción que encierra en su perímetro los más numerosos productos del arte y de la industria jamás reunidos en un único lugar? No, si esta palabra implica necesariamente la idea de belleza, de elegancia y de majestad. Esta enorme masa de hierro y ladrillos, que la mirada no puede abarcar en su conjunto, no es ni hermosa ni elegante, ni siquiera grandiosa; es pesada, baja, vulgar. Pero si es suficiente que un edificio, aún faltándole todo esto, contenga riquezas incalculables, entonces este extraño objeto, que no tiene precedentes en arquitectura, es ciertamente un palacio” (BENEVOLO, 1994, p. 138).

La cuestión de la finalidad la vemos muy claramente en Jules Verne, quien plantea sus novelas sobre la premisa de una hazaña que debe y puede ser alcanzada a partir de la iniciativa individual, el arrojo y el conocimiento de la economía, la ciencia y la tecnología, y cuyo final ya viene enmarcado en el título (*Cinco semanas en globo* o *20.000 leguas de viaje submarino* son diametralmente opuestos a *Las flores del mal* o *En busca del tiempo perdido*). La valentía de sus personajes nunca es solitaria: siempre viene arropada por el uso tecnológico. Los héroes de Verne son hombres que se valen del conocimiento tecnológico para alcanzar unos fines que están profundamente marcados, y la narración cuenta linealmente las vicisitudes de sus personajes para lograrlos. Aquí tenemos un buen ejemplo, en el que se aprovecha una conversación para aludir a un periódico en el que se ha hecho un cálculo al respecto:

	Días
De Londres a Suez por el Monte Ceniz y Brindisi, ferrocarril y vapores .....	7
De Suez a Bombay, vapores .....	13
De Bombay a Calcuta, ferrocarril .....	3
De Calcuta a Hong-Kong (China), vapores .....	13
De Hong-Kong a Yokohama, vapor .....	6
De Yokohama a San Francisco, vapor .....	22
De San Francisco a Nueva York, ferrocarril y carretera ...	7
De Nueva York a Londres, vapor y ferrocarril .....	9
Total .....	80

(VERNE, 1982, p. 19).

Este fragmento constituye un texto absolutamente funcional. Visto así no tiene trazas de ser un texto literario, artístico, y sin embargo es un fragmento de *La vuelta al mundo en 80 días* en el que se nos ofrece una relación cuantitativa de lugares del mundo y el tiempo que se puede tardar en llegar de unos a otros usando los medios de transporte propios de la industrialización: el barco de vapor y el ferrocarril. Objetivos, fines y medios. Un reto descrito mediante cálculos por un periódico. Sólo cálculos matemáticos: “...Aunque sin tener en cuenta el mal tiempo, los vientos contrarios, los naufragios, los descarrilamientos, etcétera”

(IDEM, p. 20).

Sin embargo, el protagonista, Phileas Fogg, es muy pragmático, y considera que son ochenta días contando los imprevistos, a lo cual, Andrew Stuart trata de alegar que existen factores naturales y culturales, propios de los pueblos no industrializados, o, lo que es lo mismo en el contexto de la época, no civilizados: “-¡Pero si los indios o los indostanos quitan los raíles! [...] ¡Si detienen los trenes, saquean los furgones y descuartizan a los viajeros!”. El cálculo es teórico, porque hay factores naturales y pueblos salvajes capaces de dar al traste con los planes:

-Teóricamente, tiene usted razón, señor Fogg; pero en la práctica...  
-En la práctica también, mi señor Stuart.

Y lo es también en la práctica porque el cálculo ha sido realizado a partir del “espíritu positivo” comteano, consistente “en ver para prever, en estudiar lo que es, a fin de concluir de ello lo que será, según el dogma general de la invariabilidad de las leyes naturales” (COMTE, 1999, p. 80). Tan convencido está Fogg de la infalibilidad del cálculo, aún no habiendo hecho nunca un viaje de tales características, que llegan a apostar 20.000 libras:

... ¡Veinte mil libras, que cualquier tardanza imprevista le puede hacer perder!  
-No existe lo imprevisto –respondió Phileas Fogg, sencillamente.  
-¡Pero, Mr. Fogg, ese plazo de ochenta días sólo está calculado como mínimo!  
-Un mínimo bien empleado basta para todo.  
-¡Pero a fin de aprovecharlo es indispensable saltar matemáticamente de los ferrocarriles a los vapores, y de estos a aquellos!  
-Saltaré matemáticamente.  
(VERNE, 1982, pp. 19-20).

Pragmatismo puro. “No existe lo imprevisto” y “un mínimo bien empleado basta para todo”. En consonancia con el positivismo de Auguste Comte:

La verdadera ciencia, lejos de estar formada por meras observaciones, tiende siempre a dispensar, en la medida de lo posible, de la exploración directa, sustituyéndola por aquella previsión racional, que constituye, en todos los aspectos, [...] el principal carácter del espíritu positivo (COMTE, 1999, p. 80).

Y sin embargo, ese saltar “matemáticamente” no es otra cosa que una imagen poética (o la prueba de una voluntad).

De modo que Verne está usando elementos positivistas para producir su arte, de la misma manera que Eiffel deja de lado el pragmatismo y utilitarismo de sus estructuras metálicas para hacer una cuyo objeto es simplemente exhibir su técnica a través de su logro y de la contemplación masiva del mismo.

En cuanto a los elementos, las diferencias van mucho más allá del título: los elementos del viaje de Fogg, indican todo lo contrario que las emociones y percepciones experimentadas

por el sujeto de *El viaje*, de Charles Baudelaire:

Una mañana marchamos, el cerebro repleto de llamas  
El corazón lleno de rencores y deseos amargos.  
Y vamos, siguiendo el ritmo de las olas,  
Meciendo nuestro infinito en el límite de los mares.  
(1998, p. 194).

Las categorías empleadas por Baudelaire son opuestas a las de Phileas Fogg: el ritmo no es el del reloj, sino el de las olas, y frente al salto matemático, el viajante baudelairiano mece su infinito en el límite de los mares. En Baudelaire, todo está abierto al imprevisto, nada está cerrado:

¡Vierte en nosotros tu veneno para que nos reconforte!  
Queremos, así nos quema el cerebro este fuego,  
hundirnos al fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa?  
¡Al fondo de lo Desconocido para encontrar algo nuevo!  
(BAUDELAIRE, 1998, p. 199)

También es muy diferente de *Ítaca*, el célebre poema de Constantino Cavafis (2015, p. 55), cuyo desarrollo, basado en elementos subjetivos, nada tiene que ver con el viaje de Phileas Fogg:

Cuando salgas hacia Ítaca  
Ruega por que el camino sea largo,  
[...]  
Que muchas sean las mañanas de verano  
Cuando arribes –¡con qué placer y alegría!–  
A puertos nunca vistos.

Antonio Machado (2010, p. 81), tiene también un poema sobre el viajero, una versión dramática de un aspirante a Phileas Fogg que, tras un largo viaje, vuelve envejecido y derrotado a la casa familiar

Está en la sala familiar, sombría,  
y entre nosotros, el querido hermano  
que en el sueño infantil de un claro día  
vimos partir hacia un país lejano.

Diferente también del personaje de Julio Verne es el viajero que vuelve a *La Tierra de Alvargonzález* (2010, p. 189), también cansado y en silencio, aunque abarrotado de fortuna:

El menor de los hermanos,  
que niño y aventurero  
fue más allá de los mares  
y hoy torna indiano opulento

Muy lejos quedan otros grandes viajes como el del *Quijote*, siempre imprevisibles “y que sabe Dios cuándo volveremos dél, ni la comodidad ni espacio que nos darán los negocios” (CERVANTES, 2005, p. 478), y no digamos los viajes de los jóvenes europeos a

las trincheras de la Primera Guerra Mundial (Edward Thomas, in NAVRATIL, 2014, p. 63):

Just hope has gone for ever. Perhaps  
I may love other hills yet more  
Than this: the future and the maps  
Hide something I was waiting for

El hermano que Machado describe en *El viajero* (I)

Hoy tiene ya las sienes plateadas,  
un gris mechón sobre la angosta frente;  
y la fría inquietud de sus miradas  
revela un alma casi toda ausente.  
(2010, p. 81)

Es similar al Theodor Lohse de *La tela de araña* (ROTH, 1991, p. 12), teniente del ejército alemán durante la Gran Guerra que vuelve a casa con su madre y hermanas, a vivir el sinsabor de la derrota y las amarguras de un viaje muy diferente del esperado:

Un hijo muerto siempre habría sido un orgullo para la familia. Pero un teniente desmovilizado y víctima de la revolución no era más que un lastre para aquellas mujeres. Vivía Theodor con los suyos como abuelo viejo, a quien se honraría si se hubiera muerto, pero se menosprecia porque sigue vivo.

Fuera de estas líneas se sitúa el modernismo de Antoni Gaudi, que representa una línea muy diferente de la de Eiffel, aunque con un origen común: la falta de necesidad de las estructuras sustentantes clásicas (grandes y firmes columnas, arcos, bóvedas...), lo que permite un juego con todas ellas característico de ese estilo que se ha dado en llamar modernista. Tomando elementos que ya no son útiles para construcciones arquitectónicas como las de Eiffel, los usa como elementos estéticos. Lo que hace es crear formas a partir de elementos que están en desuso.

Cuando el lirismo está decayendo, ¿qué funcionalidad hay en la palabra escrita más allá de lo que ella significa? Es esa la línea de Rubén Darío, de Arthur Rimbaud, de la poesía simbolista y de la poesía modernista. Según Hugo Friedrich (1991, p. 84), el proceso de fuga del conflicto con el positivismo y el cientificismo y de búsqueda de la libertad llevará a Arthur Rimbaud a la escritura de *Les Illuminations*, un conjunto de poemas que rompe con el lenguaje y renuncia al sentido:

[...] são um texto que não pensa no leitor. Não pretendem ser compreendidas. São uma tempestade de desafogos alucinantes e pensam em despertar ao máximo aquele temor do perigo, do qual nasce o amor por ele. São também um texto sem 'eu', pois o 'eu' que emerge em alguns trechos é aquele 'eu' artificial e estranho que havia sido esboçado nas 'Lettres d'un voyant [...]'. Estas poesias são o primeiro grande monumento da fantasia moderna tornada absoluta.

Lo que esta nueva poesía propone es, siguiendo a Friedrich, abandonar “as tradições clássicas, românticas, naturalistas, declamatórias” (1991, p. 13), que sería, según el autor, la

estructura común a los poetas. Conforme muestra Leonardo Benevolo, estos fenómenos se dan también en la arquitectura y se puede deducir que en las demás artes.

Fig. 13 y 14. Interior cripta Colonia Güell (Santa Coloma de Cervelló, 1898-1914) y ventanas de la Casa Batlló (Barcelona, 1905-1907), ambas de Antoni Gaudí<sup>292</sup>.



Fuente: <https://laspiedrasdebarcelona.blogspot.com>

A inicios del siglo XIX, el mundo occidental asiste a la popularización de periódicos, libros y estudios sobre muy diferentes temas de sesgo positivista y cientificista: libros y artículos sobre zoología, botánica, geografía... Los grandes escritos de la época son los de Comte, Darwin, Marx, von Humboldt,... los grandes literatos, Stendhal, Flaubert, Zola... La narración “objetiva” va adquiriendo un prestigio en detrimento de la lírica, lo que fuerza al poeta a moverse en dirección hacia una búsqueda de lo desconocido y a algunos filósofos hacia la crítica de esa nueva verdad universal instituida –es a partir de ahí que Friedrich Nietzsche comienza a trabajar la genealogía de los saberes y los valores en trabajos como *La gaya ciencia* y *Genealogía de la moral*.

Bajo esta nueva atmósfera, el último verso de *El viaje*, de Baudelaire, “¡Al fondo de lo Desconocido para encontrar algo nuevo!”, surte un efecto atronador en las artes, como una especie de palabra mágica, y surgen arquitectos, poetas, músicos, pintores,... reclamando “el nacimiento de un nuevo lenguaje original” (BENEVOLO, 1994, p. 280). Rimbaud habla de “alquimia da palavra” y de la “magia da linguajem” (FRIEDRICH, 1991, p. 92), y acaba por consagrar la propuesta:

292 Puede apreciarse que los elementos sustentantes pasan a ser elementos decorativos. Han perdido o disminuido notoriamente su funcionalidad anterior, y Gaudí los utiliza más caprichosamente, gracias a un juego de contrafuertes y nervaduras. Tanto las estructuras como los materiales son ahora elementos estéticos con los que el arquitecto juega, llevando la arquitectura a un ámbito más conceptual que funcional: “no existe ya frontera entre las reglas generales y las realizaciones concretas, pudiendo ser conocidos los supuestos modelos con toda la precisión que se quiera. [...] el clasicismo, en el instante en el que queda precisado científicamente, se convierte en convención arbitraria y se transforma en neoclasicismo. El mismo tratamiento puede ser aplicado a cualquier tipo de formas del pasado. Los escritores anglosajones llaman a este movimiento, en su forma más amplia, “historicismo” (BENEVOLO, 1994, p. 51).

Calculava a forma e o movimento de cada consonante e me imaginava inventar por meio de ritmos instintivos da língua, um Verbo poético que, mais cedo ou mais tarde, pudesse ser acessível a todos os sentidos (IDEM, p. 92).

Libre de todo clasicismo, Rimbaud es el poeta en su condición de “vidente”, “aquele que trabalha na explosão do mundo por força de uma fantasia violenta que penetra o desconhecido e contra este se despedaça de encontro a ele” (FRIEDRICH, p. 64). Segundo Rimbaud,

[...] temos de arrancar à pintura seu hábito antigo de copiar, para fazê-la soberana. Em vez de reproduzir os objetos, ela deve focar excitações mediante as linhas, as cores e os contornos colhidos do mundo exterior, porém simplificados e dominados: uma verdadeira magia (IDEM, p. 81).

El joven poeta escribe:

¡Cielos grises de cristal! Un extraño dibujo de puentes, éstos rectos, aquéllos arqueados, otros descendiendo o sesgando en ángulos sobre los primeros; y esas figuras renovándose en los otros circuitos alumbrados del canal, pero todos de tal modo largos y ligeros que las orillas, cargadas de domos, se abaten y empequeñecen (2002, p. 65)

Lo que hace Rimbaud con su lenguaje poético es invierte el orden del espacio y la relación sujeto / objeto, aproxima cosas distantes, utiliza colores irreales y sueña sueños inorgánicos:

A grandeza de Rimbaud consiste em haver trasladado o caos – que provocou, para substituir o “desconhecido”, por haver fracassado ante este “desconhecido” – em uma linguagem de perfeição misteriosa e de tê-lo dominado artisticamente. Como Baudelaire, assumiu com coragem e pressentimento do futuro aquela “brutal luta espiritual” da qual ele próprio falava e que foi o destino de seu século (FRIEDRICH, 1991, p. 94).

Los objetos de sus poemas se diluyen, y en su elaboración, entremezclan lo industrial con los elementos de la naturaleza abriéndolos al espacio infinito de su yo que es otro en verso libre:

Los carros de plata y de cobre–  
Las proas de acero y de plata–  
Baten la espuma, –  
Agitan las cepas de las zarzas.  
Las corrientes del páramo,  
Y las estelas inmensas del reflujo,  
Fluyen circularmente hacia el este,  
Hacia los pilares del bosque,–  
Hacia los fustes del muelle,  
Cuyo ángulo es golpeado por torbellinos de luz.  
(2002, p. 93).

Figs. 15, 16, 17 y 18. Pilares Sala de máquinas Exposición Universal de París 1889 (Gustav Eiffel); Columnas de la Galería de la Cripta de la Colonia Güell (Antoni Gaudí); Fotografía (Francisco Zagala, Pontevedra, final siglo XIX); *El jardín del Doctor Gachet* (1890), Vincent van Gogh (óleo sobre lienzo)<sup>293</sup>.



Fonte: apuntes.santanderlasalle.es; laspedrasdebarcelona.blogspot.com; pinterest.es

293 Las posibilidades ofrecidas por los nuevos materiales se distribuyen de dos maneras: una, renunciando a las formas tradicionales a favor de una estética funcional e industrial, como es el caso de Eiffel; la otra, liberando los elementos sustentantes y otros elementos tradicionales de su antigua función y jugando con ellos, como es el caso de Gaudí. En la literatura se dará también este fenómeno, liberándose la poesía de sus formas tradicionales. La métrica pierde su valor a favor de la creación de imágenes y la musicalidad. Del mismo modo, la fotografía libera a la pintura de su función mimética. Vincent van Gogh juega deliberadamente con las formas de la naturaleza y su representación, explicita los colores y, a través de su pincelada cargada, el acto pictórico mismo. Si el acto de pintar quedaba en un segundo plano, ahora se enfatiza que no es una fotografía, sino pintura. Posteriormente, principalmente a inicios del siglo XX, la propia fotografía misma se liberará también de la función mimética

El paisaje se deshace en el espacio. Hay que concentrarse para verlo:

En el bosque hay un pájaro, su canto os detiene y ruboriza.  
 Hay un reloj que no suena.  
 Hay una hondonada con un nido de bestias blancas.  
 Hay una catedral que desciende y un lago que sube.  
 Hay un pequeño carruaje abandonado en la espesura o que baja corriendo por el sendero, lleno de cintas.  
 Hay una banda de pequeños comediantes disfrazados, que se divisan en el camino a través del lindero del bosque.  
 Hay, en fin, cuando uno tiene hambre y sed, alguien que os expulsa.  
 (2002, p. 35).

Al igual que en la arquitectura los elementos tradicionalmente sustentantes pierden su función, en la literatura se produce una disociación entre “cantar y contar”, recordando el poema de Machado (“se canta una viva historia / contando su melodía” (2010, p. 315)).

Junto a Rimbaud, Stephan Mallarmé sería, según Friedrich, el máximo exponente de esta noción literaria que supone “A ruptura entre a linguagem mágica da poesia e a linguagem como comunicação [...]” (1991, p. 93).

En el caso de Mallarmé, además de la huida del sentimiento, encontramos una fuerte presencia de la organización intelectual, aunque huyendo de la articulación lógica del mundo. No se busca la comprensión a través de las palabras, no se pretende articular un sentido con las mismas, sino crear sugerencias, llevando la actividad poética hacia una reflexión sobre la propia poesía. Por lo demás, parece que ante la masificación de la sociedad, se busca la especificidad y la peculiaridad, como una suerte de afirmación del sujeto. Los objetos son descontextualizados:

¡LA carne es triste y ya leí todos los libros!  
 ¡Huir, huir allá! Siento a las aves ebrias  
 De estar entre espumas ignoradas y cielos. Nada,  
 Ni los viejos jardines que los ojos reflejan,  
 Retendrá a este corazón que se temple en el mar,  
 ¡Oh noches!, ni la claridad desierta de mi lámpara  
 Sobre el papel vacío que la blancura veda,  
 Y ni la joven madre que amamanta a su hijo.  
 (MALLARMÉ, 1982, p. 55)

Según Friedrich, la aniquilación de la relación objeto/mundo empírico hace que los objetos comparezcan sólo lingüísticamente y que la relación entre ellos se desarticule. Tal lírica,

[...] nada mais tem a ver com poesia de sentimento, poesia de vivencia, poesia de experiência. De forma estranha, mas com uma música que se impõe silenciosamente, ela fala a partir de um espaço interior incorpóreo, solitário, onde o espírito, livre das sombras do real, olha-se a si mesmo e experimenta, no jogo de suas tensões abstratas, uma satisfação de dominar, análoga às cadeias de fórmulas de matemática (FRIEDRICH, 1991, p. 101).



Esta tensión se extiende al campo de los contenidos. La poesía atiende al deseo de transformar y se aparta de la función comunicativa. Las cosas dejan de ser presentadas como objetos, y pasan a ser presentadas sólo lingüísticamente:

Os objetos, enquanto conservam sua presença real, são impuros, não-absolutos; só ao se anularem possibilitam o nascimento, na linguagem, de suas forças essenciais puras” (104 a) [...] Tal linguagem, confrontada à linguagem corrente, só pode ser uma linguagem irreal (“eine Als-ob-Sprache”), uma linguagem transcendente, que se preserva de toda interpretação única de sentido. Só pode ser um adejar, uma atmosfera de sentido com muitas irradiações, na qual tudo é movimento, nada é limitação (1991, p. 104).

Así, el sentido de las palabras es evocado por la propia palabra desligada de aquello a lo que hace referencia. La palabra, “pode estender sua significação para outras palavras que nada têm a ver com ela, do ponto de vista objetivo” [...] No sólo rompe con la comunicación solidaria, sino que trae la oscuridad motivada hacia el centro de la expresión:

–Mientras, el cielo ríe sobre la cerca y sobre  
El despertar de aves en flor gorjeando al sol.  
(MALLARMÉ, 1982, p. 45).

Por eso, Mallarmé valora las palabras raras sobre las estereotipadas, palabras que brillen por su independencia sintáctica. El objeto aparece fragmentado, liviano y anómalo, mientras que los versos reclaman, como escaparates, la atención sobre sí mismos, sobre la materia de la que están hechos: el propio lenguaje. Un caso extremo lo encontramos en *Un lance de dados jamás abolirá el azar*:

En esos parajes  
de lo vago  
donde toda realidad se disuelve  
[...]  
velando  
dudando  
errando  
brillando y meditando  
antes de detenerse  
en algún punto último que la consagre  
Todo Pensamiento emite un Lance de Dados

MALLARMÉ, 2016, pp. 69-70)

Friedrich afirma que “Um traço fundamental da poesia moderna é seu afastamento cada vez mais decidido da vida natural” (1991, p. 110). Sin embargo, hay otras líneas poéticas en que esa búsqueda a través de las formas que se liberan para hallar nuevos lenguajes no

suscita grandes efectos, y se busca más bien la relación del sujeto con las nuevas circunstancias, y esto se ve tanto en la literatura como en la arquitectura y en la pintura. Así, una tercera línea dentro de la arquitectura, diferente de la representada por la monumentalidad de Eiffel y del juego de formas modernistas de Gaudí, es la representada por Adolf Loos.

Pragmático y funcional, Loos depura los elementos que le resultan inservibles y superfluos. La suya no es una arquitectura que se valga de los nuevos elementos como decorativos, ni manifestando sus estructuras ni dándoles un protagonismo exhibicionista. Tampoco crea nuevas formas a partir de elementos ya liberados, tales como arcos y columnas, a la manera de Gaudí, que se vale de volúmenes casi escultóricamente, o crea arabescos con elementos sustentantes que ya no sustentan nada o cuya responsabilidad sustentante se ha visto reducida –lo que permite jugar con sus volúmenes y crear ilusiones. En su austeridad, Loos hace una arquitectura sencilla, práctica, utilitarista, que desecha aquellos elementos que ya no le sirven.

Igualmente, en la poesía de Antonio Machado, lo poético innovador en Machado es su abandono de la poética misma a favor del mero decir. No es que haya un decir depurado, objetivo, sino que la retórica no queda como adorno ni adquiere un carácter de contenido, sino que el decir sigue aferrado a la palabra. Por eso, su inventiva va hacia ese nuevo cantar que es la Historia y la Ciencia e inventa el estudio teórico de poetas de un pasado inventados: los apócrifos. Machado no ama la originalidad y la novedad que se abren con la liberación de los elementos, tanto en la arquitectura, como en la pintura, en el teatro (Bertold Brecht, Antonin Artaud) o en la música (Arnold Schöenberg y el dodecafonismo) sino que prefiere encontrar en la tradición, aquello que pueda ser útil a la retórica de los nuevos tiempos:

Nada os importe – decía Juan de Mairena – ser inactuales, ni decir lo que vosotros pensáis que debió decirse hace veinte años; porque eso será, acaso, lo que puede decirse dentro de otros veinte. Y si aspiráis a la originalidad, huid de los novedosos, de los noveleros y de los arbitristas de toda laya. De cada diez novedades que pretenden descubrirnos, nueve son tonterías. La décima y última, que no es una necesidad, resulta a última hora que tampoco es nueva (MACHADO, 1938, p. 3)

Desde luego, la concepción y las argumentaciones de Loos sobre arte y estética son muy diferentes a las de Machado, pero considero que ambos llegan a lugares comunes por caminos diversos. Loos se basa en las nociones de modernidad y racionalidad del ser humano, concebidas desde una posición marcadamente lineal y supremacista de la cultura europea:

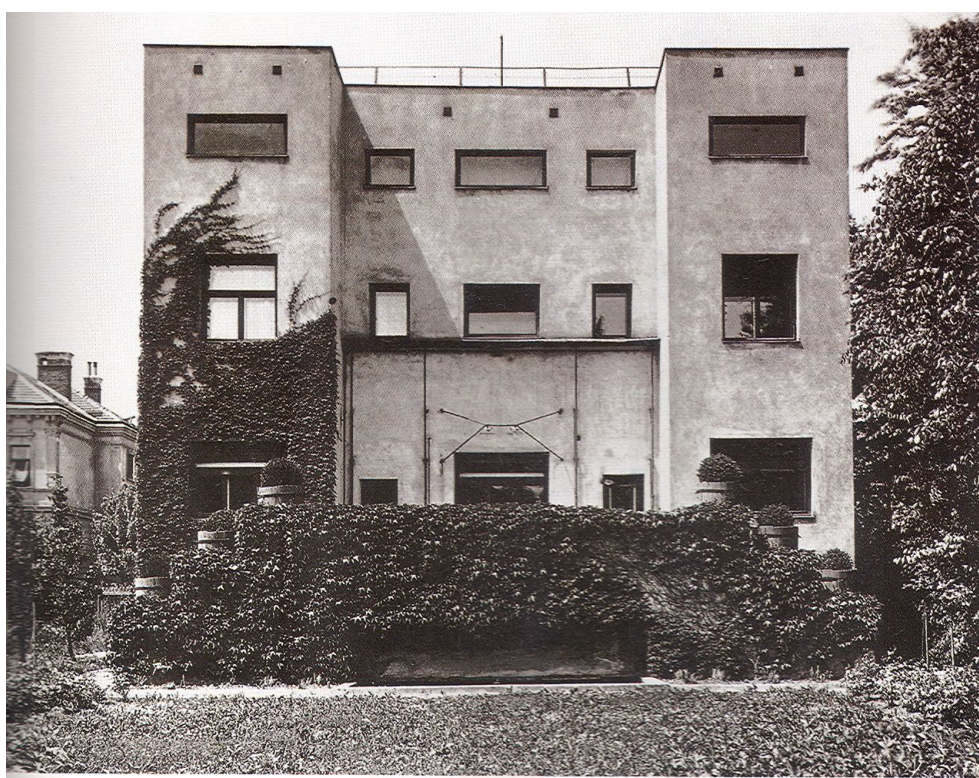
El hombre moderno, que considera sagrado el ornamento como signo de superioridad artística de las épocas pasadas, reconocerá de inmediato, en los ornamentos modernos, lo torturado, lo penoso y lo enfermizo de los mismos. Alguien que viva en nuestro nivel cultural no puede crear ningún ornamento (LOOS, 1908, p. 6).

Mientras que Machado, partiendo de una posición radicalmente diferente, se basa en el valor y vigencia de lo popular frente a lo burgués e industrial:

Escribiendo para el pueblo se escribe para los mejores. Si quisiéramos piadosamente no excluir del goce de una literatura popular a las llamadas clases altas tendríamos que rebajar el nivel humano y la categoría estética de las obras que hizo suyas el pueblo y entreverarlas con frivolidades y pedanterías. De un modo más o menos consciente es esto lo que muchas veces hicieron nuestros clásicos. Todo cuanto hay de superfluo en “El Quijote” no proviene de concesiones hechas al gusto popular, o como se decía antes, a la necesidad del vulgo, sino, por el contrario, a la perversión estética de la corte (1937, p. 1).

Es interesante que tanto Loos como Machado forman parte de sociedades que están en tránsito, o como dice Joseph Roth, en la encrucijada: Loos era originario del Imperio Austro-Húngaro, y no es casual que otros artistas de su misma nacionalidad, como el propio Roth, Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein o Stefan Zweig, estén preocupados con depurar las artes, o la filosofía, o el lenguaje, dándoles un toque utilitario frente al exceso modernista.

Fig. 19. Casa Steiner, Viena (Adolf Loos)



Fuente: pinterest.es

Machado se inserta en una cultura que también se encuentra en trance, y de la que emanan otros “austeros” como Pío Baroja, aunque la noción y el alcance del concepto de austeridad español (una sociedad verborreica que convivía naturalmente con los milagros) dista mucho del centroeuropeo, cuyos exponentes citados parecieran abogar por un arte, una

filosofía y un lenguaje asépticos<sup>294</sup>. Machado pretende que la escritura siga siendo la voz grafiada, la palabra plasmada en el papel.

Este caso de economía formal en la arquitectura y en la literatura es similar al de la obra cinematográfica de Charles Chaplin. La necesidad que tiene de la totalidad de su cuerpo hace que su cine casi no tenga montaje ni variedad de escalas de plano. La cámara queda casi siempre estática, en un plano de conjunto en el que se desarrolla casi toda la escena, lo que permite al personaje desarrollar sus movimientos humanos en un espacio y filmar la sociedad industrial a escala humana, técnica que fue muy pronto considerada anticuada, aunque cien años después es casi lo único del cine mudo que ha resistido el paso del tiempo:

Me sorprende oír a algunos críticos afirmar que la técnica de mi cámara está pasada de moda, que yo no he evolucionado al ritmo del tiempo. ¿De qué tiempo? Mi técnica es el resultado de pensar por mí mismo, de mi propia lógica y de mi propio estudio, no está influida por lo que hacen los demás. Si en arte uno debe ir con su época, entonces Rembrandt sería un cero a la izquierda comparado con Van Gogh (CHAPLIN, 1989, pp. 313-314).

Esta afirmación podría muy bien acompañar las ya citadas de Loos y Machado. Las reflexiones de Chaplin sobre el cine podría haberlas firmado el propio Antonio Machado si hubiera sentido algún interés en el arte cinematográfico:

La intelectualización de la línea y del espacio, la composición, el tiempo, etcétera, todo ello está muy bien, pero tiene poco que ver con la actuación en el cine o en el teatro, y está expuesto a caer en un dogmatismo árido. La sencillez es siempre lo mejor (CHAPLIN, 1989, p. 313).

Para mantener la simplicidad compositiva, Chaplin depura los elementos y los recursos técnicos, colocando la carga de la acción y el movimiento en el actor y en el objeto. De esa forma, la composición se constituye desde el interior de la escena, articulando los demás elementos por medio de la relación sujeto / objeto:

Mi uso de la coreografía se basa en la idea de facilitar la coreografía para los movimientos de la acción. Cuando una cámara está colocada sobre el suelo o se mueve por encima de la nariz del actor, es la cámara la que está representando, y no el actor (CHAPLIN, 1989, p. 313).

Si la herramienta de Chaplin es la cámara y el objeto de su trabajo es la acción, en la literatura, la herramienta de Antonio Machado es el verso, y su objeto, la palabra:

Verso libre, verso libre...  
 Libérate, mejor, del verso,  
 cuando te esclavice  
 (MACHADO, 2010, p. 315)

---

294 En este sentido resulta bien gráfico el tránsito que Wittgenstein hace desde la filosofía del Tractatus (en la que describe lo que sería un lenguaje lógicamente correcto) y la de las Investigaciones, donde abre el abanico y admite la existencia de lenguajes privados con sentido.

Fig. 20. Fotografía de Charles Chaplin y su personaje Charlot. Fig. 21. Fotograma de *Tiempos modernos* (1936); Fig. 22. Fotograma de *El gran dictador* (1940). Figs. 23, 24 y 25. Fotogramas de *Un chien andalou* (Luis Buñuel; Salvador Dalí, 1928). Figs. 26, 27 y 28. Fotogramas de *El Acorazado Potenkim* (Sergei Eisenstein, 1925<sup>295</sup>).



Fuente: wikipedia.org; fotogramas extraídos personalmente de los films *Un chien Andalou* e *El acorazado Potenkim*

Si a finales del siglo XIX algunos autores buscan la preeminencia de la palabra, tal como Machado, otros caminan hacia la abstracción, la capacidad evocadora y la musicalidad de la misma. Igualmente, mientras los impresionistas están inmersos en la disolución de las formas en la pintura, Van Gogh (1987, p. 255) reivindica los objetos, pero no por su volumen

295 Os filmes de Chaplin e suas personagens precisam de amplos espaços e continuidade de plano, já que sua característica principal é a relação corporal que se estabelece entre eles e os objetos. Sua personagem Charlot se caracterizava por uma relação conflitiva com a Sociedade Industrial que começava já em suas desarrumadas roupas e comportamento e se projeta principalmente nos objetos e costumes modernas. Outros personagens posteriores projetam igualmente seus conflitos em sua relação com os objetos. No caso do cinema de vanguarda se produz uma desintegração entre os objetos e entre as ações, criando evocações livres. No caso de Eisenstein, vemos como o que se produz são combinações de imagens construídas racional e discursivamente, quase em uma arquitetura que procede do romance do século XIX.

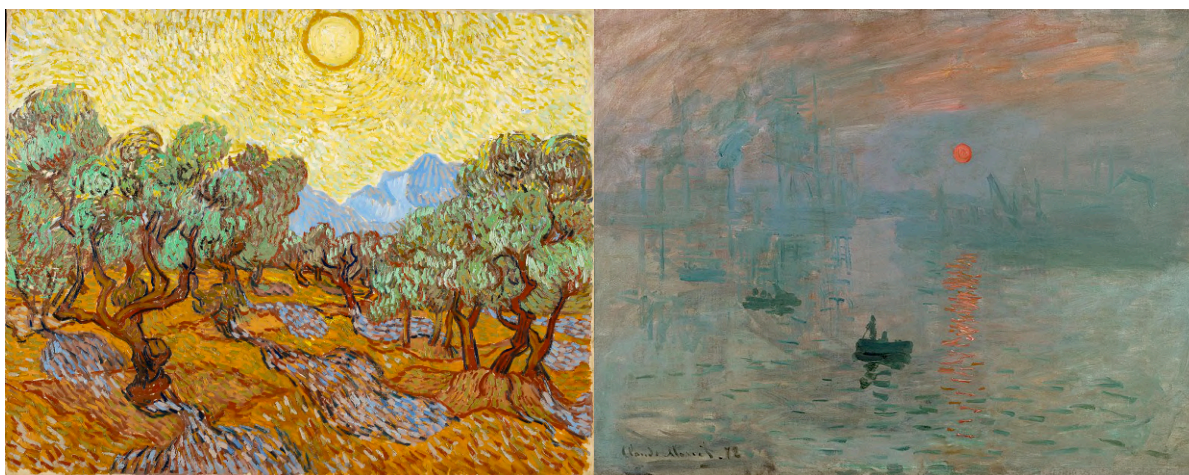
ni por su luz, sino por sus contornos y su color: “La pintura, tal como hoy aparece, promete volverse más sutil –más música y menos escultura– promete, en fin, el color”, palabras que no dejan de recordar a Mallarmé y su búsqueda del color en la palabra. Disimular que la pintura es pintura ya no vale de nada. Van Gogh pinta también el mismo acto de pintar y anticipa lo que va a hacer Kandinsky dos décadas después:

El macizo es verde; algo bronceado y variado.  
 La hierba es muy, muy verde. Veronés limón; el cielo es muy, muy azul.  
 La fila de arbustos del fondo es toda de laureles rosas, locos furiosos [...]  
 Un fúnebre ciprés muy negro se levanta allá arriba y algunas figuritas coloreadas se balancean sobre un sendero rosa.  
 (VAN GOGH, 1987, pp. 266-267)

Kandinsky irá más lejos deshaciéndose del objeto, ya en una línea más parecida a la de Mallarmé:

Un triángulo pintado de amarillo, un círculo azul, un cuadrado de verde, otro triángulo de verde, un círculo de amarillo, un cuadrado de azul, etc., todos son entes totalmente diferentes y que actúan de manera completamente diferente.  
 Determinados colores son realizados por determinadas formas y mitigados por otras  
 (KANDINSKY, 1992, p. 63).

Figs. 29 y 30. *Olivos con cielo amarillo y sol* (1889) Vincent van Gogh (óleo sobre tela); *Impresión: sol naciente* (1872) Claude Monet (óleo sobre tela)<sup>296</sup>.



Fonte: [www.copiamuseo.com](http://www.copiamuseo.com); [wikipedia.org](http://wikipedia.org)

Van Gogh, por su parte, mantiene el aspecto orgánico de la materia. La diferencia es que en van Gogh, el objeto dice, y dice mucho. Y esa diferencia está presente ya desde el inicio, desde su diferencia (a pesar de las influencias) con los impresionistas, manifestado de forma contundente en las líneas negras de los contornos de los objetos, siempre inexistentes en Seurat, Signac, Pissarro o Monet. La línea de contorno de van Gogh nos dice: el objeto

<sup>296</sup> En la pintura de van Gogh puede apreciarse un interés exacerbado en los objetos. Los olivos y el sol son remarcados: los olivos, con contornos negros, y el sol, en naranja. Mientras, en la pintura de Claude Monet, los objetos se diluyen: lo relevante del sol son sus reflejos en el agua y sus tonos proyectados en el cielo.

cuenta, aunque no sea el objeto descrito por el positivismo (la *res extensa* cartesiana):

Expresar la esperanza por alguna estrella. El ardor de un ser por la radiación del sol poniente. Ciertamente que allá no está el espejismo realista, pero, ¿no es una cosa realmente existente? (p. 258) [...] Petrarca estaba aquí, muy cerca, en Avignon, y yo veo los mismos cipreses y laureles rosas (VAN GOGH, 1987, p. 263).

En resumen, en sus variantes formas y expresiones, la relación sujeto / objeto ha cambiado con la Revolución Industrial. Por un lado asistimos a la disociación del objeto y su referente; por otro, a un intento de racionalización del objeto; y por último, a una relación con el objeto, a un cuestionamiento de nuestro ser en tanto que ser que se da en el mundo, en nuestra relación con los objetos del mundo, en nuestra habitabilidad del mundo.

Figs. 31, 32 y 33. *Campo de trigo con cipreses* (1889) Vincent van Gogh (óleo sobre tela); *Mont Saint-Victoire* (1902-1904) Paul Cezanne (óleo sobre tela); *Paisaje con lluvia* (1913) Vasili Kandinsky (óleo sobre tela).



Fonte: metmuseum.org; smarthistory.org; pinterest.com

Figs. 34, 35 y 36. Sala de exposición de máquinas de la Exposición Universal de 1889 (Gustav Eiffel, 1889); Casa Batlló (Antoni Gaudí, 1905-1907) y *Looshaus*, Viena (Adolf Loos, 1909-1911).



Fonte: apuntes.santanderlasalle.es; laspiedrasdebarcelona.blogspot.com; plataformaarquitectura.cl

Autores como Adolf Loos, Vincent van Gogh, Charles Chaplin o Antonio Machado, enfrentan los objetos de forma similar. En el caso de Loos y Machado, ambos tienen escritos con posicionamientos muy similares. Pero todos ellos pertenecen a países y sociedades muy

diferentes, lo cual muestra que esta es una tendencia que tiene que ver con una cierta forma de encarar los problemas derivados de la Sociedad Industrial, es decir, los problemas de la modernidad. Por tanto, en razón de lo expuesto, puede apuntarse lo moderno como un dato caracterizador de la obra machadiana.

## 2.5 EL PAISAJE Y LA ESCRITURA

A “paisagem” de um escritor não se reduz a qualquer um dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou. Ela não é nem mesmo uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos e biográficos, mas uma constelação original de significados produzidos pela escrita.

(Michel Collot).

Llegado a este punto, podemos volver a la afirmación de Michel Collot de que “[...] a percepção da paisagem configura-se como percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita” (NEGREIROS-ALVES-LEMOS, 2012, p. 7). Esa proyección que hemos descrito desde las necesidades más básicas a las cosmovisiones y las manifestaciones culturales, nos permite aceptar la afirmación de Collot de que “Só se pode falar de paisagem a partir de sua percepção” (2012, p. 12). Todo paisaje al que nos refiramos es organizado por la mirada, entendiendo la mirada por aquello que es el ser que mira, un *ser-en-el-mundo*, surgido de la materia, conformado en un grupo y con capacidad de proyección: un ser que emerge al mundo y se proyecta en él.

El sujeto no es separable del objeto, sino que se desarrolla en su relación con este. Dada nuestra capacidad simbólica, tenemos disposición a crear alegorías, símbolos, metáforas, y asociar el río con aquello que pasa, el cielo con lo infinito, un árbol viejo con la vejez propia, y la vejez, con la muerte.

Por eso afirma Collot que, dentro de la percepción del paisaje, juega un papel fundamental lo que no se ve, lo que se anticipa: “Uma paisagem caracteriza-se necessariamente por espaços que não são visíveis. [...] o que é invisível para mim em determinado instante é o que um outro, no mesmo momento, pode ver” (COLLOT, 2012, p. 15). Al mirar, yo completo el paisaje, lo configuro como un todo. “Essa convergência de seus elementos constitutivos também torna a paisagem apta a significar” (IDEM, p. 17). Por eso, la



significación del paisaje no es “[...] pura e simplesmente o produto de discursos, de representações, de mitos veiculados por uma sociedade e sua cultura [...] O olho é, a sua maneira, artista, paisagista” (IBIDEM, p. 20).

Las significaciones líricas no son completamente arbitrarias: “elas se apoiam sobre estruturas características do próprio objeto espacial, que entram em relação metafórica com atitudes corporais e existenciais determinantes” (COLLOT, 2012, p. 23), pero más allá de estos modelos culturales, la visión lírica del paisaje está sujeta también inevitablemente a los movimientos pulsionales y a las motivaciones inconscientes. Además de la importancia de los modelos culturales, está la importancia del receptor de esos modelos y lo que haga con ellos.

Michel Collot señala que “a organização perceptiva do espaço carrega a marca de uma história, que é a das primeiras relações do sujeito com seus “objetos”. Por eso, “A paisagem é um espaço plástico, apto a ser refeito por cada percepção individual”. Por eso, califica el paisaje como

uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da Natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferenças científicas do homem e da sociedade (2013, p. 9).

Puede apreciarse que la posición de Collot no es exactamente la posición que se ha venido defendiendo aquí, porque todo el camino realizado hasta ahora tenía como fundamento principal evitar este juego de dualidades a través de la elaboración de una noción de *emergencia* del ser humano desde el magma del universo. Unas cosas emergen de (o con) otras: no se trata de dualidades. Pero sírvanos la noción de Collot del paisaje como algo en lo que comparecen las diferentes aristas del ser humano. Lo fundamental es que el paisaje es un “espacio percibido” (también, como se ha indicado, en nuestra opinión no es suficiente limitarse a la percepción, porque también tenemos la percepción de nuestra percepción, la percepción de la percepción de nuestra percepción, y así sucesivamente), y está ligado a un “punto de vista”. Por tanto, es un lugar sobre el cual existe una mirada creativa, que crea una imagen en función de su posición física y cultural. Por eso es preciso preguntarse, ¿cuáles son los elementos que componen el paisaje? ¿Qué es lo que une esos elementos? ¿Qué es lo que se esconde en ellos?

Según Merleau-Ponty, lo visible implica un invisible, “[...] e isso vale também para a paisagem, que jamais se apresenta como um panorama, mas como uma cena móvel, animada por um jogo de sombras e luzes” (in COLLOT, 2013, p. 24).

Merleau-Ponty decía que “[...] a essência da consciência é dar-se um mundo, ou

mundo, ou seja, de fazer existirem diante de si mesma seus próprios pensamentos, como as coisas, prova ser vigor desenhando-se individualmente nessas paisagens e deixando-as” (IDEM, in COLLOT, 2013, p. 33).

En literatura, parece que el paisaje está restricto a ser abordado desde el prisma de su temática:

Fazer da paisagem o centro de um estudo literário, é, então, expor-se à crítica de uma investigação puramente “temática”, no sentido habitual do termo, que sacrifica o texto a seu referente ou a seu conteúdo, em detrimento de sua forma e de sua significação (COLLOT, 2013, p. 54).

Abordar el paisaje literario “paisaje literario”, para Jean-Pierre Richard no se resume a tratar de los lugares descritos por el autor, sino de “[...] certa imagem do mundo, intimamente ligada ao estilo e à sensibilidade do escritor: não tal ou tal referente, mas um conjunto de significados” (in COLLOT, 2013, p. 54). Richard ofrece tres definiciones de lo que entiende por paisaje (IDEM, in COLLOT, 2013, pp. 55-56):

1) “o conjunto dos elementos sensíveis que constituem a matéria e como o terreno da experiência criativa”. Los temas procedentes de la vida sensorial y emocional del autor que reaparecen en su obra. ¿Qué temas materiales reaparecen con frecuencia en la obra de Machado? El mar, el río, el cielo, el camino, el tiempo: ¿el tiempo se puede considerar algo material? ¿Qué relación hay entre el tiempo y el paisaje?

Los temas son “portadores de ressonâncias subjetivas e de valores éticos e estéticos e constroem, então, ao mesmo tempo que uma imagem do mundo, uma imagem do eu”.

2) En segundo lugar, “[...] a paisagem de um autor talvez também seja esse mesmo autor tal como se oferece completamente a nós, como sujeito e como objeto de sua própria escrita” [...]. La imagen del mundo y del yo es “[...] uma construção literária indivisível das estruturas semânticas e formais da obra” (IDEM, p. 55).

3) En tercer lugar, está el papel del receptor. El paisaje, así, sería entendido como la conjunción de “[...] uma percepção singular do mundo, de uma organização literal, de uma impressão de leitura e de sua elaboração crítica que produz o que se poderia chamar de um “efeito-paisagem”” (p. 55).

Por tanto, “falar de paisagem a propósito de um escritor pressupõe, em primeiro lugar, que a criação literária tenha alguma coisa a ver com o visível, e, mais comumente, com a experiência sensível” (p. 56).

Sin embargo, para Venko Kanev (2003), la relación de objetos no necesariamente configura un paisaje en la literatura, sino que es la proyección hacia un espacio abierto lo que la da. Esto es así porque el paisaje en la literatura surge de unas palabras concretas. El lector,

y el propio autor cuando escribe, completan con imágenes lo demás, lo cual es inverso a la imagen del paisaje, en la que hay un proceso de selección de sus elementos.

Entonces, la distinción entre espacio, lugar y paisaje renueva su importancia ahora. Tal como dice Venko Kanev, la relación entre el paisaje y el espacio se invierte respecto a la geografía en lo literario. Si el paisaje es algo limitado, y el espacio no lo es, en la literatura el espacio es siempre limitado, mientras que el paisaje deja de ser un recorte y pasa a ser una puerta hacia lo infinito. Para Kanev, el paisaje es el ámbito de la posibilidad, el espacio lo es de la acción:

podemos admitir que se puede crear un paisaje nocturno en una oscuridad casi total por medio del tacto y del oído: el chapoteo de los pies en el fango, el chasquido de una marcha, el eco de los pasos, el roce de los dedos con un muro húmedo, infinito respetando también la característica descrita de que el paisaje necesita ser global, no limitado (2003, p. 17).

El paisaje en la literatura surge de unas palabras concretas. Por eso, el lugar se convierte en un fuerte elemento paisajístico cuyas puertas pueden abrirse en cualquier momento. La frase inicial de *El Quijote* sería un ejemplo de cómo cerrar la puerta a ese campo abierto que es el paisaje y dirigir el foco hacia los sujetos: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme no ha mucho que vivía un hidalgo...”, ubica al personaje en un lugar, pero manteniéndonos en el personaje. Todo lo contrario que la familia Alvargonzález, como se verá. El lector (y el propio autor cuando escribe) completan con imágenes lo que lee y lo que pone para completar lo que lee. Esto es inverso a la imagen pictórica o reproducida técnicamente (fotografía, cine, etc) del paisaje, en la que hay un proceso de selección de sus elementos (tal como hemos visto en los incipientes casos de Giotto y Masaccio). Curiosamente, la posición de Kanev respecto a la literatura concuerda con la de Santos cuando afirma que “a paisagem não é senão um ponto de partida” (2006, p. 20).

Según Kanev, la distinción entre espacio y paisaje en literatura depende de la percepción subjetiva del lector dentro de la tradición artística en la cual aprehende el paisaje y el espacio (IDEM, p. 9). Por eso, lo que caracterizaría las conclusiones alcanzadas es su subjetividad (IBIDEM, p. 10). Así, según la época y la cultura, el tratamiento dado al paisaje y sus implicaciones son diferentes: no es lo mismo un paisaje barroco, que uno romántico, costumbrista, modernista o vanguardista.

El espacio puede ser ilimitado; el paisaje no. El espacio obedece a una ley física, el paisaje no. El paisaje sólo puede ser un recorte del espacio. Pero en la literatura no es así, porque en la literatura el espacio siempre es concreto y definido de algún modo. Es decir, en

la literatura, el espacio es normalmente un recorte. Pero en general, “[...] en la obra literaria el espacio se describe con sus límites precisos y forma el contorno visible del personaje mientras que el paisaje desborda justamente los límites gracias a la imaginación que resulta un elemento indispensable” (KANEV, 2003, p. 10), esto es, tendríamos lo invisible de lo que hablan Merleau-Ponty y Michel Collot, que sería lo que la escritura manifiesta como no escrito en el texto, y tendríamos el desbordamiento de la descripción: aquello no descrito a lo que la descripción apunta.

Hay una relación recíproca entre paisaje y personaje: el paisaje muestra determinados sentimientos del personaje o del autor y es fruto de los sentimientos que ellos proyectan sobre él. Concebida como paisaje, la naturaleza tiene esa relación con el personaje o con el autor, pero concebida como espacio, puede o no tenerla:

Ciertas características evidentes como la descripción objetiva o subjetiva, la relación directa del paisaje y el espacio con los personajes, su carácter realista o imaginario, la aprehensión y reacción diferentes frente al mismo paisaje o espacio, sus funciones dentro de la obra, los sentidos que se le atribuyen, la percepción por los cinco sentidos, su carácter temporal como parte de los recuerdos, del presente inmediato o del futuro, son comunes de ambos elementos (KANEV, 12).

Kanev considera que “El paisaje es una forma literaria aislada del resto”. Podría ser un género, aunque no ha llegado a serlo nunca. “El paisaje supone una visión de conjunto [...] que implica más bien lo infinito” (12).

En una obra, el espectador o lector es siempre contemplativo. Por tanto, el espacio es siempre paisaje, a no ser que sea estrictamente lo que rodea al personaje. Por eso, aún siendo el paisaje un espacio cerrado, la característica que lo hace paisaje en la literatura, es la proyección hacia lo infinito:

en términos generales el paisaje se concibe ante todo como un espacio abierto, más bien ilimitado, los límites según los diccionarios, serían los de la mirada humana, pero estos son transgredidos por la imaginación que puede continuarlo hasta el infinito. Es una característica que establece una distinción fundamental con el espacio (KANEV, 2003, p. 13).

Para convertirse en paisaje, el espacio “necesita la imaginación y el desbordamiento de las fronteras” (KANEV, 2003, p. 14). El espacio precisa de una cierta objetividad descriptiva, una materialidad necesaria para la subjetividad de la lectura. Así se crea una “veracidad”. Al mismo tiempo, lo subjetivo precisa de narrar la subjetividad del personaje o de la percepción. Hay una percepción que es la del narrador, que es objetiva, y una percepción que es la del personaje, que es subjetiva.

Tanto el paisaje como el espacio pueden ser estudiados en su relación con el sujeto (sea el personaje o el sujeto lírico), pueden ser portadores de un ambiente, de una información

sociocultural. Los espacios y paisajes son portadores de un sentido individual y “[...] de un sentido social, político, filosófico, utópico. Cumplen ambos la función de ilustrar la historia” (KANEV, 2013, p. 17). Por tanto, según Kanev, “Los espacios yuxtapuestos forman un todo. Los fragmentos de espacio dispuestos a lo largo de la narración forman un gran fresco que el lector intelectualiza como un paisaje. Tomadas por separado configurarían un espacio” (IDEM, p. 17).

En los años ochenta, la nueva geografía cultural representa “a contribuição mais recente na análise da paisagem simbólica” (ROSENDAHL, CORREA 2001, p. 31). Uno de los representantes más importantes de esta línea es Denis Cosgrove, quien “propõe a integração entre o materialismo dialético e os aspectos subjetivos na apreensão da paisagem” (IDEM, p. 31). Según el mismo pensador, “A paisagem, de fato, é uma “maneira de ver”, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma “cena”, uma unidade visual” (COSGROVE, 2013, p. 223).

El paisaje, según esta línea de pensamiento, es visto como representación física de los cambios sociales, culturales y productivos: “[...] se introducen en el estudio del paisaje cuestiones de formación de la identidad, expresión, actuación e incluso conflicto” (IDEM, p. 78). En esa sistematización, Cosgrove distingue entre el paisaje de la cultura dominante y los paisajes alternativos:

A cultura dominante procura produzir paisagens de acordo com sua imagem do mundo e ter essa imagem aceita como realidade de todos, enquanto as paisagens alternativas seriam produzidas por grupos não-dominantes, portanto teriam menos visibilidade (ROSENDAHL, CORREA 2001, p. 40).

Así, el paisaje es una

una imagen cultural, una forma pictórica de representación, estructuración y simbolización del entorno” [...], “una creación cultural del ser humano, que tiene atributos que permiten asociarlo con los textos. A partir de ello, se identifican narraciones, discursos y metáforas, que serán leídos por comunidades textuales, es decir, grupos de personas que tienen bases de entendimiento semejantes para la interpretación (COSGROVE, 2013, p. 89).

En resumen, la primera característica común a los escritos que se van a analizar en la segunda parte de este texto es que todos ellos fueron escritos por la misma persona física, por el mismo individuo, llamado Antonio Machado Ruiz, y que tuvo una vida que conocemos bastante bien gracias a grandes trabajos sobre el tema, como los realizados por Baltanás (2005) y Gibson (2016).

La obra de Antonio Machado aparece frecuentemente impregnada de datos de su existência, como su vida azarosa, su falta de determinación, su timidez, su rol familiar, sus idas y venidas y su deseo de encontrar un hueco en el que ser alguien, acaban por determinar

u orientar su producción. La mirada sobre su poesía permite comprobar que tales constataciones tuvieron fuertes influencias en su vida. No hay producción sin existencia. Es en la existencia que se da cita todo este conjunto de condicionantes que vienen como una ola creciente desde el día en que un individuo de nuestra especie puso un pie en la tierra, en que descubrió que podía hacer algo con las manos: por ejemplo, un entramado de hojas cosidas con grafías dibujadas que pueden ser interpretadas años, siglos, milenios después. Ese es el final del viaje: agarrar con nuestras manos uno de esos libros, abrirlo y leerlo hoy, nosotros, resultado de esa ola creciente en la que se dan cita todo ese conjunto de condicionantes que acaban por generar un acontecimiento: la escritura.

Hemos visto que, en primera instancia, nuestra relación con el espacio es, como todo ser vivo, de supervivencia. Ahora bien, nuestra capacidad cerebral y nuestra evolución nos han abocado a amplios espacios que podemos observar y anticipar a largo plazo. Podemos organizar y planificar nuestras formas de conseguir el alimento. Y nuestra capacidad de planificación y organización puede virar especulación (sobre el mundo, sobre nosotros, etc). Así se genera una cultura, una comunicación, y toda esa comunicación y cultura se transforma en cosmovisión y modos de ver y vivir el espacio, y representar nuestra vivencia de él estéticamente. Eso también incide en nuestra visión del espacio en una relación retroalimentar. Así hasta llegar a nuestra biografía, nuestras vivencias y nuestros deseos. De cualquier forma, son medidas diferentes que dan resultados diferentes y que precisan diferentes escalas históricas.

Veamos ahora el paisaje en la escritura de Antonio Machado.

**-SEGUNDA PARTE-**  
**-EL PAISAJE EN LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO.**

**Noticias y sucesos:** El tribunal de oposiciones a siete cátedras de lengua francesa, vacantes en otros tantos institutos de segunda enseñanza ha formulado la siguiente propuesta: Número 1, D. Luis Gorgoza; 2, D. Luis Ferbal; 3, D. Eduardo del Palacio; 4, D. Eugenio Rodríguez; 5, D. Antonio Machado; 6, D. Antonio Pérez Pimentel, y 7, D. Arturo Selfa. Los tres primeros por unanimidad; los restantes por mayoría de votos.  
 (Diario ABC, 12/04/1907)

Primavera de 1907, Meseta Central española –corazón de Castilla. Un tren atraviesa la Tierra de Almazán en dirección a Soria, pequeña capital provinciana de menos de ocho mil habitantes. A bordo, asomado a una ventanilla, un “hidalgo andaluz”<sup>297</sup>, nuevo profesor de francés en un instituto de la ciudad, se embelesa mirando el paisaje que se le muestra efímero y pasajero.

Ese “hidalgo” es Antonio Machado Ruiz, hermano del poeta Manuel Machado, hijo del folklorista *Demófilo* y nieto del biólogo Antonio Machado y Núñez<sup>298</sup>, ex alumno de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), discípulo de modernistas y amigo de noventayochistas. Machado vive en Madrid y ha publicado ya un primer libro de poesía llamado *Soledades* (1903), amén de algunos poemas en revistas<sup>299</sup> que le han dado un cierto nombre entre la crítica literaria. Pasó unos años viviendo en París, pero desde su regreso a España, en 1902, no ha encontrado su espacio en una sociedad en crisis. Muertos padre y abuelo, el clan de los Machado, venido a menos, y para hacer frente a sus deudas, se deshace de objetos familiares uno a uno, en incesante goteo: sábanas, mesa, vajilla, el buró, una silla... Mientras, los hermanos poetas apuran su entrega a la vida bohemia del Madrid modernista.

---

297 Expresión tomada de Bartolomé Mostaza: “... desaliño, sí; pero elegancia de buen hidalgo andaluz” (VVAA, 1949, p. 624).

298 Para más información sobre la familia Machado se recomiendan los estudios de BALTANÁS ((2006) y GIBSON (2016), citados en la bibliografía. Igualmente, en el apartado 1 del tercer capítulo, se ampliará la información y la incidencia que tuvo esta constelación intelectual en la obra de Antonio Machado.

299 Entre las que destacan *Electra*, *Revista Ibérica* y *Helios* (GIBSON, 2016, pp. 126, 152, 167).

Francisco Giner de los Ríos<sup>300</sup>, uno de los promotores de la ILE y viejo amigo de la familia, recomendó un tiempo atrás a Antonio que opositase a profesor de francés de enseñanza media. El joven poeta siguió el consejo y quedó en quinto lugar, eligiendo plaza en el Instituto General Técnico de la pequeña ciudad de Soria, principalmente por ser la más cercana a Madrid frente a las otras dos opciones: Baeza y Mahón. Pero ahora, dentro del tren que recorre los campos de la vieja Castilla, viendo fugaz su inalterable paisaje, Machado se alegra de haber elegido un destino que le ha llevado al reencuentro con lo que ya pasó, con sensaciones perdidas hace ya muchos años, transmitidas por sus profesores de la Institución. Tiempos de fe en la educación, que aún, en 1907, perviven y laten con pulso de joven apasionado: conocer la ciencia y las letras, conocerlas *in situ*, en el campo, en los libros, en las conversaciones y en las personas, en la cultura y en el paisaje<sup>301</sup>

El resultado poético de esta primera visita de Antonio Machado a Soria será el reencuentro con aquellas viejas sensaciones, recuperadas ahora tras los bohemios años de Madrid, la experiencia parisina y un regreso no demasiado feliz a la capital de España. Aquellos viejos resortes de su biografía, asociados a otros tiempos, vuelven a emerger como traídos por una ola, como si siempre hubieran estado ahí, en letargo, silenciosos, silenciados o apócrifos, y lo que había quedado atrás para siempre resulta ser acompañante. *Orillas del Duero* (1907) será el primer gran poema paisajístico de Antonio Machado, y significará un giro en su obra.

La profesora Reyes Vila-Belda (VVAA, 2006) afirma que la característica principal de esa virada en la poesía de Antonio Machado es la enumeración de los elementos que componen el paisaje. A diferencia de otros paisajistas españoles de la época, como Azorín, Gabriel Miró, Enrique de Mesa o Salvador Rueda, “que describen puntualmente” el paisaje, Machado –dice Vila-Belda– hace “una narración en la que, más que contar lo que pasa, prefiere contar las cosas que hay en ese paisaje” (VVAA, 2006, p. 220):

Es una tibia mañana.  
 El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.  
 Pasados los verdes pinos,  
 Casi azules, primavera  
 Se ve brotar en los finos  
 Chopos de la carretera  
 Y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.  
 El campo parece, más que joven, adolescente.

---

300 (1839-1915) Fue catedrático de Derecho en la Universidad de Madrid hasta su expulsión, por motivos políticos, en 1875 (GIBSON, 2016, p. 44). Entonces creó la Institución Libre de Enseñanza, centrándose en la actividad pedagógica. Se trata del primer gran referente de estudios centrados en el paisaje en España.

301 Para Giner de los Ríos, “las ideas apenas tenían valor si no eran vividas, si no eran conversadas con los otros o con el paisaje” (NAVARRO DE SAN PÍO, 2015, p. 46).



(MACHADO, 2010, p. 88)

Parece que la impronta institucionista, que tanta importancia atribuía al paisaje, encontró al fin su espacio lírico y su poeta. Pero, un momento... ¿Contar lo que pasa? ¿Las cosas que hay en el paisaje? La afirmación de Vila-Belda es absolutamente correcta y razonable, y sin embargo no deja de sorprender si pensamos en la “adolescencia” aparente del campo, o si vemos la primavera “brotar” de los chopos de la carretera y del río como una asociación que enumera “las cosas que hay en el paisaje”, que están en el paisaje: los chopos, el río, los pinos, el sol y el campo. ¿Corre el Duero? ¿Emana la primavera de los chopos? ¿es que esas cosas están en el paisaje? ¿la mudez del Duero? ¿Cuáles son los elementos que hay en ese paisaje? ¿Qué ostenta ese paisaje y lo que él muestra? ¿A qué horizonte se abre?

### 3. 'RETRATO' DE ANTONIO MACHADO

Nací en Sevilla una noche de Julio de 1875, en el célebre palacio de La Dueñas, sito en la calle del mismo nombre.

Mis recuerdos de la ciudad natal son todos infantiles, porque a los ocho años pasé a Madrid, adonde mis padres se trasladaron, y me eduqué en la Institución Libre de Enseñanza. A sus maestros guardo vivo afecto y profunda gratitud. Mi adolescencia y mi juventud son madrileños. He viajado por Francia y por España. En 1907 obtuve Cátedra de Lengua Francesa, que profesé durante cinco años en Soria. Allí me casé: allí murió mi esposa, cuyo recuerdo me acompaña siempre. Me trasladé a Baeza, donde hoy resido. Mis aficiones son pasear y leer.

(Antonio Machado).

Este apartado va a servir tanto para introducir los aspectos biográficos de Antonio Machado como para hablar sobre el poema que abre *Campos de Castilla*, llamado 'Retrato'; concretamente, se quiere estudiar su espacialidad y elementos paisajísticos. No hay muchos en el poema, pero se han considerado idóneos para abordar lo que se ha considerado la primera etapa del autor y el tránsito hacia la segunda. Como se ha indicado introductoriamente, esta primera etapa tiene como eje *Soledades*, su primer libro, publicado en 1903, y se caracteriza por una marcada presencia de la influencia modernista (principalmente Paul Verlaine y Rubén Darío). La segunda época se perfilaría en 1907, con la reedición de *Soledades*, llamado ahora *Soledades. Galerías. Otros poemas* (que incluye nuevos poemas y excluye bastantes de la primera edición) y eclosionaría con la publicación, en 1912, de *Campos de Castilla*. Si bien el poema 'Orillas del Duero', publicado en la edición de 1907 es frecuentemente considerado un poema que marca un giro en la obra de Machado, 'Retrato' representa muy bien el enlace entre uno y otro momento literario: el tránsito del Machado de *Soledades* al Machado de *Campos de Castilla*, del Machado de las galerías del alma, al Machado de los paisajes.

Durante el proceso de trabajo se ha ido percibiendo que esta distinción, que inicialmente parecía clara, no lo es tanto. Se ha detectado que desde otros ámbitos y enfoques, las diferencias entre la poesía de *Soledades* y la poesía de *Campos de Castilla*, además de toda la producción posterior (*Nuevas canciones*, el *Cancionero apócrifo* e incluso los poemas de la guerra), esta distinción es cuestionada por especialistas como Ramón de Zubiría (1966) y Aurora de Albornoz (1986) a partir de sus aspectos más formales. Pero sus argumentaciones atañen también a lo filosófico, a las temáticas y al tratamiento paisajístico (principalmente, el

argumento de las veladuras de Aurora de Albornoz (in VVAA, 1994)). McDermott (in: VVAA, 1994) y Vila-Belda (in: VVAA, 2006) sostienen más claramente una diferenciación poética. El propio Machado también enfatiza su diferencia de criterios respecto a la poesía, y es significativo el número de poemas nuevo que incluye y de viejos que elimina en la reedición de *Soledades*. Sobre esta cuestión de la unidad de la obra machadiana existe un debate.

Específicamente, en lo que se refiere al ámbito de la espacialidad y el paisaje, el cambio sí es notorio, y se intuye que el cambio de eje espacial puede motivar a percibir un cambio estilístico más abrupto del que en realidad se produce. Ramón de Zubiría (1966) enfatiza la unidad formal de Machado, y Aurora de Albornoz (VVAA, 1994) nos muestra cómo la presencia del modernismo, y en especial, de Rubén Darío, no le abandonará nunca y le acompañará hasta en el último verso. Después de 1907, Machado continuará demostrando un gusto por la silva compuesta por endecasílabos y heptasílabos, aunque desarrollando más las rimas asonantes. Pero incluso esta predilección por la simplificación de la rima manifiesta lo que aquí se pretende enfatizar: un cambio eje en su mirada que marca una transformación aparentemente más radical al pasar de elementos simbólicos tomados tal vez de influencias literarias, a elementos que no dejan de ser simbólicos, pero que buscan los objetos, el mundo y su la materialidad, y se confunden más en él (en ella (con ellos)).

Como se ha propuesto en los capítulos anteriores, el proceso de trabajo parte de un enfoque materialista en el que se tienen en cuenta tanto los medios de producción y relación con el espacio y los objetos, como los procesos históricos y sociales. No obstante, se presupone la insuficiencia de la explicación materialista de las manifestaciones culturales cuando se trata de objetos de estudio tan concretos, delimitados y específicos como puedan ser la obra de un autor o una composición poética. El materialismo cultural decrece en posibilidades en la medida en que los períodos u objetos de estudio son abordados a una escala menor. Jean-Paul Sartre (1954) nos muestra cómo el ser humano es capaz de suspender acciones favorables a sí mismo desde el punto de vista de la supervivencia, y nuestra vida cotidiana nos hacer saber de esto sin necesidad de apelar a Sartre y su certeza de nuestra capacidad para actuar contra nosotros mismos. Maurice Merleau-Ponty afirma que nuestra libertad es una libertad constituida y definida en nuestra biología y nuestra cultura, de la cual emerge la acción libre. La dificultad de la investigación desarrollada estaba en la necesidad de moverse entre el área histórico-cultural y l de lo subjetivo en un objetivo de abordaje que tiene como punto de partida nuestra especie y como de llegada, la escritura y la lectura.

Establecido en el capítulo 2 un panorama histórico más general, es la hora de

profundizar en la escritura de alguien que escribió como podría no haber escrito nada o quemado todo–, en la cristalización de su existencia: la escritura, marca de existencia que es leída por alguien que, para el caso, es este que ahora escribe y que ahora –un otro ahora– tú lees.

## RETRATO

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
y un huerto claro donde madura el limonero;  
mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;  
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido  
–ya conocéis mi torpe aliño indumentario–  
mas recibí la flecha que me asignó cupido,  
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,  
pero mi verso brota de manantial sereno;  
y, más que un hombre que sabe su doctrina,  
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

Adoro la hermosura, y en la moderna estética  
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;  
mas no amo los afeites de la actual cosmética,  
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos  
y el coro de los grillos que cantan a la luna.  
A distinguir me paro las voces de los ecos,  
y escucho solamente, entre las voces, una.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera  
mi verso, como deja el capitán su espada:  
famosa por la mano viril que la blandiera,  
no por el docto oficio del forjador preciada.

Converso con el hombre que siempre va conmigo  
–quien habla solo, espera hablar a Dios un día–;  
mi soliloquio es plática con este buen amigo  
que me enseñó el secreto de la filantropía.

Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.  
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago,  
el traje que me cubre y la mansión que habito,  
el pan que me alimenta y el techo en donde yago.

Y cuando llegue el día del último viaje,  
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,  
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,  
casi desnudo, como los hijos de la mar.

(MACHADO, 2010, pp. 144-145 (XCVII)).

### 3.1 ANTONIO MACHADO LLEGA POR VEZ PRIMERA A PARÍS, REFERENCIA INTELECTUAL DE SU FAMILIA Y PUNTO DE PARTIDA DE SU POESÍA.

París era todavía la ciudad del “affaire Dreyfus” en política, del simbolismo en poesía, del impresionismo en pintura, del escepticismo elegante en crítica. Conocí personalmente a Oscar Wilde y a Jean Moréas. La gran figura literaria, el gran consagrado, era Anatole France. De Madrid a París (1902). En ese año conocí en París a Rubén Darío.

(Antonio Machado)

Acabando la primavera de 1899, Antonio Machado Ruiz, español, soltero, veinticuatro años de edad, desciende las escaleras del tren procedente de Irún (enlace desde Madrid) y pone por vez primera sus pies en París. Su hermano Manuel se había adelantado unos meses y le aguardaba en la estación. Ambos habían decidido probar fortuna en la capital francesa. La Editorial Garnier estaba desarrollando una colección de publicaciones en castellano (GIBSON, 2016, p. 109) y cuando los hermanos tuvieron noticia de ello, pensaron que podrían viajar a Francia, trabajar para la editorial, aprender francés, vivir unas cuantas aventuras y, sobre todo, conocer París.

Antonio siempre fue muy escueto hablando de la capital francesa. No se sabe si las sensaciones fueron similares a las de Rubén Darío al poner sus pies en ella estación –“Y cuando en la estación de Saint Lazare, pisé tierra parisiense, creí hallar suelo sagrado”–, pero lo que sí se sabe es que la estación y alrededores se convirtieron en la zona por la que los Machado anduvieron con más frecuencia: solos, con Rubén, a veces con Pío Baroja... En París conocieron a varios escritores, personalmente o a través de su obra. Venían a cumplir sus ilusiones de juventud, y además, a completar un círculo, una idea infantil procedente de su educación y de una idea de Francia que “[...] es de mi familia y aun de mi casa, es la de mi padre y de mi abuelo y de mi bisabuelo; que todos pasaron la frontera y amaron la Francia de la libertad y el laicismo” (Carta de Machado a Unamuno, in GIBSON, 2016, p. 28).

El interés de los hermanos Machado por París hunde, pues, sus raíces en la tradición familiar, de gran importancia en la conformación del pensamiento y la obra de ambos, una tradición que se remonta al siglo XVIII, con el médico Francisco Gato Durán. Conocido como el doctor Gato, este médico real durante los reinados de Carlos III y Carlos IV tuvo tres hijos: Luis María, Agustín y Cipriana.

Agustín Durán (1789-1862) se hizo escritor, y fue uno de los introductores del

romanticismo y de la crítica histórica de la literatura en España. Entre sus escritos más importantes están su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*, una *Historia del teatro español* y, principalmente, su compilación del *Romancero General*, en la cual, en su prólogo, ya advierte de la necesidad de apertura del pensamiento español, y critica que, mientras en otros países se interesan por nuestra cultura y literatura, en España el desinterés por el conocimiento es agudísimo:

Doloroso es por cierto que una de las mayores dificultades que he tocado sea la de reunir los libros oportunos á mi plan. Apénas, á fuerza de grandes sacrificios, logré adquirir la cuarta parte de aquellos que fácilmente se encuentran en las bibliotecas de Lóndres, de Viena y de París, donde parece que á porfía se han aglomerado los documentos literarios de España. [...] sumidos en la pereza dejamos la gloria para los otros, y nos dormimos sin cuidado. ¿Cuándo despertaremos? (DURÁN, 1877, pp. vii-viii).

La hermana de Agustín, Cipriana, se casó con un militar, político y filósofo extremeño llamado José Álvarez Guerra (1778-1863). José era un liberal, un afrancesado<sup>302</sup>, lo cual le costó el exilio, precisamente en Francia, tras la restauración del absolutismo por parte del rey Fernando VII (la llamada Década Ominosa (1823-1833)).

Cipriana y José tuvieron una hija a la que llamaron Cipriana también. Nacida en 1827, se casó con un médico, zoólogo y geólogo de nombre Antonio Machado Núñez (1815-1896).

Machado Núñez se hizo liberal y republicano, y un tiempo después fue uno de los primeros introductores del darwinismo en España. Tras concluir sus estudios en la Sorbona, y a su vuelta a España fundó la Sociedad Antropológica de Sevilla (1871).

Cipriana y Antonio tuvieron un hijo al que llamaron Antonio y que en su vida adulta adoptó como nombre ‘Demófilo’ (1846-1893), dedicándose a la antropología y al estudio del folklore, ciencia por entonces casi desconocida en España. Dos de sus cinco hijos –los dos mayores– fueron los poetas Manuel y Antonio Machado.

Como se puede apreciar, la familia de los Machado (vamos a llamarla así en su conjunto, aunque el apellido de muchos de ellos sea Durán), fue durante varias generaciones una familia ilustrada, de liberales, republicanos, “afrancesados”. José Álvarez ya había jugado un papel beligerante en esta lucha, y toda la familia adoptó estas mismas posiciones. Machado

---

302 Con el cambio de dinastía monárquica en España (1715) y la toma del poder por los Borbones, llegan nuevas ideas, costumbres y galicismos, y a las personas que las adoptan se les llama afrancesados. El país, muy debilitado, se hace relativamente permeable a ideas foráneas, principalmente francesas, por el hecho de hacer frontera y por la influencia de la nueva dinastía. La incipiente ilustración española también sigue marcadamente las tendencias francesas, ya que tiene poco o nada que ofrecer de suyo. Esto hace que las ideas procedentes de pensadores franceses sean muy claramente absorbidas y que a los ilustrados en su conjunto se les llame afrancesados. La España de la época no es reaccionaria, pero sí hay “una mayoría social (hidalgos, bajo clero, campesinos) impermeable a las nuevas ideas, una atmósfera que no las sustenta y una minoría que se abre al espíritu del siglo, pero con moderación y timidez” (VILAR, 2013, p. 114).

Núñez llegó a ser Gobernador de Sevilla en 1870, y su fervorosa defensa pública del darwinismo le valió el odio del clero sevillano (GIBSON, 2016, pp. 37-39). Republicano convencido, cuando en 1872 ocupó el rectorado de la Universidad de Sevilla, se lanzó a la tarea del reformismo junto a su colega Federico de Castro.

Demófilo también seguiría estas tendencias, y fue así como él y su compañera, Ana Ruiz, educaron a los hijos que tuvieron. Antonio recuerda este ambiente a Miguel de Unamuno en una carta fechada en 24 de Abril de 1921:

Cuando yo era niño había una emoción republicana. Recuerdo haber llorado de entusiasmo en medio de un pueblo que cantaba La Marsellesa y vitoreaba a Salmerón. El pueblo hablaba de una idea republicana y esta idea era, por lo menos, una emoción, y muy noble a fe mía (SESÉ, 1992, p. 1365).

Sin embargo, Demófilo no era un afrancesado. Desde los tiempos de su abuelo José, el universalismo ilustrado había dado paso a una búsqueda de lo particular, combinada con ciertas ideas sobre el espíritu y la identidad nacional. Demófilo dedicó su vida al rescate del folklore español, pero la pareja se esforzó en educar a sus hijos en un ambiente que combinaba el librepensamiento y la ilustración, con el folklore y el amor a la naturaleza, combinando libros importados de Francia y el sol del universo que inundaba Andalucía.

Antonio Machado nació el 26 de Julio de 1875 en Sevilla, concretamente en el Palacio de las Dueñas, propiedad de los duques de Alba, quienes lo habían convertido en aquella época en una docena de viviendas para alquilar (GIBSON, 2016, p. 44). En aquel palacio típicamente andaluz, con su patio interior y sus árboles aromáticos, vivió sus primeros años Antonio. La educación de los hermanos Machado oscilaba entre las historias y canciones de la abuela Cipriana, las excursiones campestres con el abuelo Machado Núñez y las enseñanzas liberales de los padres. Por supuesto, también estaba por medio el Romancero General del tío-abuelo Agustín Durán, con el que Antonio, en su prólogo a la reedición de *Campos de Castilla* (1917), aseguraba haber aprendido a leer (MACHADO, 2010, p. 74).

Cuando la I República fue liquidada y restaurada la monarquía (1874), varios colegas de Machado Núñez en la Universidad de Sevilla fueron destituidos. Entre ellos se encontraba Fernando Giner de los Ríos, quien, encontrándose sin quehaceres, emigró a Madrid, donde fundó, junto a Bartolomé Cossío, la Institución Libre de Enseñanza (ILE), que pretendía ofrecer nuevos métodos de enseñanza librepensadora en España. Es por eso que, en 1883, Machado Núñez pidió un traslado a la Universidad Central de Madrid con el fin de que sus nietos tuvieran la oportunidad de recibir su educación en la ILE. Antonio tenía ocho años: Sevilla quedó demarcada para nuestro poeta como aquel tiempo en que transcurrió su infancia.

En Madrid, las cosas no le fueron nada bien a Demófilo: incomprensión, mala suerte, falta de sistematización,... todo junto, tal vez... El caso es que acabó marchando a Puerto Rico y a los pocos meses enfermó y volvió sólo a tiempo para morir en suelo español.

Poco después moriría el abuelo, y los hermanos Machado, que habían andado muy despistados en lo material, tenían ahora que buscarse la vida. Pero no lo hicieron: Manuel se estaba dedicando a la poesía y Antonio intentaba infructuosamente ser actor de teatro. Juntos participaban en charlas, crearon tertulias y conocían a otros jóvenes con vocación de artistas: Manuel era más galán, arreglado y dicharachero, coleccionaba amigos y amantes; Antonio, introspectivo, sufría las frustraciones de la falta de amores, con la que medía el tiempo de la juventud que se iba y que se escurría entre sus dedos.

La situación financiera fue empeorando hasta que, en alguna tertulia, los hermanos oyeron hablar que la Editorial Garnier en Francia precisaba de hablantes de español para llevar a cabo traducciones o correcciones de textos en la lengua de Cervantes. Decidieron entonces probar fortuna en la capital francesa: primero Manuel, que llegó a París en Marzo de 1899, y luego Antonio, que llegó tres meses después, a finales de Junio.

Tenemos ya unas pautas biográficas para leer las primeras estrofas de 'Retrato':

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
 y un huerto claro donde madura el limonero;  
 mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;  
 mi historia, algunos casos que recordar no quiero.  
 Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido  
 –ya conocéis mi torpe aliño indumentario–  
 mas recibí la flecha que me asignó cupido,  
 y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.  
 Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,  
 pero mi verso brota de manantial sereno;  
 y, más que un hombre que sabe su doctrina,  
 soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

### 3.2 EL PARÍS DE LOS MACHADO

El poema continúa:

Adoro la hermosura, y en la moderna estética  
 corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;  
 mas no amo los afeites de la actual cosmética,  
 ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Pero, ¿qué es eso de las viejas rosas del huerto de Ronsard? ¿Qué quiere decir eso?



¿Quién es Ronsard? ¿Y los afeites de la actual cosmética? ¿y eso del gay-trinar?

Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain,  
cuillez des aujourd'hui les roses de la vie  
(RONSARD, in VVAA, 1975-76, p. 714)

Pierre de Ronsard (1524 – 1585) fue un poeta petrarquista, platonista y epicúreo cuyo estilo se caracteriza por la búsqueda de la belleza y un cierto vitalismo humanista que le lleva a tener el amor y el paso del tiempo como principales temas. En *Los complementarios*, Antonio Machado lo coloca en una posición entre lo escolástico y lo barroco<sup>303</sup>, movimiento este último por el cual Machado no sentía precisamente una gran predilección: “Las imágenes del barroco expresan, disfrazan y decoran conceptos, pero no nacen de intuiciones” (Machado, in: VVAA, 1975-76, p. 1024). En relación al soneto, sigue diciendo: “No es composición moderna, a pesar de Heredia. La emoción del soneto se ha perdido. Queda sólo el esqueleto, demasiado sólido y pesado para la forma lírica actual”.

Entonces, ese cortar las rosas de Ronsard es también cortar una línea que no era la suya, la que él buscaba. Machado está asumiendo una ruptura, pero no significa eso que se haya entregado a la moda de lo nuevo ni al movimiento que ha enarbolado esa ruptura –lo que él llama “la actual cosmética”–. No es tampoco un adorador del nuevo gay-trinar, y además,

Desdeño las romanzas de los tenores huecos  
y el coro de los grillos que cantan a la luna.

Hay en Machado una incomodidad latente en esta disyuntiva entre lo antiguo y lo moderno. La primavera de los poemas de Ronsard y sus famosas flores<sup>304</sup> se fueron marchitando con el tiempo, pero Machado siente y manifiesta que precisa de otra vía que no sea el poeta clásico o los modernos.

Ronsard vuelve a aparecer en otros poemas de Machado, como *Glosando a Ronsard y Otras rimas* (CLXIV) (p. 301), o el poema CXLVII (p. 254), *Al maestro Rubén Darío*, donde vuelve a usar esa expresión de las rosas para referirse al poeta nicaragüense:

Este noble poeta, que ha escuchado  
los ecos de la tarde y los violines  
del otoño en Verlaine, y que ha cortado  
las rosas de Ronsard en los jardines  
de Francia, hoy peregrino  
de un Ultramar de Sol, nos trae el oro  
de su verbo divino.  
(MACHADO, 2010, p. 254)

Rubén Darío es la gran referencia de Antonio Machado en su primera época. Darío

303 “Va el soneto de lo escolástico a lo barroco. De Dante a Góngora, pasando por Ronsard” (1957, p. 37).

304 Jorge Urrutia da cuenta de los muchos poemas en los que Ronsard utiliza la rosa para referirse a la belleza efímera de la juventud y el amor. (VVAA, 1975-76, pp. 932 – 933).

había publicado *Azul* en 1888, y pronto se convirtió en un poeta referente en varios países de América. Cuando llegó a España, revolucionó su fatigado mundo literario: “su dominio trascendió más allá, y por vez primera, en España, el ingenio americano fue acatado y seguido como iniciador. Por él la ruta de los conquistadores se tornó del ocaso al naciente” (José Enrique Rodó, in ALBORNOZ, 1986, p. 247). Puede decirse que Rubén Darío infundió, no sólo el estilo, sino también el entusiasmo:

Además de la voz brillante, llena de música, de armonías, de palabras...; además de voz nueva y tradicional al mismo tiempo que, sin duda deslumbra al joven Antonio, como a su hermano Manuel, como a tantos jóvenes que comienzan a llamarse “los nuevos”, o los “modernistas”,... Rubén es, sin duda –para Antonio y para los demás– un estímulo hacia nuevas lecturas, hacia el conocimiento de otros poetas. Sobre todo es para el joven quien le enseña, más que nadie, a encontrar la propia voz (ALBORNOZ, 1994, p. 71).

Su espíritu cosmopolita causó furor en una España que oscilaba entre la indiferencia y el carácter reaccionario, en la que se despreciaba el modernismo aún sin saberse muy bien lo que era, y que Rubén Darío definía como

La elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte, la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso, que sufría aniquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro (GIBSON, 2016, p. 93).

Se trataba de revolverse “[...] contra todo lo antiguo y podrido en nombre del arte puro y del individualismo” (p. 93). Como describe Ricardo Gullón, “En el mundo occidental se asistía entonces a la rebelión de las minorías pensantes contra el tradicionalismo, expresado en el ámbito de la literatura por una retórica elocuente, cargada de sonoridades retumbantes” y que en España tuvo a José Zorrilla y Núñez de Arce como primeras víctimas propiciatorias (VVAA, 1975-76, p. 584).

El sentir de esa triste generación española que recibió como agua de Mayo la poesía de Rubén queda expresado en estas palabras de Manuel Machado:

[...] ignorándolo todo, lo despreciábamos todo también [...] Embotados y entristecidos por la inacción, hartos del romanticismo pasado e incapaces para la vida práctica y laboriosa, viviendo a la sombra de glorias muertas, leyendo una Historia primitiva y falsa, sin ánimos para rectificarla y hurtarle consecuencias amargas, pero provechosas; despreciando las letras y las artes en gracia al amor de las ciencias, entonces victoriosas en el mundo (amor, sin embargo, puramente platónico, puesto que apenas un nombre de Castilla figura en la larga relación de inventores y científicos); despreciando cuanto se ignoraba, indisciplinados, pobres y arrogantes, así vivían los españoles de fin de siglo hasta los desastres del 98 (GIBSON, 2016, pp. 94-95).

Juan Ramón Jiménez describe al Antonio Machado que conoció en 1901 como un “lector de Manrique, Lope, lo popular, los simbolistas franceses, sobre todo Verlaine, y Darío

y Unamuno” (CHICHARRO, 2013, p. 154). Después, el Machado posterior a *Soledades* va a buscar distanciarse del maestro Rubén, y en su famoso y archicitado prólogo a la edición de *Soledades* de 1917, escribirá:

Por aquellos años, Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*. Pero yo pretendí –y reparad que no me jacte de éxitos, sino de propósitos– seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu (MACHADO, 2010, p. 73).

En su texto *Rubén Darío en Antonio Machado* (VVAA, 1994, p. 73), Aurora de Albornoz viene a señalar precisamente que ese distanciamiento de Rubén fue más un “propósito” que una realidad, y destaca varias características que quedaron en la obra de Machado y aparecen frecuentemente en sus poemas, como el empleo del “tú” en lugar del “yo”, muy usado por Baudelaire y Rubén,

Arde en tus ojos un misterio, virgen  
esquiva y compañera.  
No sé si es odio o es amor la lumbre  
inagotable de tu aljaba negra.  
Conmigo irás mientras proyecte sombra  
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.  
–¿Eres la sed o el agua en mi camino?  
Dime, virgen esquiva y compañera.  
(MACHADO, 2010, p. 101 (XXIX))

Puede apreciarse también la meditación sobre el tiempo y, sobre todo, el gusto por las veladuras, tan característico del poeta nicaragüense e incorporado por este de Paul Verlaine. De hecho, hay algo en la poesía de Machado, una contradicción y un juego de mostración-ocultación para el cual lo velado y la personificación de los sentimientos le van muy bien, y son cosas que, según Albornoz, persisten de esa mayor influencia modernista:

Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la couleur, rien que la nuance!  
Oh! La nuance seule fiancée  
Le rêve au rêve et la flûte au cor!<sup>305</sup>  
(Verlaine, in : VVAA, 1994, p. 75)

En 1905, Darío publica *Los raros*, colección de textos sobre veinte personajes, franceses en su mayoría, que le han llamado la atención por su “condición de malditos”, su marcado individualismo, su excentricidad o el “[...] empeño en vivir su vida libre de trabas impuestas por los demás” (GIBSON, 2016, p. 103). Entre ellos están Paul Verlaine, Villiers de l’Isle-Adam, Jean Richepin, Leconte de Lisle, Léon Bloy, Rachilde, Jean Moréas,

---

305 Matiz, claroscuro, veladura sola / Nada de color. Sólo los matices. / El matiz compone parejas felices / entre sueño y sueño, entre flauta y viola.

Théodore Hannon, Edgar Allan Poe, Eugénio de Castro e Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont). En un poema, escribirá:

Amo más que la Grecia de los griegos  
la Grecia de la Francia [...]  
(p. 104)

Sin embargo, a pesar de este amor exultante por la literatura francesa y de seguir tan hondamente la estela de Verlaine y Mallarmé, Rubén decía “[...] que no hacía más que desarrollar tendencias y posibilidades que ya existían en la poesía castellana” (GIBSON, 2016, p. 105). Sea como fuere, Darío arrastró a los jóvenes españoles a ese mundo perceptivo que se abría en Francia, lleno de sensaciones y de musicalidad:

Os objetos concretos estão aniquilados; as determinantes de tempo, que lhe pareciam inerentes, desprendem-se deles. Numa harmonia irreal com a ausência, com o Nada, as indicações de tempo, tornadas absolutas, constituem a substancialidade do tardio e do antigo –uma substancialidade que, por sua vez, torna-se completamente livre, apenas partindo do pressuposto de um espaço vazio de objetos (FRIEDRICH, 1991, p. 100).

La aniquilación de la relación del objeto con el mundo empírico hace que los objetos comparezcan sólo lingüísticamente, lo que, por su vez, lleva a que la relación con el sujeto también se desvincule de todo orden real. Tal lírica,

De forma estranha, mas com uma música que se impõe silenciosamente, ela fala a partir de um espaço interior incorpóreo, solitário, onde o espírito, livre das sombras do real, olha-se a si mesmo e experimenta, no jogo de suas tensões abstratas, uma satisfação de dominar, análoga às cadeias de fórmulas de matemática (FRIEDRICH, 1991, p. 101).

Pareciera que Antonio Machado, a partir de un momento, vuelve a la relación objeto / sujeto / mundo empírico (o tal vez no había terminado de desvincularse de ella). Sin embargo, las citadas conclusiones de Aurora de Albornoz nos ponen en la pista de que la relación Machado / modernismo no acaba con esa vuelta hacia el objeto, ni con Juan de Mairena, ni con sus muchos versos estéticamente beligerantes de *Nuevas Canciones*:

Verso libre, verso libre,  
Líbrate mejor del verso  
Cuando te esclavice  
(2010, p. 315)

¿No hay un juego laberíntico en los apócrifos de Machado? ¿No es posible pensar que no todos los apócrifos de uno están controlados ni definidos ni bien delimitados? ¿No hay juegos de veladuras ni recovecos del alma en la construcción de 27 apócrifos que Antonio inventó? ¿Son todos los que están? ¿Están todos los que son? ¿Está su poesía exenta de un juego, de un sutil adorno, de una viruta barroca o de una imagen brindada al ego?

Según Albornoz, fue también Rubén quien introdujo a Antonio –ya fuera directamente o a través de Manuel– en la lectura de Paul Verlaine y ese gusto por lo indeciso, velando el dato concreto de lo preciso. Geoffroy Ribbans (SESÉ, 1992, pp. 1354 - 1355), dice que Verlaine (1844-1896) fue el poeta más influyente en la España de inicios de siglo XX, lo cual puede parecer un poco exagerado a tenor de la impronta que dejó Darío. Pero no es carente de sentido, por cuanto es verdad que Rubén

[...] ha escuchado  
los ecos de la tarde y los violines  
del otoño en Verlaine [...]  
(MACHADO, 2010, p. 254)

Para Antonio y Manuel Machado, Paul Verlaine fue el gran descubrimiento de su estancia en París. La influencia que tuvo en ellos el poeta fue atronadora. Siguiendo a Senabre (CHICHARRO, 2013, p. 154), hay en el Machado de *Soledades* “una orientación más sobria e intimista, más cercana a Verlaine que a Rubén Darío, más preocupado por reflejar sensaciones internas que por transmitir estímulos visuales y auditivos”, cosa que precisa más del objeto físico. No obstante, es posible que esa mayor fisicidad de Verlaine se dejara ver posteriormente, y que el gusto por los jardines, el otoño y las puestas de sol que configuran un paisaje emocional y altamente subjetivo tengan como referencia en esos primeros años más los versos de Verlaine que los objetos mismos.

He empujado la puerta estrecha y chirriante  
y cruzo los senderos del jardín olvidado,  
que el buen sol matinal dulcemente ha dorado,  
poniendo en cada flor un húmedo diamante.  
(VERLAINE, 1921, p. 33)

Rechinó en la vieja cancela mi llave;  
con agrio ruido abrióse la puerta  
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave  
golpeó el silencio de la tarde muerta.  
En el solitario parque, la sonora  
copla borbollante del agua cantora  
me guió a la fuente. La fuente vertía  
sobre el blanco mármol su monotonía.  
La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,  
un sueño lejano mi canto presente?  
(MACHADO, 2010, p. 85 (VI))

En el capítulo 1 de esta investigación nos deparábamos con las afirmaciones de Anne Cauquelin, Alain Roger u Oscar Wilde en las que se nos decía que el paisaje era consecuencia de una educación estética a través del arte. Y estamos en condiciones ahora de afirmar que eso se refiere a un factor posible de influencia... Uno entre muchos otros.

Decir que la educación artística es lo que nos lleva a tener la capacidad de contemplar

el paisaje y que este sea una construcción de una determinada cultura o civilización no es una afirmación que pueda ser aceptada como principio general que explique su percepción. Antes bien, se trata simplemente una particularidad, de un elemento perceptivo en la configuración del paisaje. El peso de la propia poesía en la configuración del paisaje y el espacio en el Machado de *Soledades* es muy grande: las palabras pesan más que las cosas, mientras que a partir de 1907 comienzan a entrar otros elementos configuradores de su percepción y representación que son estéticos y artísticos, y otros que no lo son. Pero un factor clave es que comienzan a entrar en el paisaje las cosas mismas como objetos del mundo. Hechos tan intrascendentes globalmente como pueden ser el haber aprobado una oposición y salir del ámbito familiar por primera vez para tomar posesión de algo que es propiamente suyo, unido a un eventual buen día de primavera en Castilla (como era bien probable que ocurriera en la época en que hizo el viaje), colocaron a Antonio Machado en disposición de producir algo más vital, más exultante, más hacia fuera, en lo que no fueran tanto sus relaciones literarias lo que emergiera, sino otro tipo de relaciones (sus tiempos en la escuela, con la ILE, los años infantiles con las excursiones del abuelo, etc).

Igualmente, es bastante probable que las vivencias infantiles de Oscar Wilde o Anne Cauquelin les remitieran al arte o la pintura:

Ao mesmo tempo impressionista e clássico: eu podia decifrá-lo com facilidade e também percebia muito facilmente que o sonho de minha mãe não era nada de extraordinário, a projeção de um gosto fabricado ou a marca de certa cultura, de uma norma. Tratava-se do que era “preciso” amar sob pena de retroceder (CAUQUELIN, 2007, p. 24).

En el caso de Machado, la obra de Verlaine es algo adquirido en su vida adulta, que le sirve para dar forma a ese sedimento que ha ido dejando su existencia desde bien niño y que viene a aparecer cuando, en 1899, al poco de llegar a París, Manuel compra la edición de las obras completas del poeta francés, publicadas ese mismo año, y las comparte con su hermano. A partir de ese momento, ambos se dedicaron con fervor a leer *Poèmes saturniens*, *Fêtes galantes*, *La bonne chanson* ó *Romances sans paroles*. Según Gibson, “A Antonio le afectaron hondamente los seis sonetos de *Poèmes saturniens* que, en el apartado “Melancholia” –melancolía de poeta nacido bajo “la influencia maligna” de Saturno–, inician la antología” (2016, p. 115).

En estos poemas puede verse la profunda influencia principalmente en el primer Machado. En *Nevermore* se puede apreciar la incorporeidad que vemos en *Soledades*. ‘Tres años después’ presenta un tema recurrente en la poesía francesa de la época: “[...] la vuelta al viejo jardín donde se ha sido feliz, jardín que suele ser dieciochesco, con alguna estatua y una

fuente” (IDEM, p. 115). Gibson dice que la nostalgia que Antonio Machado sentía por el palacio de las Dueñas de Sevilla hizo que este poema le impactara enormemente. Desde luego, *Soledades* está lleno de plazas y fuentes, tal vez influencia de Verlaine, y tenemos ‘Retrato’, poema en el que están presentes todos esos detalles. Precisamente en ‘Tres años después’ vemos ese ambiente flotante e incorpóreo del primer Machado:

Todo está igual... De nuevo veo el esmeraldino  
 parral de viña loca..., los bancos de madera;  
 el surtidor desgrana su murmullo argentino  
 y el viejo tiembla y dice su cuita lastimera.  
 (VERLAINE, 1921, p. 33)

Vemos el ambiente flotante y vemos ya la temporalidad machadiana:

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...  
 [...]  
 Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,  
 casi de primavera,  
 tarde sin flores, cuando me traías  
 el buen perfume de la hierbabuena,  
 y de la buena albahaca,  
 que tenía mi madre en sus macetas.  
 Que tú me viste hundir mis manos puras  
 en el agua serena.  
 para alcanzar los frutos encantados  
 que hoy en el fondo de la fuente sueñan...  
 Sí, te conozco, tarde alegre y clara,  
 casi de primavera.  
 (MACHADO, 2010, pp. 86-87 (VII))

La paleta de colores, sin embargo, es distinta: en Verlaine es más brillante, aunque de colores indeterminados.

Flechaba el crepúsculo sus luces postreras  
 Sobre los nenúfares, entre las junqueras;  
 Los blancos nenúfares que tenían una  
 Palidez heráldica de rayo de luna.  
 (VERLAINE, 1921, p. 77)

En Antonio Machado es más oscuro, como en un cuadro de Solana, lo que da a la poesía de *Soledades* un peso que queda lejos de la levedad de Verlaine.

Las ascuas de un crepúsculo morado  
 Detrás del negro cipresal humean...  
 En la glorieta en sombra está la fuente  
 Con su alado y desnudo Amor de piedra,  
 Que sueña mudo. En la marmórea taza  
 Reposo el agua muerta.  
 (MACHADO, 2010, p. 102 (XXXII))

Ese peso puede explicarse desde un estado de espíritu, pero también desde una

búsqueda del objeto físico, de un interés por ir, no a la sensación ni a la palabra, sino al objeto mismo a través de esta, no a su sonido o impresión visual, sino a su peso y textura. Y este es uno de los aspectos clave de esta investigación: la búsqueda del mundo en su materialidad, en su *objetualidad*, cosa que ni Rubén Darío ni Manuel Machado procurarán<sup>306</sup>, y que en Verlaine es más fugaz, más dependiente de vista y oído. Y es por eso que se enfatiza la distinción entre ‘*objetividad*’ y ‘*objetualidad*’, porque, por ejemplo, la pintura de Vincent van Gogh no es algo de lo cual, siguiendo el diccionario, podamos decir que es objetivo, pero es objetual, en tanto que su relación con el objeto físico es directa, y no solamente pictórica, como en el caso de Paul Gauguin, que no precisaba salir a los campos de Arles cada vez que quería pintar, a diferencia de su compañero, que enloquecía cada vez que el viento o la tormenta le impedían salir. Contrariamente, la pintura de Piotr Mondrian puede ser descrita como objetiva, pero no es objetual.

La poesía de Machado, principalmente el Machado que se intuye a partir de 1907, en *Soledades. Galerías. Otros poemas*, no rehúsa el objeto físico. Todo lo contrario, surge de una relación con el mismo: es en él donde se instala el eje de su escritura. No es una relación científica ni filosófica, porque Machado se instala en el objeto o en el paisaje y juega con él por más que diga que no. Y es ahí que las veladuras de Verlaine y los artificios de Rubén son cruciales para la conformación de la poesía de Machado. Si no, no consigue que nosotros pongamos la vida del objeto, que es temporalidad. Los elementos van dirigiéndose hacia una poética propia en la que los recuerdos y la fluidez y levedad modernista que abandonan el objeto se asientan en el tiempo:

¡Verdes jadincillos,  
claras plazoletas,  
fuente verdinosa  
donde el agua sueña,  
donde el agua muda  
resbala en la piedra!...  
(MACHADO, 2010, p. 95).

Los jardines y las fuentes, tan frecuentes en Verlaine, dejan de soñar y se hacen tiempo que erosiona a cada instante, que transforma al sujeto. La disolución moderna se hace sutil e imperceptible. Cambia todo, sí. Pero ya todo cambiaba antes y cambia siempre. Todo fluye, y el tiempo del recuerdo (recordemos ‘Tres años después’, de Verlaine, con una temporalidad concreta), en Machado se hace presente. Por eso, cuando, cinco años después, escribe ‘Retrato’, ya el tiempo no es pasado, y dice “mi infancia **son** [presente] recuerdos de

---

306 Por extensión, podemos decir que en otras artes tampoco se produce esa objetualidad ni Antoni Gaudí, ni en Gustav Klimt, ni aún en Paul Cezanne



un patio de Sevilla”. La influencia de Verlaine y el modernismo están presentes, y la poesía de Antonio es modernismo como su infancia son recuerdos, pero lo sólido permanece sólido, y se desvanece, no en el aire, sino en el tiempo. Pero esa percepción del mundo como efímero no es ajena, todo lo contrario, al desvanecimiento del que habla Marshal Berman. Eso sí, sus formas y su estética son diferentes a las de los modernistas por estos detalles nimios que cambian mucho las cosas.

Así pues, en lo que se refiere al tiempo, ya desde *Soledades* está presente una noción no lineal en la que los distintos *ahoras* se solapan y entremezclan como las aguas de un océano, como un mar. Y este es un rasgo que Machado sí conservará más genuinamente, combinando el objeto físico y el tiempo como ese chorro de agua eterno que vive una piedra en medio de un río (una relación de fuerzas que emanan de la observación, la medición y las sensaciones).

Esta relación con el tiempo va a generar una diferencia que afecta igualmente a los objetos: los modernistas gustan de lo infinito, de lo inconmensurable, de lo enorme, lo que no tiene límites:

AMA TU ritmo y ritma tus acciones  
bajo su ley, así como tus versos;  
eres un universo de universos  
y tu alma una fuente de canciones

La celeste unidad que presupones  
hará brotar en ti mundos diversos,  
y al resonar tus números dispersos  
pitagoriza en tus constelaciones  
(DARÍO, 1985, p. 84)

Goza de la melancolía  
de no saber, de no creer, de  
soñar un poco. Ama y olvida,  
y atrás no mires. Y no creas  
que tiene raíces la dicha.  
No habrás llegado hasta que todo  
lo hayas perdido. Ve, camina...  
Es el camino de la muerte.  
Es el camino de la vida.  
(Manuel Machado, ‘El camino de la muerte...’ in: MACHADO – MACHADO,  
1978, p. ...)

Échate, alma, a recordar... ¡Infancia  
sin madre, adolescencia sin amores,  
juventud sin placer!... ¡Así has vivido!...  
¡Y ahora, un caduco otoño sin fragancia,  
un pálido luar sin ruiseñores,  
y un amor imposible sin olvido!  
(VILLAESPESA, .....)

Vemos cómo Villaespesa ordena en tiempos las acciones. Mientras, Mallarmé ordena cuidadosamente desde el presente sus pretéritas sensaciones:

Cuando, con el sol en los cabellos, en la calle  
 Y en la tarde, tú te me apareciste riendo,  
 Y creí ver el hada de sombrero de luz  
 Que antaño por mis bellos sueños de niño mimado  
 Pasaba, dejando siempre de sus manos mal cerradas  
 Nevar blancos ramos de estrellas perfumadas  
 (Mallarmé, in: VERLAINE, 1991, p. 70)

Y Rimbaud, con su superioridad insolente nos presenta el mundo infinito, que es suyo:

Está recobrada  
 ¿Qué? La eternidad.  
 Es la mar partida  
 Con los soles.  
 (Rimbaud, in: VERLAINE, 1991 pp. 55-56)

Mientras, Antonio Machado nos muestra lo pequeño, lo ínfimo, por lo desapercibido (como él mismo), lo que permanece en un mundo cambiante y se mueve en un mundo inmutable, como si buscara un detalle a contrapié:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
 y un huerto claro donde madura el limonero;

Son recuerdos, pero los recuerdos que hoy tengo. La infancia no fue, sino que es, y es lo que es hoy. Por eso, sólo con tres detalles (el patio, el huerto y el limonero), construye un espacio (Rimbaud con su mar partida y sus infinitos soles sería la otra cara de la moneda (o la otra pieza del símbolo, o nuestra perdición y entrega absoluta al infinito de cada gramo de nuestra carne y de nuestra sangre y de nuestros flujos).

Cuenta Ian Gibson que “Antonio pudo volver a Madrid seguro de que el viaje a París, gracias sobre todo al encuentro con la poesía de Verlaine, había valido la pena con creces. En realidad, aquel encuentro cambió el rumbo de su vida” (2016, pp. 120-121). ¿Exageración? Sea como fuere, parece que al volver a Madrid, a finales de ese mismo año, Antonio empezó, “bajo el tutelaje de Verlaine”, a escribir sus primeros poemas y muchos de los que aparecerían, “tres años después”, en *Soledades*. Los ejes de los que emerge la obra literaria de Antonio Machado son el modernismo y el simbolismo.

### 3.3 DE LAS GALERÍAS DEL ALMA AL CURSO DEL DUERO

Lo que tenemos ahora mismo es una premisa: Antonio Machado parte del modernismo y del simbolismo, y comienza a escribir a partir de Rubén Darío, de París, de Manuel

Machado y de Paul Verlaine. Pero ¿es esta una dinámica que continúe? McDermott y otros dicen que hay una ruptura entre el Machado de *Soledades* y el de *Campos de Castilla*. Gullón, Albornoz y Zubiría dicen que no, que la obra de Machado es continua y forma una unidad. Las motivaciones son dos: una de carácter formal y otra en cuanto a la temática y sus elementos. Vamos a centrarnos más en los elementos, que nombraremos con el genérico ‘objetos’ a partir de las nociones geográficas de Milton Santos sobre el espacio y el paisaje. Recordemos la definición alcanzada del espacio como la vivencia de una cierta relación de objetos, lo que puede abarcar la totalidad de las cosas existentes, y el paisaje como “[...] tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança” (SANTOS, 1988, p. 21). Recordemos la aceptación de la tesis de Venko Kanev (2003) de que en literatura, las relaciones espacio – paisaje se invierten, en cuanto que el espacio pasa a ser cerrado y el paisaje resulta de la proyección de las relaciones de objetos hacia un “exterior”. Por ejemplo, un huerto (que es un lugar) podría configurar un paisaje. “Un huerto claro donde madura el limonero” es un espacio. El cielo es espacio si omitimos (solicito su omisión en este instante) el debate de si se podría hablar de paisaje celeste, pero

las noches de verano,  
negras noches sin luna  
(MACHADO, 2010, p. 108 (XL))

sí configuran un paisaje. ¿Por qué? Según Kanev, porque generan una proyección de lo finito a lo infinito, lo que estimula la imaginación del paisaje. Sería aplicable aquí el proceso explicado por Collot (in SILVESTRE, 2008, p. 100), por el cual nuestro reconocimiento espacial se basa en la selección de elementos, la simplificación de sus partes y la anticipación de lo que no es suficientemente visible.

Partiendo de la paleoantropología (ARSUAGA, 2012), se concluyó que estos son procesos que ha desarrollado el cerebro humano en la búsqueda de la supervivencia, los cuales, siguiendo el materialismo cultural de Marvin Harris (1986) en la antropología, se ven estimulados o sufren variaciones en función de los medios de subsistencia que precisa cada grupo humano en un determinado lugar del planeta (que puede tener las variables de frío, calor, altitud, cantidades de flora, de fauna, accidentes geográficos, etc) y que las adaptaciones de los grupos humanos a esas necesidades de subsistencia devienen en organizaciones de la producción y del trabajo (la actividad humana en un grupo), las cuales, a su vez, vienen a alimentar y a dotar de objetos nuestro imaginario y a filtrarse hacia nuestras representaciones del mundo y nuestras cosmovisiones. El círculo se completa con la noción de que todo, desde lo que por nuestro comportamiento percibimos y completamos en la

naturaleza y lo que en esa completitud ponemos culturalmente y, en última instancia, subjetivamente (la pareidolia es un ejemplo muy concreto de esto), desde lo más básico de nuestra supervivencia hasta lo más nimio de nuestra psicología, entra relacionado en nuestra percepción, ya sea del espacio, o de las proyecciones que hagamos en la observación de una manifestación cultural, como es el caso de la literatura. Y que por eso, volviendo a Kanev, en la literatura, que no tiene imágenes pero las genera, esa relación espacio-paisaje es invertida. Nosotros creamos la imagen que la lectura nos pauta, y en ella nos proyectamos. Del mismo modo, quien escribe se proyecta en la escritura. Eso no significa una clausura del texto a una época. La adscripción a una época concreta a través de los objetos vendrá dada por los objetos mismos. Si yo digo “coca-cola”, estoy adscrito a una época en que se consume una específica bebida. Si digo “una bebida de moda”, la referencia del objeto se abre a cualquier bebida en una sociedad en la que existe el fenómeno de la moda, lo que amplía las variables del lector al imaginar y regula las del investigador.

Dicho esto, se ha visto que Machado viaja a París en 1899, que sus referentes son modernistas y que es a partir de su corta estancia en la capital francesa que empieza a escribir poesía. Igualmente se ha visto que no llegaba de vacío a Francia, y aunque no se tenga certeza absoluta de ello, es improbable que Antonio no hubiera cogido una pluma antes de su viaje. Sí bien puede decirse que París marca el inicio de su carrera, hay un bagaje biográfico y cultural que va a entrar en acción y que va a acentuarse en el transcurso de la primera década del siglo XX y veremos emerger con más nitidez en poemas escritos en 1907 y 1908.

Precisamente, la primera referencia que se conoce de ‘Retrato’ es de 1908, cuando apareció publicado en el diario *El Liberal* (GIBSON, 2016, p. 47)). En ese instante, la vida y la obra de Antonio Machado estaban en un proceso de tránsito. Quedaron atrás los años de París, puede que también algunos sueños, y algunas idealizaciones de juventud. Muertos su padre y su abuelo, llega en 1904 el fallecimiento de su abuela, Cipriana Álvarez, que era quien mantenía más o menos la familia con su paga de viudedad y algunas pequeñas rentas. A partir de entonces, Manuel y Antonio tienen que buscarse un sustento. Manuel consigue pronto un puesto de bibliotecario, además de cimentar un prestigio como poeta gracias al éxito de *Alma*, pero Antonio está más desubicado y tiene menos ardiles para conseguir algo. Un amigo de su abuelo y antiguo profesor entra en juego después de un tiempo.

Francisco Giner de los Ríos fue el fundador de la ILE tras su expulsión de la Universidad de Sevilla, en donde había trabajado con Machado Núñez. La ILE fue el motivo por el cual la familia Machado se trasladó a Madrid: querían que los hijos de *Demófilo* estudiaran allí. Giner conocía bien a Antonio Machado, y sabiendo de su situación, habla con

él y le recomienda opositar para profesor de francés de enseñanza media. Antonio sigue el consejo sin mucho entusiasmo, pero logra la plaza en 1906, quedando en quinto lugar, y toma posesión de la misma en 1907, dejando atrás cuatro años frustrantes e iniciando un camino propio en el que

[...] al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.  
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago,  
el traje que me cubre y la mansión que habito,  
el pan que me alimenta y el techo en donde yago.

No podía ser este un detalle poco importante en su casi recién estrenada nueva existencia de 1908 tras varios años soportando la carga de ser una carga –económica y financiera–. La autonomía financiera alcanzada a sus treinta y tres años le aporta el gusto de saberse independiente y no sentirse una carga para nadie.

Teniendo como opciones de destino Mallorca, Baeza y Soria, Antonio escoge esta última porque, de las tres, es la que más cerca queda de Madrid, donde le gusta estar para seguir en contacto con el ambiente intelectual y con su familia. Pero la experiencia supone, aunque no plenamente, un destete familiar, personal y estético, lo cual no es poca cosa, como sabe quien conoce el entramado cultural y de relaciones que articula la vida cotidiana de los españoles<sup>307</sup>.

No carece de importancia, desde el punto de vista de la conformación de intereses de nuestro poeta, indicar que la familia de los Machado estaba conformada por muchos y que hacían vida de clan. Gibson da notada cuenta del traslado de Sevilla a Madrid y, ya en la capital española, al menos cuatro mudanzas en las que todos (abuelos, padres, hijos y un tío) se trasladaban conjuntamente en función del interés de alguno de ellos. En esta estructura, Antonio es descrito, no sin alguna exageración, por Rosario Rexach (VVAA, 1975-76), como un niño que quedaba a la sombra de Manuel. Se volverá a tratar esto más adelante, pero de manera esquemática se adelanta ahora que, en 1907, el cambio de ciudad para iniciar una actividad no prevista ni surgida del imaginario familiar, implica el distanciamiento respecto a Manuel y su sombra (su cobijo, podemos decir). No olvidemos que

En los comienzos de su vida literaria todavía es el hermano de Manuel, que, un año mayor y de temperamento más abierto, va precediéndole y abriendo camino para los dos. Recuérdese el entusiasmo de Unamuno al leer *Alma* y recuérdese también que fue Manuel quien envió a Juan Ramón Jiménez el ejemplar de *Soledades* (Gullón, in: VVAA, 1975-76, p. 587).

---

307 Para quien lo desconozca en la práctica, quede la espléndida descripción del hispanista y escritor Gerald Brenan: “Como en los tiempos clásicos, un hombre se caracteriza en primer lugar por su vinculación a su ciudad natal o, dentro de ella, a su familia o grupo social, y sólo en segundo lugar a su patria o al Estado. [...] Aun las mejores cabezas rara vez logran escapar de la red de sus relaciones personales para dominar la escena a su alrededor” (BRENAN, 1984, pp. 11-12).

Igualmente, hay un distanciamiento respecto a la protección familiar –aunque sea temporal, ya que ese fuerte vínculo nunca terminará– y, consecuentemente, una búsqueda personal y estética que deja atrás –o lo pretende– muchos aspectos del modernismo de su juventud.

Naturalmente, el cambio al que se hace mención no se produce de la noche a la mañana: algunos poemas publicados en revistas ya han manifestado una cierta evolución, y *Soledades. Galerías. Otros poemas* ya está en andamio. Pero el viaje para la toma de posesión, en Mayo de 1907, deja como resultado artístico “Orillas del Duero”, poema que será incluido en la reedición de *Soledades* de ese mismo año y que significa una eclosión en su obra. Dice así:

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.  
Girando en torno a la torre y al caserón solitario,  
ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno,  
de nevascas y ventiscas los crudos soplos de infierno.

Es una tibia mañana.

El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.

Pasados los verdes pinos,  
casi azules, primavera  
se ve brotar en los finos  
chopos de la carretera  
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.  
El campo parece, más que joven, adolescente.

Entre las hierbas alguna humilde flor ha nacido,  
azul o blanca. ¡Belleza del campo apenas florido,  
y mística primavera!

¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,  
espuma de la montaña  
ante la azul lejanía,  
sol del día, claro día!

¡Hermosa tierra de España!

(MACHADO, 2010, p. 88)

Lo que puede apreciarse es que este poema supone una explosión sensitiva en relación a los más introspectivos poemas anteriores:

Y nada importa ya que el vino de oro  
Rebose de tu copa cristalina,  
O el agrio zumo enturbie el puro vaso...  
Tú sabes las secretas galerías  
Del alma, los caminos de los sueños,  
Y la tarde tranquila  
Donde van a morir... Allí te aguardan  
Las hadas silenciosas de la vida,  
Y hacia un jardín de eterna primavera  
Te llevarán un día  
(MACHADO, 2010, p. 131 (LXX))

Revisemos el campo semántico, o, ya que pretendemos llegar al paisaje, permítase decir el conjunto de objetos:

En ‘Orillas del Duero’ tenemos los siguientes objetos:

Cigüeña, campanario, torre, caserón, golondrinas, invierno, nevadas, ventiscas, infierno, mañana, sol, tierra, pinos, primavera, chopos, carretera, río, río Duero, campo, hierbas, flor, álamos, ribera, espuma, montaña, día, España.

Veamos en LXX:

Vino, oro, copa, zumo, vaso, galerías, alma, caminos, sueños, tarde, hadas, vida, jardín, primavera, día.

Infierno, espuma, día y España no pertenecerían al campo semántico de la naturaleza. Día puede ser un día o la mañana. Espuma puede ser cualquier cosa, Infierno es una entidad cultural y ‘España’ pertenecería al terreno de la organización socio-política.

En LXX, el campo semántico es más variado. Está el ámbito de la bebida (vino, copa, zumo, vaso), hay piedras (oro), pasajes o lugares (galerías, caminos, jardín), momentos del día (tarde, día), estaciones (primavera), estados biológicos (vida, sueños), entidades culturales (alma, hadas).

Hablando en términos generales, los objetos de Orillas del Duero son objetos visibles de un paisaje: la cigüeña en el campanario, los árboles y el río. Los de LXX, son objetos no integrados, más sueltos y flotantes. Los únicos espacios que encontramos son las galerías “Del alma”, los caminos “de los sueños” y un jardín “de eterna primavera”. Es decir, lugares que no son lugares, sino metáforas o símbolos de estados del alma y oníricos. Hay una interiorización. Lo demás son elementos de deleite de los sentidos, pero que tienen más un carácter ornamental que otra cosa. Es un ornamento propio de la época y del modernismo.

En “Orillas del Duero” casi todo son objetos físicos, mientras que en LXX tienen un toque más onírico, a pesar de estimular hacia los sentidos: el gusto, el tacto, la vista. En Orillas es fundamentalmente vista. “El vino de oro”, “el puro vaso”, casi carecen de entidad física, por su descripción imposible. Las “hadas silenciosas”, que sí la tienen, pertenecen al terreno de lo literario. Hay fabulosas imágenes arabescas y flotantes en la más pura línea verlainiana y rubendariniana. También recuerdan ampliamente a Manuel Machado.

Pero veamos qué hacen los objetos, de qué manera se relacionan:

En LXX, son acciones aisladas, muy similares a un montaje cinematográfico: una copa desbordante, un vaso que se enturbia, unas galerías, caminos, una tarde, unas hadas aguardando para llevarte a un jardín eterno. Si vemos los verbos, entenderemos mejor esa dinámica: entender, enturbiar, rebosar, saber, ir, aguardar, llevar. No hay una continuidad de acción. En ese sentido, parece un montaje cinematográfico. No lo parece de hecho, porque el cine no puede tener ese matiz lingüístico. “El puro vaso” no es filmable o precisaría de

múltiples imágenes para aproximarse a algo por el estilo<sup>308</sup>.

Sin embargo, en “Orillas del Duero” empezamos con una cigüeña sobrevolando una torre y un caserón, que no están en medio de la nada, y se posa en lo alto del campanario. Es un movimiento, una impresión que nos adelanta los verbos: girar, chillar, pasar, calentar, pasar, brotar, correr, parecer, nacer. Todo brota, todo se mueve, utilizando el argot cinematográfico, casi en plano secuencia. La mirada va siguiendo, aquí y allí lo que ocurre, tanto que casi la última mitad del poema no precisa verbos para tener un gran dinamismo. Y esto es interesante, creo, porque realmente, lo que hay en casi la mitad del poema es lo mismo que en LXX. Una relación de objetos discontinua y un punto de fuga: el jardín eterno (interior) en un caso, y la montaña en otro. Además, con imágenes imposibles incluidas: “azul lejanía”, “espuma de la montaña”, “mística primavera”.

Ambos poemas son *silvas*, en un caso de 16 y 8 sílabas, y en el otro, de 12 y 7. Las 16 de ‘Orillas del Duero’ sirven para dar ese dinamismo y “prolongación del trazo”, o, en términos cinematográficos, “barrido de cámara”. En un caso, tenemos una rima consonante y en otro, asonante. No son diferencias formales muy destacables. Lo más destacable desde nuestro punto de vista es el giro en la percepción de los objetos. Que viene de una mirada hacia el espacio.

Sin embargo, esta tampoco es tan radical, porque los dos términos que se repiten en uno y otro poema y que se repiten también frecuentemente en *Soledades* y en *Campos de Castilla* son ‘día’ y ‘primavera’. Dos elementos que remiten también a exterioridad. El juego del adentro y el afuera también está presente en el Machado de *Soledades* y de *Campos de Castilla*, sólo que en esta última está más acentuado hacia fuera.

Hay un último verso en Orillas: “¡Hermosa tierra de España!”, que proyecta el resto hacia un realismo social. Es interesante leer el poema sin este último verso para percibir el lirismo y el tono modernista a pesar de las referencias naturalistas de los objetos.

De los cuarenta y dos poemas de la primera edición de *Soledades*, en la edición de 1907 sobrevivieron veintinueve, que fueron corregidos, y fueron añadidos 66. Aunque Antonio dice que los nuevos poemas no añaden “nada sustancial” a lo anterior, lo cierto es que sí aparecen algunas novedades (CHICHARRO, 2013, p. 456). Vila-Belda señala precisamente el incremento del tema paisajístico en la edición ampliada:

El paisaje ya había aparecido, con anterioridad, en la obra de Machado. De hecho, es un tema frecuente en sus dos primeras colecciones, especialmente en la edición ampliada de *Soledades*. Son, en su mayoría, paisajes recordados o soñados desde

---

308 Sobre este tema se recomienda EISENSTEIN, Sergei. *Teoría y Técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1989.



Madrid, los conocidos como paisajes del alma, poemas simbolistas y de clara influencia verlainiana (VVAA, 2006, p. 219).

Pero cuando le destinan a Soria, durante el trayecto, al parecer, reemergen aspectos más íntimos y autobiográficos:

al encontrarse ante la nueva visión de la naturaleza, Machado procesa esa realidad siguiendo, en parte, las pautas del modelo institucionista, el que tantas veces empleó en su niñez: recuperando la “forma de ver” y el estilo narrativo de los diarios de las visitas infantiles a la sierra, conjuntando la información científica con la artística (2006, p. 219).

A diferencia de otros paisajistas de la época, como Azorín, Miró, Mesa o Rueda, “que describen puntualmente” el paisaje, Machado hace “una narración en la que, más que contar lo que pasa, prefiere contar las cosas que hay en ese paisaje”. Hay un tono marcadamente narrativo que, siguiendo a Vila-Belda, surge de los métodos de cuestionario que el poeta aprendió en sus años de educación en la ILE (2006, p. 220). Pero este aspecto es coincidente con la poética aprendida de sus referentes:

Sobre las fachadas pintaba la luna  
 Con tintes de zinc, ángulos obtusos;  
 Salen de los techos de las chimeneas,  
 En forma de cinco, penachos de humo.  
 EL cielo está gris, llora la llovizna  
 Igual que un fagot,  
 Y maulla a lo lejos un gato encelado  
 Por su zapaquilda su extraña canción.  
 Yo pensando en Ficias, soñando en Platón,  
 Errante mi paso pro las calles va  
 –y con Marathon y con Salamina–  
 mientras parpadean las luces del gas  
 (VERLAINE, 1921, pp. 53-54).

Lo que ocurre con “Orillas del Duero” es algo así como una explosión en la que las piezas educativas de Machado encajan todas juntas. Antonio se vuelca hacia el mundo. Lo que ve por el tren le impresiona, y el poema tiene un toque marcadamente impresionista. Sin embargo no es una mera observación, sino una proyección del ser, igual que en *Soledades*, sólo que hacia un espacio natural, el espacio que observa desde el tren, cuando se dirige a Soria a recoger el fruto de su trabajo, el premio personal a su esfuerzo, a la certificación de una vida propia. Por eso, puede hablarse de ese paso de la intimidad a la apertura, de la Andalucía infantil a la Soria de madurez” (VVAA, 2006, p. 428). pero hablando de factores biográficos, hay dos aspectos reseñables. Uno es la experiencia francesa:

Una de las características del *pleinarisme* impresionista francés es su preferencia por los paisajes junto al agua, tanto del mar como de los ríos, ya que les permitía explorar los reflejos de la luz y sus efectos en la superficie acuática. La diferencia es que la mayoría de los impresionistas franceses, cuya pintura Machado afirma haber conocido durante sus estancias en París, preferían las escenas de ocio, de familias

burguesas paseando por las orillas del Sena. El poeta, a la manera de Beruete, también adopta el tema del río, en su caso el Duero, al que concede un protagonismo central no sólo en estos tres poemas sino en todo este libro, pero, sin embargo, como su maestro, prefiere su contemplación en escenas cotidianas de la vida rural (VVAA, 2006, p. 221).

El otro es el bagaje de su existencia y su educación: su abuelo, su padre y la ILE.

Como se ha comentado, Antonio Machado Núñez fue biólogo y médico. Por eso, llevaba con frecuencia a sus nietos de excursión en Sevilla, los cuales recibieron una sólida formación en esa materia. Demófilo, el padre de los Machado, era un enamorado, no sólo de las tradiciones, sino de la tierra misma. En su libro *Por aquellas calendas* (1930), Luis Montoto y Rautenstrauch, redactor del periódico sevillano *El Español*, evoca de esta manera a su amigo Demófilo:

Llamábale yo, y él se reía a casquete quitado, “el hombre de la Naturaleza”. “Todo te gusta al natural –le decía–. Si te lo permitieran, andarías por el mundo como nuestro primer padre por el Paraíso terrenal. Todos tus paseos son por el campo. Cuando salimos por estas tierras de Dios, bebes en las fuentes y en los arroyos, sirviéndote de las manos como de los vasos de cristal más fino. Más que oler las flores, te las comes y te tiras a la tierra para besarla, como si besaras a tu madre” (IN: GIBSON, 2016, p. 55).

Tras el fracaso de la I República, la segunda generación krausista se dio cuenta de que los cambios sociales “debían comenzar por la educación”. Por eso, Giner de los Ríos dio un giro práctico y educativo al krausismo, que se caracterizaba por ser “un inmenso y abstracto sistema metafísico” (ORTEGA, 2015, p. 47). De ahí surgió el principio: ni metafísica ni política, sino educación para transformar la sociedad. La revolución, en opinión de Giner “[...] no erosionaba las entrañas del mundo, apenas las arañaba en su superficie”, y “[...] la soledad del soliloquio metafísico” no era más que un refugio –Quien habla solo, espera hablar a Dios un día” (MACHADO, 2010, p. 145).

Lo que hace Giner es, según López-Morrillas, liquidar el krausismo como filosofía especulativa y convertirlo en un estilo de vida (ORTEGA, 2015, p. 47).

Según Navarro (2015), el “giro pragmático y vitalista de la razón” en Giner supondría un antecedente “del proyecto orteguiano de la razón vital”. Ambos, Ortega y Giner de los Ríos, buscan desde distintas formas de idealismo, “una reformulación de la razón sin excluir la vida, el cuerpo y el paisaje” (p. 47). Ambos buscan unir la razón con la vida desde una perspectiva descendente, esto es: desde las ideas al cuerpo. En este sentido, Machado es diferente por la impronta, tal vez demofiliiana, que busca por caminos de corte ascendente, desde el pueblo y su cultura (recordemos lo que escribe Machado en Julio de 1937: “Entre españoles, lo esencial humano se encuentra con la mayor pureza y el más acusado relieve en el alma popular” (*La Vanguardia*, 16/07/1937, p. 1).

Es así que, cuando le destinan a Soria,

al encontrarse ante la nueva visión de la naturaleza, Machado procesa esa realidad siguiendo, en parte, las pautas del modelo institucionalista, el que tantas veces empleó en su niñez: recuperando la “forma de ver” y el estilo narrativo de los diarios de las visitas infantiles a la sierra, conjuntando la información científica con la artística (Vila-Belda, in: VVAA, 2006, p. 219).

Según José Luis Cano, “[...] la primavera es la vida luminosa que ilumina el corazón del hombre con sueños, esperanzas e ilusiones” (VVAA, 1975-76, p. 699):

...recordemos que Machado, cuando llega por primera vez a Soria en mayo de 1907 para desempeñar su cátedra de francés en el Instituto, se enamora, no de una primavera simbólica, sino real; la primavera soriana, que largamente contempla en los árboles y en las tierras del Duero. A esta primavera que se le aparece en los campos de Soria la llamará unas veces mística –así en el poema IX, “Orillas del Duero” (VVAA, 1975-76, p.699).

Por eso el carácter exultante, porque Machado estaba exultante de alegría. El “Orillas del Duero” de 1907 es pura proyección anímica en el paisaje. Su estado es de alegría. La alegría es lo que preside el poema.

Si observamos ‘Recuerdo infantil’, podemos apreciar las veladuras de Rubén a las que se refiere Albornoz y que Machado nunca abandona.

Una tarde parda y fría  
De invierno. Los colegiales  
Estudian. Monotonía  
De lluvia tras los cristales.  
Es la clase. En un cartel  
Se representa a Caín  
Fugitivo, y muerto Abel,  
Junto a una mancha carmín  
(MACHADO, 2010, p. 84 (V)).

Rubén tiene un poema llamado “Era un aire suave...”, que dice así:

Era un aire suave, de pausados giros;  
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos;  
e iban frases vagas y tenues suspiros  
entre los sollozos de los violoncelos  
(DARÍO, 1985, p. 15)

Las “frases vagas y tenues suspiros” y “los sollozos de los violoncelos” generan las veladuras en Rubén. Sonidos. En Machado, la lluvia “monótona”, que parece más una lona para cubrir un exterior gris y homogéneo y enclaustrar la escena, es la única referencia al exterior junto con “es una tarde parda y fría de invierno”. No es un buen panorama para asomarnos al exterior, pero la monotonía de los niños estudiando puede ponernos en el papel de uno de ellos y hacer que nos distraigamos y prefiramos la ventana a pesar del frío. Así que, por si queda alguna tentación, Antonio nos quita definitivamente las ganas de asomarnos

adelantándose: tras los cristales sólo hay “monotonía de lluvia”. No nos queda otra que unirnos a la armonía de monotonías de la lluvia y el estudio. No hay horizontes.

Todo lo contrario que al inicio del “A orillas del Duero” de 1912, poema que sigue a “Retrato” en la apertura de *Campos de Castilla*, que inicia con una ubicación temporal y espacial de un personaje de carne y hueso:

Mediaba el mes de Julio. Era un hermoso día.  
Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,  
buscando los recodos de sombra, lentamente.  
A trechos me paraba para enjugar mi frente  
y dar algún respiro al pecho jadeante;  
o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia delante  
y hacia la mano diestra vencido y apoyado  
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,  
trepaba por los cerros que habitan las rapaces  
aves de altura, hollando las hierbas montaraces  
de fuerte olor –romero, tomillo, salvia, espliego–.  
(MACHADO, 2010, p. 145 (XCVIII))

No tenemos esa imagen onírica o como de un plano subjetivo del personaje, tal como aparece en VI, poema de *Soledades*:

Rechinó en la vieja cancela mi llave;  
con agrio ruido abrióse la puerta  
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave  
golpeó el silencio de la tarde muerta.  
En el solitario parque, la sonora  
copla borbollante del agua cantora  
me guió a la fuente. La fuente vertía  
sobre el blanco mármol su monotonía.  
La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,  
un sueño lejano mi canto presente?  
Fue una tarde lenta del lento verano.  
Respondí a la fuente:  
No recuerdo, hermana,  
mas sé que tu copla presente es lejana.  
(MACHADO, 2010, p. 85)

Por lo demás, el verso de “A orillas del Duero”, “Sobre los agrios campos caía un sol de fuego”, es característico de *Soledades*. La expresión “sol de fuego” ya la había utilizado Antonio en ‘En el entierro de un amigo’ (IV) (MACHADO, 2010, p. 83), y las metáforas sinestésicas, tipo “los agrios campos”, son también frecuentes en *Soledades*. Pero es justamente el inicio, ese cambio de eje (por decirlo de un modo cinematográfico) que nos ubica en primera instancia fuera de la acción, lo que marca la mayor diferencia y lo que va a permitirnos después una panorámica, un giro, a partir del cielo azul también tan presente en *Soledades*, por el que cruza un buitre que nos va a llevar hacia una montaña y, después, al amplio paisaje castellano:

Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,

y una redonda loma cual recamado escudo,  
 y cárdenos alcores sobre la parda tierra  
 –harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra–,  
 las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero  
 para formar la corva ballesta de un arquero  
 en torno a Soria. [...]

Desde la montaña que ha subido, Machado tiene una vista privilegiada, y nos cuenta lo que ve. El ritmo es lento, con largas frases, a modo de paseo. No obstante, la descripción no es nada azarosa ni desinteresada: este ascenso es un ascenso intelectual, espiritual, laborioso, que va a otorgarle un estatus de observador privilegiado y distante. Su ascenso hasta donde se respira el “romero, tomillo, salvia, espliego” y al que sólo las aves de altura pueden alcanzar –aves solitarias y de buena vista–, contrasta con “los agrios campos” bajo el “sol de fuego”. Ante Machado, ante nosotros, se abre el paisaje de Castilla.

Los elementos que usa Machado en *Campos de Castilla* son simbólicos, como en *Soledades*, pero lo simbólico se da en la articulación de esos elementos tomados de la naturaleza.

Las cuestiones que pueden extraerse de este tránsito que se produce entre *Soledades* y *Campos de Castilla* son muchas, y el estudio de los poemas del primer libro en relación a ‘A orillas del Duero’, ‘Retrato’ o el ‘Orillas del Duero’ de *Soledades*, *Galerías*, *otros poemas* creo que conforma una bisagra estupenda para analizar las diferencias y los cambios, e incluso la configuración del paisaje en Machado.

Patricia McDermott (VVAA, 2006, p. 183) dice que “A orillas del Duero” (1907) es realmente el poema de transición entre *Soledades* y *Campos de Castilla*. Antonio Machado pasa de una “emoción estética del paisaje” (en la línea de Azorín), a una “pedagogía del paisaje” (en la línea de Ortega): “el dato histórico se combina con la musicalidad simbolista en *Soledades*; en *Campos de Castilla*, el río se fija en un mapa histórico de la península con dirección al Atlántico, descrito con una retórica de resonancias históricas” (IDEM, p. 183).

Este es un aspecto que enfatiza McDermott: la diferencia entre el simbolismo y el historicismo en Machado, una diferencia que existe y que tiene que ver con el debate sobre modernismo y noventayochismo existente en la literatura española, y que coloca a Machado como modernista a veces, como noventayochista otras. Entraremos en el próximo capítulo en este debate, porque es efectivo si dejamos de lado la posterior obra de Machado y nos centramos en la relación *Soledades / Campos de Castilla*. Pero si consideramos la producción posterior, la cosa ya no funciona tan estrictamente. Ahora sigamos con lo que estábamos:

El paisaje, según McDermott, ya habría aparecido en la obra de Machado desde el inicio, y serían mayoritariamente paisajes recordados o soñados desde Madrid, los conocidos

como paisajes del alma y explícitas en poemas simbolistas de clara influencia verlainiana” (in VVAA, 2006, p. 219). Pero cuando es destinado a Soria,

al encontrarse ante la nueva visión de la naturaleza, Machado procesa esa realidad siguiendo, en parte, las pautas del modelo de la ILE, aquel que tantas veces utilizó en su infancia: recuperando la “forma de ver” y el estilo narrativo de los diarios de las visitas infantiles a la sierra, conjuntando la información científica con la artística (VVAA, 2006, p. 219).

Al mismo tiempo, McDermott, enfatiza la importancia de la experiencia parisina al indicar que Machado toma de los impresionistas franceses aquella preferencia por los paisajes junto al agua, tanto del mar como de los ríos, pues les permitía explorar los reflejos de la luz y sus efectos en la superficie acuática. Pero a diferencia de la mayoría de ellos, que preferían las escenas de ocio, familias burguesas paseando por los márgenes del Sena, el poeta español concede al río un protagonismo central, que completa con escenas cotidianas de la vida rural (p. 221). Hay algo de una estética de la soledad. Machado no encuentra abiertas las atrayentes puertas infernales de la modernidad (tal como sí ocurre con Rubén Darío o con Manuel Machado). Pero también hay mucho de las circunstancias sociales de España. Difícilmente puede haber escenas de ocio y de familias burguesas en el interior de Castilla en los inicios del siglo XX español.

La situación material que vive España condiciona sus formas culturales, y tal como aseguran Mecke (1999, 2013), Vilar (2013) y Brenan (1984) es paupérrima.

Recordemos que esta es una época que caracteriza por el conflicto, en la que España se encuentra en una encrucijada: los conflictos derivados de la sociedad industrial, los procesos de desarticulación de los modos de vida tradicionales y la búsqueda de un nuevo ser; los conflictos, a nivel nacional, derivados de la precaria situación española en relación a las potencias europeas y una búsqueda de identidad; los conflictos derivados de estos conflictos y que provocan la búsqueda de nuevas formas, y, en el terreno personal, el florecimiento de una nueva vida en la que Antonio, la mayor parte del tiempo, se tiene a sí mismo. Es decir, es un momento de encrucijada del que emergen las disyuntivas que plantea en relación a su quehacer poético:

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera  
mi verso, como deja el capitán su espada:  
famosa por la mano viril que la blandiera,  
no por el docto oficio del forjador preciada.

Aunque la disyuntiva clásica de Occidente viene desde su propio inicio, llegando heredada de la tradición greco-romana, en la segunda mitad del siglo XIX, la oscilación entre lo clásico y lo romántico, entre lo racional y lo irracional, lo apolíneo y lo dionisiaco, lo

comedido y lo inconmensurable, se acentúa y se tensa, no llegando una de ellas a imponerse definitivamente a la otra. Los cambios empiezan a producirse de una forma tan abrupta y tan desprendida la una respecto a la otra, que ambas conviven (BENEVOLO, 1998).

Arthur Lovejoy nos muestra cómo en Occidente se produce una tendencia pendular (un “pathos metafísico”) entre una atracción por lo racional o lo irracional que está en la base de nuestra adopción de supuestos implícitos más o menos conscientes, los cuales nos acercan a una atracción por la simplicidad o la complejidad, por el orden o el desorden. Así, por ejemplo, en la Ilustración hay una preferencia por los esquemas ideológicos simples, tanto en lo que se refiere a la Naturaleza Humana como a los fenómenos políticos y sociales; una “[...] aversión por lo incomprensible, lo intrincado y lo misterioso” (LOVEJOY, 1983, p. 17). Sin embargo, en épocas de Romanticismo, lo sencillo se vuelve misterioso e incluso detestable, surge la belleza de lo incomprensible, que adquiere “un aire sublime”, y la iniciación en los misterios ocultos, el saber

[...] no a través de un progreso gradual del pensamiento guiado por la lógica ordinaria accesible a todo el mundo, sino mediante un súbito salto gracias al cual se llega a un plano de discernimiento con principios por completo distintos de los del nivel de la mera comprensión (p. 19).

Podemos ver cómo el Romanticismo supone una reacción contra el Iluminismo. Pero en el siglo XIX, en la Sociedad Industrial, parece que ambas tendencias empiezan a convivir simultáneamente en una especie de desgarramiento social. El desarrollo del comercio y la expansión europea parece que abren al mismo tiempo el corazón de las tinieblas.

Se considera que esta larga digresión es importante porque en la segunda mitad del siglo XIX, las condiciones de producción en la sociedad española se enfrentaban a una carencia evidente en relación a una gran parte de los países europeos cuyo modelo se hacía evidente que había triunfado. No obstante, existía una incipiente burguesía en España, pero la alfabetización a inicios del siglo XX en España era del 44% (VIÑAO, 2009, p. 9).

La mayoría de los autores pertenecientes a la Generación del 98 provenían de algunas de estas familias burguesas adineradas. Muchos salieron de España para conocer otros lugares, y desarrollaron la idea de que España necesitaba cambios estructurales. Sin embargo, no había la fuerza suficiente para hacer frente a estos cambios.

¿Por qué? Porque había una aristocracia fuerte y un poder eclesiástico también muy fuerte. Al respecto, hubo tentativas como la primera república, conflictos, pero mientras, no había forma de sacar de ahí al poder, y España terminaba de deshacerse. Su decadencia en la segunda mitad del siglo XIX era evidente y comenzaron a aparecer voces intelectuales buscando un cambio. No habiendo otra opción en el momento, la referencia era Europa. Todo

se convirtió en una relación Europa / España, siendo Europa la modernidad, la industrialización y el racionalismo, y siendo España la tradición, el analfabetismo y el oscurantismo religioso:

¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. Este muerto sabía su fin... No le asustaba, pero temía el tormento... La Leyenda Negra en estos días menguados es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojigata (VALLE-INCLÁN, 2016, p. 72)

Sin embargo, siendo España un país eminentemente rural y de suelo tan rico y fértil, el poder local de los terratenientes y la Iglesia quedaba garantizado, y no había interés alguno en unos cambios que no tenían por qué mejorar sus vidas ni su poder (al contrario, podían vaciarlos de contenido ideológico y simbólico). Por tanto, la resistencia al cambio fue grande, lo que generó entre aquellas élites intelectualizadas un sentimiento de frustración.

Es por eso que aparecen tan vivamente las influencias europeas y concretamente, por ocupar un lugar preeminente entre ellas y por una proximidad geográfica (un país fronterizo), Francia se convirtió en lugar de sueños para los españoles ilustrados.

En el caso concreto de los Machado, vemos cómo todos ellos tomaron parte activa en estos conflictos: hemos visto cómo Agustín Durán se quejaba amargamente de la distancia cultural entre tantos países europeos y España. Igualmente, hemos visto cómo José Álvarez era un afrancesado. Antonio Machado Núñez, que había estudiado en la Sorbonne, había mantenido serios conflictos eclesiásticos e intelectuales por defender el darwinismo, línea científica prohibida entonces en España, y puede decirse (aunque siempre pueda haber grandes matices en la consideración que hagan de ellos unos u otros autores) que Demófilo fue una víctima intelectual de la inadecuación hablada entre los conocimientos y destrezas adquiridas y la capacidad social de posibilitar su práctica. Demófilo es una de las grandes figuras de la Modernidad Frustrada. No es, por tanto, nada casual ni exclusivamente una afición personal, que los hermanos Machado tuvieran aquellas relaciones tan especiales con Francia: era el lugar de las historias familiares, la referencia de gran parte de sus lecturas y sus ideas políticas y el espacio del imaginario y las aventuras. El viaje a Francia y el impacto de las referencias estaba siendo masticado ya desde muy diversos ámbitos sociales, culturales, estéticos y personales. Obviamente, eso no escribe el destino de un individuo, y este caso será una buena prueba de ellos, porque tenemos dos: Manuel y Antonio, y cada uno, a pesar de disfrutar de una forma muy concreta de las mismas condiciones materiales, tiene su propia historia y su poesía.



### 3.4 ‘RETRATO’ DE MANUEL Y ANTONIO MACHADO.

Es hora de beber... Manuel Machado,  
 con elegancia de banderillero,  
 apura un vaso de jerez dorado,  
 mientras Gómez Carrillo,  
 aspecto y corazón de mosquetero,  
 apura con ilusión un cigarrillo,  
 [...]

A su lado, indolente  
 sobre el verde diván arrellanado,  
 está Antonio Machado,  
 y con su rictus grave, adusto y serio,  
 de padre mercedario,  
 devora en un diario  
 líricos ditirambos a la Imperio;

(Francisco Villaespesa)

Manuel y Antonio Machado tuvieron exactamente la misma educación. Habían nacido con once meses de diferencia. Sin embargo, uno era elegante, extravertido y brillante, y el otro desaliñado, reflexivo y tímido. Este hecho es un buen ejemplo de que las condiciones materiales y la explicación de los procesos creativos a partir de las circunstancias sociales y culturales, siendo de una grandísima utilidad, valor e importancia, son limitadas, y en una sociedad como la Occidental, en la que existe este culto al individuo, resulta, cuando menos, productivo estudiar al sujeto que la produjo. Es de sentido común que una sociedad individualista tenga como motor creativo la individualidad, lo cual nos lleva a estudiar al individuo que produce y sus circunstancias individuales. En otras sociedades, los ejes sociales, familiares e individuales son otros, lo que nos llevaría a pensar otras posibilidades, con herramientas metodológicas que en la nuestra han sido más desarrolladas por la antropología. Pero aquí, con herramientas principalmente históricas y estéticas, vamos a introducirnos en la cuestión, y lo que se aprecia claramente y ha sido estudiado es que en sus estilos se manifiesta claramente este posicionamiento vital de cada uno, que, teniendo una matriz familiar común, sus líneas de trabajo son diferentes.

La manera de escribir de Manuel podía coincidir con la búsqueda de libertad que proponía el modernismo. Pero no lo hacía como Juan Ramón Jiménez, “[...] a la manera de Ibsen y a la manera de los fusilamientos de Montjuich”<sup>309</sup> (CHICHARRO, 2013, p. 145), sino más vuelto hacia el “yo”. Sea como fuere, el propio Juan Ramón decía que el modernismo era básicamente un movimiento de libertad, lo que incluía la libertad individual. Por eso

---

309 En 1897, cinco presos anarquistas fueron fusilados, acusados como responsables del estallido de una bomba durante la procesión del Corpus Christi en Barcelona. Los presos habían sido torturados para confesar y el juicio estuvo lleno de irregularidades. Según García García, fueron el equivalente español al caso Dreyfus (CHICHARRO, 2013, p. 145).

considera la Generación del 98 más como “modernismo ideológico” que otra cosa (CHICHARRO, 2013, p. 145).

Para Jiménez, Manuel Machado es el poeta español más influido por Verlaine. Manuel, además, fue traductor de Verlaine, publicando en castellano sus *Fiestas Galantes* (1911).

La comparación que suele hacerse entre los hermanos Machado es que Manuel suele considerarse más ligero, fácil, superficial, alegre, desenfadado, gracioso, fino. A Antonio, al contrario, se le considera más profundo y austero. Manuel vive fácilmente la superficie de las cosas. Antonio las indaga. Manuel pasa sobre ellas y Antonio las atraviesa. Son dos maneras de vivir, aunque ambas tienen la base del vivir la vida sin excesiva complicación, probablemente por influencia de Demófilo y su idealismo y optimismo. Por eso, Antonio hace fáciles las cosas en sus indagaciones.

Manuel publicó *Alma* en 1902, y Antonio, *Soledades* en 1903. En opinión de Juan Ramón Jiménez, en esos libros va

Lo mejor de la obra de los dos: un simbolismo modernista contenido, con dejes españoles populares y cultos; simbolismo, entiéndase bien, no parnasiano, en lo mejor de los poemas. Manuel, más influido por Verlaine, y Antonio –contra lo que han repetido siempre otros, que no yo–, por Rubén Darío (Juan Ramón Jiménez, IN: CHICHARRO, 2013, p. 158).

El poeta onubense añade que Antonio no era compatible con el parnasianismo (salvo en ‘Nocturno’, poema de *Soledades* que ya en la segunda edición suprimió). Jiménez definía *Soledades* como “becqueriano” (CHICHARRO, 2013, p. 153). Pero el simbolismo sí parece haber entrado claramente, eso sí, ocasionalmente bajo el tamiz y el nombre de ‘modernismo’ (tanto en Antonio como en Juan Ramón). En el caso de Machado se trata más de un modernismo interior, a la manera de Manuel y a la manera de Gustavo Adolfo Becquer, y esta manera se entrelaza con Verlaine y con Unamuno. Juan Ramón también identifica una relación entre Antonio y Rosalía de Castro (el clavo de Rosalía sería la espina de Antonio (CHICHARRO, 2013, p. 154)).

Sea como fuere, para Juan Ramón, las dos influencias más grandes en Antonio son Rubén Darío por un lado y Miguel de Unamuno por otro.

La grandeza de la incompreensión, el “yo” absoluto confrontado irreconciliablemente con la sociedad y la complacencia ante esta circunstancia, el gusto por la anomalía social – “antes querer ser odiado do que ser normal”– dará en lo que Paul Verlaine llama “poètes maudits” (poetas malditos):

O sofrimento do eu incompreendido, diante da proscriçãõ do mundo circunstante

provocada por ele mesmo e a volta à interioridade preocupada consigo mesma, torna-se um ato de orgulho; a proscricão manifesta-se como uma pretensão à superioridade (FRIEDRICH, 1991, p. 24).

Manuel nació el 29 de Agosto de 1874; Antonio, el 26 de Julio de 1875. Es decir, que la diferencia de edad era de once meses. Ambos crecieron juntos y fueron educados, por los datos que se tienen (principalmente atendiendo a las biografías de GIBSON (2016) y BALTANÁS (2006), que son dos de las más prestigiosas y de las más completas y concienzudas sobre Antonio Machado y sobre su familia, disponiendo ya de muchos más datos que las pioneras de Zubiría y Serrano Poncela) de la misma manera. Su relación era buena, ambos recibieron educación en la Institución Libre de Enseñanza y ambos desarrollaron el gusto por la literatura y la cultura popular que la familia Machado gustaba tanto de vivir y propagar. A partir de ahí surgieron algunas diferencias personales: Manuel era un dandi coqueto, dicharachero y bromista, mientras que Antonio se fue haciendo introspectivo, sosegado, observador y desaliñado. Manuel fue cogiendo esa fama de mujeriego y noctánbulo, y Antonio de alma en pena por desamor. ‘Recuerdo infantil’ (IV), plagado de referencias veladas al hermano, parece explicitar la conciencia de esta posición:

–Yo no sé leyendas de antigua alegría,  
sino historias viejas de melancolía.  
(MACHADO, 2010, p. 85)

Manuel comenzó a escribir antes, y es posible que eso ejerciera alguna influencia en Antonio, el cual se viera estimulado por su hermano. Manuel ya había publicado un libro de poemas junto con el poeta Enrique Paradas, en 1899, y en el cambio de siglo, participó en varias revistas, como *Electra* y *Helios*, en las que Antonio entraba más de refilón, en calidad de colaborador.

Hablar de Antonio sin hacer referencia a Manuel resulta incompleto. Antonio es también su hermano Manuel, su talante extravertido que afianzaría a Antonio en su introversión, y otros pequeños detalles que moverían al hermano menor a buscar su lugar propio, su propia voz, como diría Rubén. No se debe olvidar que, como dice Rosario Rexach (VVAA, 1975-76, p. 629), los Machado son una familia bien estructurada y ceñida a valores tradicionales, algo que, a pesar de todas las ansias de cambio, es aún muy común en la España de inicios del XXI. Esto implica una alta posibilidad de que sea cierto que Manuel tuvo una posición privilegiada, en cuanto que preferente, dentro del ámbito familiar. Si por su carácter, Manuel ya demostraba cierto gracejo, es altamente probable que Antonio tuviese bien pronto

que buscar hacia dentro de sí su propio espacio<sup>310</sup>. Como señala Rexach, es bastante factible que esta situación fuera vista siempre por Antonio como un orden natural y normalizado, lo que permitía un equilibrio y una complicidad entre los dos hermanos que llegó hasta el final de sus días<sup>311</sup>.

Es interesante apreciar en este sentido cómo aquello que algunos llaman el alma o el genio de un autor se va forjando de una manera azarosa y altamente circunstancial, en un proceso que da en algo que no estaba escrito en el ayer ni en el mañana. No sólo eso, sino su vida en conjunto, pues todos los procesos de soledad de Machado pueden provenir perfectamente de una “disposición del alma”<sup>312</sup>.

El impacto de *Alma* fue considerablemente mayor que el de *Soledades*. En los años siguientes, Manuel continuó publicando libros, mientras que Antonio tan sólo reeditaría *Soledades*, dándole un aire distinto al de la primera edición, hasta que en 1912, vio la luz *Campos de Castilla*.

1912 es un año importante para los dos hermanos. En primer lugar, Manuel lo abre con la publicación de *Cante Hondo*, libro que supone un superventas en la época. Por su parte, Antonio se consagra como poeta con la publicación de *Campos de Castilla*, encontrando por fin su voz y su etilo propios. La crítica se fija de manera especial en él y también tiene un gran éxito de ventas. Manuel siguió en el modernismo mientras publicó, ofreciendo, según Manuel Alvar (MACHADO, 2010, p. 11), libros “capitales en el quehacer del modernismo español”, tales como los citados *Alma* y *Cante Hondo*, o *Caprichos* (1905) y *La fiesta nacional* (1906).

El poemario de *Campos de Castilla* se abre con ‘Retrato’, en el que Antonio se muestra a sí mismo. El poema es muy similar a ‘Adelfos’, de Manuel, que abrió su libro

---

310 “Ya Alfredo Adler ha señalado la importancia que tiene el orden del nacimiento del niño dentro de la constelación familiar. Por su primogenitura es pues, Manuel, el centro de atención y sabiéndose gustado y querido y con posición predominante va a desarrollar la seguridad emocional y el carácter expansivo y extrovertido que todos conocieron después. Por lo mismo debe habersele reputado desde los inicios como encantador y simpático” (Rexach, in: VVAA, 1975-76, p. 629).

311 En este sentido, y con los antecedentes de comportamiento de clan de los Machado, es bastante factible entender que el final del poema de Manuel, ‘Al sable del Caudillo’,

Que hoy sean tu nueva hazaña  
Estas paces que unirán  
En un mismo y puro afán  
Al hermano y el hermano...

dado el mayor desprendimiento político y el sentido práctico que siempre demostró en esas circunstancias, sea algo de carácter más personal que la abstracción de la unidad entre hermanos después de la guerra fratricida, ya que el fin de la misma iba a permitirle encontrarse con su madre, hermanos y sobrinos.

312 De cualquier forma, sí que parece excesiva la apreciación de Rexach de que sus padres no se dedicaron a Antonio con la misma devoción y entrega que a Manuel (VVAA, 1975-76, p. 633) y no parece haber ninguna constancia de ello más allá de las circunstancias que vive cualquier persona.

*Alma*. Ante el éxito de Cante Hondo y de Campos de Castilla, Miguel de Unamuno publicó un artículo en el diario *La Nación* (Buenos Aires, 15/06/1912) en el que hablaba sobre los dos hermanos poetas y los comparaba a través de ‘Adelfos’ y ‘Retrato’. Pero Manuel volvió a publicar un poema en forma de autorretrato también llamado ‘Retrato’, tal como el poema de Antonio. ¿Cuál de los dos ‘Retratos’ fue escrito antes? Quién sabe, pero ambos son muy parecidos. He aquí el ‘Retrato’ de Manuel (in MACHADO; MACHADO, 1978, ...):

Esta es mi cara y ésta es mi alma: leed.  
 Unos ojos de hastío y una boca de sed...  
 Lo demás, nada... Vida... Cosas... Lo que se sabe...  
 Calaveradas, amoríos... Nada grave,  
 Un poco de locura, un algo de poesía,  
 Una gota del vino de la melancolía...  
 ¿Vicios? Todos. Ninguno... Jugador, no lo he sido;  
 ni gozo lo ganado, ni siento lo perdido.  
 Bebo, por no negar mi tierra de Sevilla,  
 Media docena de cañas de manzanilla.  
 Las mujeres... –sin ser un tenorio, ¡eso no!–,  
 Tengo una que me quiere y otra a quien quiero yo.

Me acuso de no amar sino muy vagamente  
 Una porción de cosas que encantan a la gente...  
 La agilidad, el tino, la gracia, la destreza,  
 Más que la voluntad, la fuerza, la grandeza...  
 Mi elegancia es buscada, rebuscada. Prefiero,  
 A olor helénico y puro, lo “chic” y lo torero.  
 Un destello de sol y una risa oportuna  
 Amo más que las languideces de la luna  
 Medio gitano y medio parisién –dice el vulgo–,  
 Con Montmartre y con la Macarena comulgo...  
 Y antes que un tal poeta, mi deseo primero  
 Hubiera sido ser un buen banderillero.  
 Es tarde... Voy de prisa por la vida. Y mi risa  
 Es alegre, aunque no niego que llevo prisa

Si observamos conjuntamente los poemas, no hay duda de que existe un diálogo entre ellos. Resulta muy difícil pensar que, llamándose igual ambos, y dadas las concomitancias, no haya una relación dialógica. E inevitablemente, al menos uno de ellos fue escribiendo sabiendo de la existencia del otro, aunque no se han encontrado referencias a arreglos posteriores de ninguno de los dos, es posible imaginar que tras una primera escritura y un poema que resulta ser más o menos una respuesta, no hubiera nuevos retoques en función de esta.

‘Las coplas mundanas’ de Antonio (XCV) son de lo más parecido a Manuel. El tema de lo efímero es frecuente en el modernismo (lo encontramos frecuentemente en Rubén Darío y en Manuel). También en Antonio, pero en general, y he aquí una diferencia importante, en su poesía, el mundo entero es efímero, mientras que en la de Rubén y de Manuel, lo efímero son ellos y sus vivencias, algo que está en la base de la discusión estética entre los hermanos

Machado: “Tu poesía no tiene edad, dice Manuel a Antonio. La mía sí la tiene”, a lo que Antonio responde: “La poesía nunca tiene edad cuando es verdaderamente poesía” (VVAA, 1975-76, p. 786).

Federico de Urrutia (VVAA, 1975-76, p. 921) asegura que el Retrato de Manuel fue escrito antes que el de Antonio. Tomando en consideración el retrato psicológico de la relación fraternal realizado por Rexach, cabe deducir que sí, que debió ser anterior. Es difícil pensar que Manuel se inspirara en el de Machado, aunque podría ser una de esas trampas de la historia. También es posible que el retrato de Antonio surgiera del Adelfos de Manuel, y que Manuel replicara nuevamente. Es difícil pensar que se trate simplemente de un poema y su réplica. Tal vez debió haber reformulaciones, o alguna tercera réplica, dado que eran dos personas en permanente diálogo (“con el otro que siempre va conmigo”). Sea como fuere, el retrato de Manuel, aparecido al inicio de *Alma* en la edición de sus *Obras completas* (1912), viene fechado en 1908. ¿Sería tal vez una tentativa de afirmar que su poema es anterior al de Antonio, quien ya lo había publicado en ese mismo año y que se disponía a incluirlo al inicio de su nueva publicación en 1912? Urrutia, afirma que el ‘Retrato’ de Manuel es anterior. Sin embargo, sus argumentos a favor de tal idea no son sólidos, ya que presupone que en casos similares, Manuel fue primero. Esto es bastante probable, pero no es una regla. Urrutia también apela al matrimonio de Manuel, en cuanto a lo que se refiere a sus descripciones amorosas, lo que llevaría el poema a 1909, un año después del ‘Retrato’ de Antonio y de la fecha indicada por Manuel en *Obras Completas*. Sin embargo, esta hipótesis queda descartada toda vez que sabemos que como muy tarde fue escrito en 1908 (fecha de su primera publicación), y en cuanto a Manuel, esta hipótesis sería factible, pero por sí misma no es más que una presunción. Si esos son los argumentos para pensar que el ‘Retrato’ de Manuel es anterior al de Antonio, aquí se propone otra posibilidad: puede ser que el ‘Retrato’ de Manuel fuera una respuesta a la respuesta de Antonio a ‘Adelfos’. Esta posibilidad se sustenta en la simple idea de una relación estrecha y fluida entre ambos hermanos. Ya hemos visto cómo Rexach afirma esta estrecha relación, y todo nos indica que la buena relación continuó existiendo hasta el final. En segundo lugar, sabemos que, al mismo tiempo, Antonio estaba buscando su espacio. Es bastante factible que siguiera la estela de Manuel en un aspecto más, como es hacer un poema sobre sí mismo al inicio de un nuevo libro, que Antonio sentía como más propio que *Soledades*. Pero aún más, es bastante factible pensar que un poema como respuesta a un poema del otro, tuviera una tercera respuesta, ya fuese rehaciendo algunas partes del poema, cosa que pudo pasar cuando Manuel viera el ‘Retrato’ de Antonio (y es seguro que lo vio antes de su primera publicación), o con la redacción completa de un nuevo

poema. Es muy difícil pensar en un comportamiento fluido entre los dos hermanos y que si hay una parodia o un poema inspirado en un poema del otro no diera lugar a un diálogo, o a un nuevo poema. Juntando todo esto, es llamativo que las partes más novedosas o diferentes del ‘Retrato’ de Antonio respecto a ‘Adelfos’ sí se encuentran en el ‘Retrato’ de Manuel. Parece como si el ‘Retrato’ de Antonio se completara con los dos de Manuel. Podría ser también que Antonio hubiera hecho una síntesis, pero igual. Parece que, en ese caso, faltara un poema o un escrito de Manuel. Veamos los tres poemas:

En relación a Adelfos, vemos que comienza así:

Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron  
Soy de la raza mora, vieja amiga del Sol,  
Que todo lo ganaron y todo lo perdieron.  
Tengo el alma de nardo del árabe español.

Tal como indica Urrutia, Manuel se vale de nociones históricas para crear un pasado a-histórico, mientras que Antonio se centra en el patio interior de una casa y en un limonero. También se enfatiza la diferencia entre ese “nada os pido” de Manuel y el “nada os debo” de Antonio. Al final está la referencia a la muerte, que en Manuel es, como en el resto del poema, expansiva:

Nada os pido. Ni os amo ni os odio. Con dejarme,  
lo que hago por vosotros, hacer podéis por mí...  
¡Que la vida se tome la pena de matarme,  
ya que yo no me tomo la pena de vivir!...

Mi voluntad se ha muerto una noche de luna  
en que era muy hermoso no pensar ni querer...  
De cuando en cuando un beso, sin ilusión ninguna.  
¡El beso generoso que no he de devolver!

Más allá de eso, los versos del ‘Retrato’ de Antonio remiten a una partida. En Manuel no hay partida, sino apagarse de la conciencia o de la voluntad. En Antonio, hay un misticismo telúrico, configurada en los hijos de la mar y el barco que zarpa. En Machado la vida es lo concreto, aunque nos engañemos en relación a ella, y lo infinito remite a la muerte, mientras que para los modernistas pareciera que es al contrario.

Para terminar, en el artículo de Unamuno sobre los hermanos Machado, este destaca la relación entre Retrato y Adelfos. Unamuno considera que el Retrato de Antonio es “más apacible y menos arrogante. Menos arábigo, pero más ibérico” (VVAA, 1975-76, p. 922).

Pedro Cerezo habla de un “contrapunto” entre los hermanos marcado en sus ‘Retratos’ (CHICHARRO, 2013, p. 174). Desde esa perspectiva, sería más un contrapunto de Antonio con Manuel. En este sentido, el ‘Retrato’ de Antonio tendría una función de autoafirmarse personalmente frente a su hermano y poéticamente frente al modernismo.

Curiosamente, las partes que no están tratadas comparativamente en *Adelfos* y *Retrato* (de Antonio), parecen completarse en 'Retrato' (de Manuel). Por ejemplo:

Esta es mi cara y ésta es mi alma: leed.  
 Unos ojos de hastío y una boca de sed...  
 Lo demás, nada... Vida... Cosas... Lo que se sabe...  
 Calaveradas, amoríos... Nada grave,

En esta ocasión sí hay un poco de descripción física, aunque sea lacónicamente. En *Adelfos* no había nada de eso. No hay cuerpo físico por ninguna parte. En Antonio ha aparecido, porque no estaba en *Soledades*:

Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido  
 –ya conocéis mi torpe aliño indumentario–

A pesar de no haber una descripción muy detallada sobre sí mismo, hay una referencia a un sujeto físico, de la misma manera que ya la encontramos en el segundo poema de *Campos de Castilla*, *A orillas del Duero*:

A trechos me paraba para enjugar mi frente  
 Y dar algún respiro al pecho jadeante;  
 O bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia delante  
 Y hacia la mano diestra vencido y apoyado  
 En un bastón [...]

Es más difícil encontrar algo así en Rubén Darío o en Manuel Machado, pero muy difícilmente ocurrirá. Sin embargo, en 'Retrato' de Manuel sí asoma un destello. Hay una austeridad anómala en la poesía de Manuel, y desde luego, muy diferente a la de *Adelfos*, que, concordando con Unamuno, es una expresión muy arabesca. No se puede dejar de lado el aspecto personal: Manuel escribió *Adelfos* probablemente con 27 años, y *Retrato* con 34. No hay demasiada diferencia, pero sí una esquina doblada, y en asuntos de noche y amoríos sí puede hacer una gran diferencia, reflejar un hastío. De cualquier forma, el 'Retrato' de Manuel es mucho más sosegado y sobrio que su 'Adelfos', y bien más parecido al 'Retrato' de Antonio.

En cualquier caso, puede decirse que no hay Antonio sin Manuel, que probablemente, este inició a aquel por caminos que difícilmente hubiera transitado solo. No es aquí cuestión de estudiar el teatro que hicieron juntos. No se va a hablar de ninguna de las siete piezas que escribieron juntos, pero estas constituyen una demostración de trabajo conjunto, aunque fueran dos cuerpos diferentes, en lugares diferentes:

Cuando escribía teatro con Antonio lo hacíamos cada uno por nuestra parte, pero con una compenetración tan absoluta que a veces no acertábamos a recordar las escenas de uno y otro. [...] nos reuníamos en el café o en casa de mi hermano; allí buscábamos un tema y trabajábamos su arquitectura y su escenificación; luego, nos dividíamos las escenas y, pasado cierto tiempo, nos reuníamos para leerlas y



entre ambas modificarlas (Manuel Machado, in: CHICHARRO, 2013, p. 25).

Parece una ironía de la vida el que la Guerra Civil los separara. Manuel y su compañera habían viajado a Burgos para visitar a la tía de esta: una monja de convento. El día de su regreso a Madrid, 18 de Julio de 1936, haciendo honor a su desenfado, Manuel se atrasó y perdieron el tren de regreso a Madrid por unos minutos. Ya no saldría otro ese día ni ningún otro en muchos años. Manuel se vio atrapado en Burgos, estuvo a punto de ser ejecutado. La separación significó el exilio de Antonio, el paripé de Manuel, el final de la vida de Antonio, el final de la poesía de Manuel.

Lo que sí puede decirse es que Manuel y Antonio son complementarios, o dicho de otro modo, cada uno es un otro yo, un apócrifo del otro.

### **3.5 DE SOLEDADES A CAMPOS DE CASTILLA. TIEMPO, OBJETO, ESPACIO Y UN MISMO ESTILO.**

Hay dos cuestiones en las que se va a incidir: una es el tiempo, y otra el espacio.

Antonio Machado dice que la poesía es “escritura en el tiempo”. Su concepción de la temporalidad está basada en la filosofía de Henri Bergson, quien reacciona contra la hegemonía del racionalismo en la época, buscando una suerte de espiritualismo. En relación al espacio,

... a cartografia, a astronomia, a arquitetura, os levantamentos terrestres, a pintura e muitas outras artes e ciências estavam sendo revolucionadas pela aplicação de regras formais matemáticas e geométricas derivadas de Euclides. Acreditava-se que tais regras devolveriam às artes e às ciências sua perfeição clássica. Talvez a mais notável de todas essas “artes mecânicas”, do ponto de vista das relações espaciais, tenha sido a invenção da perspectiva linear. A perspectiva nos permite reproduzir em duas dimensões a ilusão realista de um espaço composto racionalmente de três dimensões. Ordem e forma consistentes podem ser impostas intelectual e praticamente ao mundo externo (COSGROVE, 2012, p. 223).

A su vez, el tiempo juega un papel importante en el pensamiento bergsoniano: “La percepción de una facilidad para moverse viene a fundarse aquí, pues, en el placer de parar en cierto modo la marcha del tiempo y de tener el provenir en el presente” (BERGSON, 1999, p. 22).

La concepción del tiempo occidental se basa en el principio agustiniano de la historia como un segmento lineal con un inicio (la creación divina) y un fin (el juicio final). Sobre esta

base, la concepción del tiempo en Occidente ha sufrido diferentes reformulaciones. En primer lugar, como nos muestra Jacques Le Goff, los *moderni* del siglo XII tenían como referencia a los *antiquii*, a los clásicos, en una relación histórica pasado / presente que venía a privilegiar a los antiguos. Si bien esa relación cambió, la estructura permaneció, de modo que, cuando en el siglo XVII, Francis Bacon atestigua la supremacía de lo nuevo frente a lo antiguo, la relación de fuerzas cambia, y occidente proyecta su paraíso, no ya en el cielo o en otro mundo, sino en otro tiempo: el tiempo futuro. La historia pasa a ser una línea ascendente de progreso material, moral e intelectual hasta que se alcance la felicidad, noción que se verá acentuada en el siglo XIX, cuando la revolución industrial lleve a una fe absoluta en el desarrollo material entendido como progreso indudable de la humanidad y lo antiguo pase a ser objeto de veneración como paso previo a la situación actual, la cual es otro estadio intermedio hacia un futuro que sin duda será mejor.

Es precisamente en el siglo XIX cuando comienza una reacción contra esta concepción del mundo, y la sospecha de que no necesariamente el desarrollo técnico y tecnológico hacen progresar a la humanidad. Esta concepción del tiempo, no como linealidad (temporalidad cronológica), sino como totalidad (aión) es la que encontramos en Marcel Proust y su típico caso de *En busca del tiempo perdido*, donde una sensación trae a su memoria recuerdos pasados que son vivenciados, y en la poesía simbolista desde Baudelaire a Verlaine, o en el modernismo, de Rubén Darío a Manuel Machado. A pesar de las diferencias estilísticas, también encontramos esto en Antonio Machado.

Sobre la obra de arte, dice Bergson:

...el mérito de una obra de arte no se mide tanto por la potencia con la que el sentimiento sugerido se apodera de nosotros como por la riqueza de ese mismo sentimiento; en otros términos, junto a grados de intensidad, distinguimos instintivamente grados de profundidad o de elevación. Analizando este último concepto, se verá que los sentimientos y los pensamientos que el artista nos sugiere expresan y resumen una parte más o menos considerable de su historia. Si el arte que no ofrece más que sensaciones es un arte interior, es porque el análisis no distingue a menudo en una sensación nada más que esa sensación misma. Pero la mayoría de las emociones están preñadas de mil sensaciones, sentimientos o ideas que las penetran: cada una de ellas es, pues, un estado único en su género, indefinible, y parece que sería preciso revivir la vida del que la experimenta para abarcarla en su compleja originalidad. Sin embargo el artista pretende introducirnos en esta emoción tan rica, tan personal, tan nueva, y hacernos experimentar lo que no podría hacernos comprender (BERGSON, 1999, p. 25).

Hay una especie de barroquización de las formas al final del siglo XIX, una radicalización de este proceso a partir de la Segunda Revolución Industrial. El contar pasa a convertirse en algo cuantitativo, y el cantar queda fuera. Baudelaire encuentra el campo del artista moderno, que es la caída definitiva, la asunción de la caída contra la que han estado

luchando los románticos. Los naturalistas, la gran novela del siglo XIX, incorporarán como propia esta nueva tendencia. Los simbolistas tratarán de llevar la poesía al campo de la experiencia donde se supone que el positivismo no alcanza: el subconsciente.

Antonio Machado, se mantiene en el lugar de la experiencia, se mantiene en la vivencia cotidiana y continúa cantándola en medio de sus vaivenes industrializadores. La disgregación entre la palabra y la cosa, entre el cantar y el contar, entre la forma y el contenido, le hace tomar partido por la palabra, el cantar la palabra, el cantar el contenido, el contar el objeto y su melodía. Pero entonces la melodía se le irá deshaciendo hacia lo prosaico. Y surgirá así Juan de Mairena. Antes hay un proceso de ahondamiento en la palabra, en la poesía de la palabra y su objeto. El supuesto cambio que se produce entre *Soledades* y *Campos de Castilla* no lo es tanto.

Como dicen Aurora de Albornoz, Fernando Gullón y Ramón de Zubiría (1966), entre otros, la poesía de Antonio Machado entre *Soledades* y *Campos de Castilla* no es tan diferente. Es posible que exista, eso sí, una depuración de elementos. Evidentemente, tampoco es que tengamos dos poéticas similares: hay un giro en la poesía de *Campos de Castilla*, pero, ¿en qué consiste? Parece que hubiera una acentuación de los elementos concretos en detrimento de las ideas o la creación de imágenes:

El limonero lánguido suspende  
Una pálida rama polvorienta  
Sobre el encanto de la fuente limpia  
(MACHADO, 2010, p. 86 (VII)).

En *Soledades* son frecuentes el patio, la plaza, el pueblo y las galerías, los cuales tienen un alto componente emotivo. Según Urrutia (VVAA, 1975-76, p. 923), “fuente, patio, naranjo, limonero y huerto [...] significan siempre infancia, tranquilidad y, generalmente, espíritu feliz tintado por la melancolía del recuerdo”.

‘Retrato’ constituye ya una nueva línea en la poesía de Machado. Según Pedro Cerezo, ‘Retrato’ es “una respuesta poética y existencial” (CHICHARRO, 2013, p. 174) al egoísmo del modernismo y al decadentismo de Manuel. Lo que hace Antonio es marcar su nuevo posicionamiento, pero también marcarse a sí mismo. En razón de esa distinción, Juan Ramón Jiménez habla de tres Machados: el discípulo de Rubén Darío, el discípulo de Bécquer y Unamuno, y el Machado de Castilla, el más vulgar de los tres según su amigo:

es el Machado exquisito, transparente, fino, sencillo, que sueña y canta en la juventud y vuelve a cantar y soñar en la vejez, que escribe en endecasílabos y octosílabos, asonantados casi siempre, y expresa lo más recóndito y misterioso de “su alma de místico con toques de pícaro”. Nadie más cercano que este Machado a la exquisita poesía popular de todos nuestros tiempos (CHICHARRO, 2013, p. 175).

El tercero es aquel a quien más apela todo el mundo, el Machado burdo de Castilla, el que adoran los tradicionalistas: “No es sino el Machado de Castilla, de todos los tópicos literarios y poéticos, del “romanticismo injerto en la jeneración del 98”, “casi castúo a lo Gabriel y Galán”, el poeta nacional: “Sí, un Antonio Machado más filosófico que metafísico, muy siglo 19; sentencioso en aforismo rimados de Sem Tob hecho Campoamor”” (CHICHARRO, 2013, p. 175), y ejemplifica esto en el ‘Soneto a Lister’.

Por su parte, Julián Marías (VVAA, 1949, p. 313) distingue cuatro fases en su poesía:

La primera, dotada de gran simplicidad y temas infantiles, descubriendo las posibilidades líricas del recuerdo.

La segunda es la época soriana, catalogada por Marías como la mejor, cuyos temas son la historia, el paisaje y el amor.

La tercera, es la etapa andaluza, en la que Marías asegura que el contacto con la infancia le hace volverse más impersonal, menos individual e histórico, lo que hace que su poesía y sus temas sean más populares (p. 314). Sin embargo, considero que la clave del cambio hacia lo histórico está en esas cartas a Unamuno, y en esa progresiva politización ante la realidad que ve. Igualmente, hay un proceso vital de despersonalización que se radicaliza, y que ya está en *Soledades*.

Por fin, la última etapa es más filosófica y tiende al aforismo.

Otro autor que distingue sus etapas es José María Valverde (VVAA, 1949, p. 402): la primera, como parece que hay consenso, es la que envuelve los poemas de *Soledades*, la segunda, es la de Campos de Castilla, y la tercera, dice Valverde, sería la del prosista, que comienza cuando “al cantor se le empieza a quemar la voz” (p. 406). Según Valverde, Alvargonzález es un traspíe en la poesía de Machado, que ya va buscando la prosa, “la gran prosa de Machado”, en la que la poesía casi desaparece de su vida: “en los últimos diez o quince años de su vida, la producción en verso de Machado disminuye hasta casi desaparecer –diez o doce poemas breves son todo su haber posterior a 1930”.

Para Luis Felipe Vivanco (VVAA, 1949, p. 546), “la poesía de Machado ha empezado siendo una poesía del ensueño: el ensueño del mundo –la evasión de su realidad– desde la vida –la juventud– no vivida”. Después, en Campos de Castilla, “se convierte en una poesía de la realidad: una realidad de distancias precisas vivida casi exclusivamente desde la soledad del corazón”. Posteriormente, comenzará una poesía del recuerdo.

No hay un paisaje, pero es un paisaje, hecho por nosotros, los lectores. Y aquí se hace conveniente recordar dos premisas descritas en la primera parte en relación al espacio y al paisaje. En primer lugar, aquella simple definición aceptada para el paisaje y enunciada por

Milton Santos: “Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem” (SANTOS, 1988, p. 21). ¿Qué “vemos” en la primera estrofa? Un patio, para mí inevitablemente cuadrículado, con su galería, sus columnas, sus azulejos, sus cuatro arbolitos y su frescor de piedra que protege del frío en invierno y del calor en verano. Tenemos un espacio cerrado por la palabra ‘patio’. ¿Qué tenemos en la última de Retrato? Un día, una nave que parte con Machado a bordo, casi desnudo, “como los hijos de la mar”; por tanto hay un mar y, sean lo que sean, unos hijos que se hacen presentes (para mí, sin esforzarme mucho, unos chiquillos con pantaloncitos viejos, con camisa o sin camisa, morenos y avispados, concedores del mar, las corrientes, la playa y todos sus sedimentos, y hasta de la nave que zarpa y nunca ha de tornar). Sea esto o sea otra cosa, la nave y curiosamente el día del viaje, forman un paisaje.

Para Milton Santos, y desde una perspectiva geográfica, el espacio es algo físico y puede ser ilimitado (ilimitado en el sentido de que no tengamos noción de su límite, pues sólo lo limitado es constatable (lo ilimitado es ilimitado o no sabemos de sus límites)). El paisaje no. El paisaje está limitado aunque sea por la vista. Es siempre un recorte... ¡en la geografía! Recordemos que Venko Kanev, (y esta es la segunda premisa), nos decía que en la literatura esa relación se invierte, y aquí tenemos la muestra. El patio de Sevilla es un espacio que precisa ser delimitado, y cuya delimitación va en la propia palabra: ‘patio’. Sin embargo, la nave, que no es más que un objeto que zarpa a no se sabe dónde en el día del último viaje (tampoco se sabe a dónde o cuándo), nos crea un paisaje, un paisaje alegórico del abandono del mundo de los vivos. Por tanto, tenemos que efectivamente la relación paisaje / espacio en la escritura se invierte, y no sólo eso, sino que el objeto, un objeto que aparece, se puede proyectar como paisaje. El espacio precisa materializarse: “un patio de Sevilla”, objetivarse, mientras que el paisaje se carga de subjetividad. El paisaje en la escritura surge del lector, al usar como lanzadera las palabras que son colocadas ahí en una dirección, una angulación y una velocidad.

La otra cuestión es que ‘Retrato’, de Antonio Machado, nos muestra en su primera y última estrofa, ese tránsito que el poeta nos va a presentar en *Campos de Castilla* (y del que ya nos mostró algo en la reedición de *Soledades. Galerías. Otros Poemas* (1907)). Un tránsito que, desde un punto de vista del paisaje y el espacio, queda muy enriquecido por el conjunto de las estrofas que las separan. Por eso, para concluir este apartado, vamos a describir ese tránsito de los espacios interiores al paisaje, que van a significar una descarga de espacios a favor de un juego de objetos, y cuyo máximo exponente será el famoso último verso, en el que ya sólo tendremos un paisaje hecho de “días” (concepto temporal) y el sol.

En ‘Retrato’ tenemos un tránsito del tipo de espacio: del patio de Sevilla al punto de salida del barco. Es curioso que no hay espacios franceses en la obra poética de Machado:

En toda la obra poética de Antonio Machado, no aparece ni un solo paisaje francés, ni un nombre de río, ni un solo monte de Francia. Este poeta, cuyos poemas están salpicados de tantos topónimos, no cita un solo topónimo francés. La Francia de Antonio Machado no tiene rostro. El escritor que declaraba, en 1938, “La geografía, las tradiciones, las costumbres de las poblaciones por donde paso, me impresionan profundamente y dejan huella en mi espíritu”, atravesó Francia como un viajero ciego (SESÉ, 1992, p. 1253)

La única evocación la hace, según Sesé, en 1937, para comparar la geografía de España y la del país vecino (SESÉ, 1992, p. 1253).

Volvamos al archicitado prólogo a la edición de *Soledades* de 1917:

... lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que se dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto del mundo. Y aún pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento (MACHADO, 2010, p. 73).

Este fragmento resulta ciertamente esclarecedor si lo comparamos con este otro, correspondiente al prólogo a la reedición, ese mismo 1917, de *Campos de Castilla*:

Ya era además, muy otra mi ideología. Somos víctimas –pensaba yo– de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por 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 (MACHADO, 2010, p. 74).

Vemos cómo en un caso, se sumerge hacia dentro, mientras que en el otro, vive el conflicto del adentro y el afuera. Vimos ya que esto formaba parte del distanciamiento respecto a Rubén Darío y el modernismo, y una búsqueda más firme de los elementos en su materialidad, o dicho de otro modo, no desprovistos de su materialidad. Hay un abandono de la evocación de las sensaciones de las cosas y una búsqueda de las cosas mismas (bien que la cosa misma sería el objeto mismo, y aquí siempre habrá palabras). No obstante, la penetración ulterior de Machado no será en la idea del objeto, sino en la materialidad del objeto, no en la sensación interna que provoca un objeto, sino en la relación externa con el mismo. Eso obliga a cambiar los elementos, los objetos del poema, tanto como algunas formas.

De ahí que, en lo concerniente al espacio y el paisaje, que es lo que nos toca en este trabajo, se produzca esa progresiva transformación de las plazas vacías, los callejones, las fuentes, las puertas que se abren, las ventanas por las que algo se divisa..., en los ríos, las alamedas, el cielo, el sol, la lluvia y toda una serie de objetos que se dan en la relación sujeto objeto, no en la sensación interna. También aparecerá Darío, o los años de juventud de

Machado, o la sensación interna, en los “días azules y el sol de la infancia”. Ahí está la culminación de esa oscilación, el ser (o el niño del que hablaba Nietzsche).

En *Soledades, Galerías. Otros Poemas*, Machado transita por plazas con fuentes y por galerías abstractas, “galerías del recuerdo” (*Coplas Mundanas* (XCV), 2010, p. 143). La hora es la hora en que la tarde cae, “triste y polvorienta” (*La noria* (XLVI), p. 114) y el agua modernista se desliza sin parar emitiendo sus sonidos de “copla plebeya” (*La noria*, p. 114). Pero él, el protagonista de los poemas, es estático. A lo sumo, asegura haber “andado muchos caminos”, pero ese andar también es ciertamente abstracto:

He andado muchos caminos,  
he abierto muchas veredas;  
he navegado en cien mares,  
y atracado en cien riberas.  
En todas partes he visto  
... (II, 2010, p. 82)

Puede verse claramente cómo Machado queda en la abstracción: ¿muchos caminos? ¿cuántos? ¿cuáles? Muchas veredas; cien mares: un número abstracto en este caso. Podría decir “mil” y no cambiaría nada nuestra información, e igual con las riberas. Y después de tan poca concreción, remata: “En todas partes he visto”. ¿Cómo eran los caminos? Irrelevante: lo que interesa es quién había en ellos, las personas, que eran de dos tipos: los que van “apestando la tierra” y las “buenas gentes”. En resumen, el yo lírico no ha estado en lugar alguno. Su poesía es pura idealidad.

Otra característica de esta primera poesía suya es la escasez de verbos, limitando la acción y entregándose más a la descripción, característica esta que transita toda su poesía:

Sobre la tierra amarga,  
caminos tiene el sueño  
laberínticos, sendas tortuosas,  
parques en flor y en sombra y en silencio;  
criptas hondas, escalas sobre estrellas;  
retablos de esperanzas y recuerdos.  
Figurillas que pasan y sonríen  
–juguetes melancólicos de viejo–;  
imágenes amigas,  
a la vuelta florida del sendero,  
y quimeras rosadas  
que hacen camino... lejos... (XXII, 2010, p. 98)

Vemos que aquí usa sólo cuatro verbos, y que no aportan demasiada información, o mejor dicho, acción. Hay unas “figurillas” que “pasan y sonríen”. Por lo demás, tenemos los caminos que *tiene* el sueño y el camino que *hacen* las quimeras. Nada más: abstracción, imprecisión e imágenes oníricas.

Ya en *Campos de Castilla* las cosas cambian. Cuando habla de sí, en ‘Retrato’, afirma

su poca disposición a la concreción, diferente a la falta de concreción inherente a los poemas de *Soledades*:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
y un huerto claro donde madura el limonero;  
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;  
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.  
(*Retrato* (XCVII), 2010, p. 144).

Estos cuatro versos vienen cargados de historia –aunque sea historia no contada– de referencias concretas: el patio de Sevilla con su huerto, los veinte años en Castilla y el acto de no entrar en detalles.

Pero en *Campos de Castilla*, ‘Retrato’ es una especie de presentación, de introducción. El giro más evidente lo vemos en el segundo poema, ‘A Orillas del Duero’ (XCVIII), 2010, p. 145):

Mediaba el mes de Julio. Era un hermoso día

Aquí hay una austeridad bien diferente, bien castellana –austera. Mitad de Julio y un hermoso día. Y ahí vuelve sobre sí mismo con una fisicidad que no había antes: primero, bien “unamuniano” y “orteguiano”, se concentra en sí mismo: “Yo”. ¿Circunstancia? “Solo, por las quiebras del pedregal subía”. Pero, ¿es un “yo” conciencia? No, nada cartesiano. Es un “yo” que es cuerpo:

Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,  
buscando los recodos de sombra, lentamente.  
A trechos me paraba para enjugar mi frente  
y dar algún respiro al pecho jadeante;  
o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia delante  
y hacia la mano diestra vencido y apoyado  
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,  
trepaba por los cerros que habitan las rapaces  
aves de altura, hollando las iervas montaraces  
de fuerte olor –romero, tomillo, salvia, espliego–.  
Sobre los agrios campos caía un sol de fuego.

Se trata de un cuerpo evidentemente latente, un cuerpo en movimiento, sometido al tiempo, en medio de texturas y olores. Veamos la primera persona en *Soledades*:

En *El viajero* (I) (p. 81), el “yo” es simplemente un “nosotros” en el que el hermano, venido, suponemos, de América (tal como su hermano Joaquín) –porque tampoco lo dice–, se refleja.

En II, “He andado muchos caminos” y “en todas partes he visto”. Sólo es eso: una conciencia que ve. El único atributo físico del sujeto es su vista, su mirada, a pesar de haber recorrido un millón de mares, caminos, riberas y veredas.

En III (p. 83), “La plaza y los naranjos encendidos” sólo tienen



algo nuestro de ayer, que todavía  
vemos vagar por estas calles viejas

La vista es nuestro único atributo.

En VI (p. 85), el sujeto es tan incorpóreo y onírico que no acciona la llave, sino que rechina “en la vieja cancela”. No va a lugar alguno, sino que es guiado por “la sonora copla borbollante del agua cantora”.

Es un poema que se contrapone totalmente al hombre “jadeante” que “lentamente” enjuga su frente y camina “ahincando el paso” (me acabo de acordar de aquel director de cine que decía que los jóvenes no son conscientes de su cuerpo. Puede ser una diferencia entre el Machado de *Soledades* –27 años– y el de *Campos de Castilla* –36).

En VII (pp. 86-87), al igual que en *A orillas del Duero*, está solo, pero en un patio silencioso, y se limita a buscar sombras, ilusiones y recuerdos, de luces y olores, hasta encontrarlas.

En VIII (p. 87),

Yo escucho los cantos  
De viejas cadencias

Nada más.

En X (p. 89) se expresa una cierta voluntad, leve, muy pequeña, y que apuesta por lo incorpóreo:

Me aparté. No quiero  
Llamar a tu ventana  
[...]  
Quiero verla.

Los movimientos son también incorpóreos:

A la desierta plaza  
Conduce un laberinto de callejas  
[...]  
frente a mí, la casa.

Es un movimiento onírico.

En XI (pp. 89-90) encontramos una de las frases más expresivas de esta incorporeidad de *Soledades*:

Yo voy soñando caminos  
De la tarde.

Y después,

Yo voy cantando, viajero  
A lo largo del sendero...

Finalmente hay un lamento por el hecho de ya no sentir nada.

En XII (p. 90),

No te verán mis ojos;  
¡mi corazón te aguarda!

En XIII (p. 91) sí se percibe algo de corporeidad: parece un poema de transición:

Era una tarde de Julio, luminosa y polvorienta  
Yo iba haciendo mi camino,  
absorto en el solitario crepúsculo campesino.

...  
Yo caminaba cansado,  
sintiendo la vieja angustia que hace el corazón pesado

...  
(Yo pensaba: ¡el alma mía!)  
Y me detuve un momento,  
en la tarde a meditar...  
¿Qué es esta gota en el viento  
que grita al mar: soy el mar?

...  
Yo, en la tarde polvorienta  
hacia la ciudad volvía.

En Cante Hondo (XIV) (p. 92), de influencia de su hermano Manuel, el “yo”

Meditaba absorto, devanando  
Los hilos del hastío y la tristeza

Hasta que una música lo saca de ese estado y le trae los recuerdos de su tierra. El sonido y las emociones internas están siempre presentes en estos poemas de *Soledades*, y es lo que veo yo de diferente, que en *Campos de Castilla* aparece el cuerpo, el tacto y las emociones físicas.

En XVI (p. 93), no es él quien se acerca, sino el otro. Él es bien estático, o si se mueve, es por caminos abstractos.

Por último, en *Horizonte* (XVII) (pp. 93-94), el “yo” sueña y siente los acontecimientos.

Machado acota el espacio y estira el tiempo. sus paisajes son también paisajes temporales. En *Inventario Galante* (XL), p. 108, vemos uno de los pocos poemas de Machado en los que aparece el mar no como referencia, sino como objeto.

En relación al agua, ya está el interés desde el inicio. En su reseña a *Soledades* (El País, 21/02/1903), Juan Ramón Jiménez dice que “el misterio del agua determina una verdadera obsesión en el alma de nuestro gran poeta” (CHICHARRO, 2013, p. 459). Lo que cambia, tal vez es el campo semántico

Machado trabaja el cambio de las estaciones. Lo que en la Edad Media eran ciclos, en Machado son transformaciones, ciclos, metamorfosis, vida y muerte. Todo lo sólido se

transforma en el tiempo (y lo que no lo es, también). ¿Qué es lo que cambia? La escena: ahora se da en un paraje natural.

De hecho, los dos campos semánticos más potentes en Machado, el mar y el camino, aparecen con insistencia en *Soledades* y “han sido muy empleados en la poesía española de todos los tiempos (recordemos que en la tradición castellana fue Manrique quien los estableció a partir del mundo clásico) y en ella convergen la tradición clásica y la bíblica” (CHICHARRO, 2013, p. 460).

En *Soledades*, el agua está mucho más presente que el camino, y se presenta como “lluvia, río, mar, agua o lágrimas” (CHICHARRO, 2013, p. 460).

Sobre el ser moderno de Machado, su poesía tiene, por tanto, todos los componentes y conflictos de la Revolución Industrial desde el punto de vista del sujeto y del artista moderno, siempre que no se considere esa modernidad como un estilo. La temporalidad es otro componente característico de un estilo en conflicto en el siglo XIX. Hay una disgregación temporal respecto al tren del tiempo cronológico, lo cual incluye la incorporación de lo pasado al presente. Lo vemos en Marx cuando dice que somos sujetos históricos; lo vemos en Nietzsche, cuando realiza sus estudios genealógicos; lo vemos en Sigmund Freud, para quien los traumas se proyectan en el tiempo. Henri Bergson, Marcel Proust en la literatura. Lo tenemos en el historicismo (Burckhardt, Riegl (en *El culto moderno a los monumentos*)). Eisenstein en la física; toda la Geografía Humanista (la definición de Santos sobre el espacio y el paisaje). La arquitectura historicista (la aguja de Violet-Le-Duc, que hemos visto caer presa de las llamas durante los días extraños de desarrollo de esta investigación, o la Catedral de la ciudad de Rio Grande, de estilo neogótico). Quizás la relación de ruptura a mitad del siglo XIX nos hizo ver las costuras del tiempo o tal vez desarrollamos unas técnicas de recuperación del pasado demasiado sofisticadas (Herculano, Pompeya, los grandes tiempos de la arqueología y el egipticismo). La exploración y expansión de occidente no se dio sólo en el espacio, sino en el tiempo, y es en el tiempo que escribe Antonio Machado: “Hoy es siempre todavía”.

Hay un giro copernicano en el siglo XIX en cuanto a la concepción del tiempo. Todos los ejes mudan, y este cambio de eje está muy presente en la obra de Machado.

El problema inicial era la modernidad de Antonio Machado, y la hipótesis principal es que esa modernidad podía apreciarse en el tratamiento del paisaje. Podemos ver que sí, pero la propia noción de la modernidad se ha desplazado a la temporalidad. La modernidad es un cauce, pero el cauce está desbordado.

La lucha y los conflictos se están dando en el tiempo, se producen en la historia, en el

relato. Hay una lucha en el tiempo por el control de la Historia, o de las Historias. El concepto de modernidad no sirve para este tipo de análisis. Las relaciones espaciales son clave: son la materia de este conflicto. Pero el desarrollo de los acontecimientos precisa de términos como... algo así como “supremacismo histórico”. Asistimos a un proceso de pérdida de hegemonía histórica y la disolución abarca la historia, a una búsqueda del control de los relatos, pero todos los relatos acaban conformando solamente un libro, y todos los libros son espejos.

Otra característica de la pérdida de funcionalidad o de referencialidad del arte y la literatura es la ruptura que se produce en la misma noción de modernidad y antigüedad. Cuando se establece que algo ya no puede ser hecho (como decía Malevitch) se está siendo arbitrario. En el arte se produce una ruptura entre lo formal y lo conceptual, entre lo antiguo y lo moderno: se congelan las formas, o derivan hacia algo que puede ser otra cosa cualquiera. Esto indica una pérdida de valor de las formas. Pero esa pérdida de valor puede llevar también a no cambiarlas (como es el caso de Antonio Machado). Hay una diversificación formal e intelectual. En eso consiste su disolución. Hay una devaluación material de la obra (en cuanto a su utilidad material).

Por eso, en el caso de Antonio Machado, va hacia la especulación filosófica y se va reduciendo a mínimos. No se sabe si Machado iría a dejar sólo ese verso. Podemos pensar que no: es lo más probable. Pero quedó solo, y solo vale (como decía Aurora de Albornoz, constituye un poema cerrado), vale como una forma reducida a mínimo para decir algo: días azules y sol de la infancia. Un espacio coloreado por la luz del tiempo.

#### 4. 'A ORILLAS DEL DUERO' Y DE LA MODERNIDAD

[...] al encontrarse ante la nueva visión de la naturaleza, [...] procesa esa realidad siguiendo, en parte, las pautas del modelo institucionista, el que tantas veces empleó en su niñez: recuperando la “forma de ver” y el estilo narrativo de los diarios de las visitas infantiles a la sierra, conjuntando la información científica con la artística.

(Reyes Vila-Belda).

Ese es el punto de inicio de su primer ‘Orillas del Duero’, compuesto, como se ha visto, en 1907, y que supone, como se ha visto en el capítulo anterior, lo que Vila-Belda considera un cambio de eje en su poesía: un cambio que iría, según la autora, de “los paisajes del alma”, al “alma del paisaje”, de una mirada hacia lo interior a una mirada hacia “el mundo exterior”. Este posicionamiento sigue la tendencia de varios autores que inciden en la idea de que hay un Antonio Machado de *Soledades*, simbolista y modernista, y un Antonio Machado noventayochista y social que se inicia con *Campos de Castilla* y que se caracteriza por la búsqueda de los objetos del “mundo exterior”.

No obstante, la distinción de Vila-Belda no se basa tanto en la dicotomía noventayochismo / modernismo, ni en la de *Soledades* / *Campos de Castilla*. De hecho, considera que el nuevo Machado aparece en la reedición de *Soledades* de 1907 (*Soledades. Galerías. Otros poemas*), y considera al poeta como diferente a los autores de la Generación del 98 en relación al paisaje. Como es sabido, los escritores del 98 prestan una gran atención al paisaje, y específicamente al paisaje castellano, al considerarlo símbolo de la maltrecha España de finales del siglo XIX. Pero el tratamiento que le dan es, como se ha dicho, diferente en tanto que Machado se para en pequeños detalles y más que describir, enumera lo que ve.

Así pues, las dos características principales que veríamos en el estilo de *Campos de Castilla*, serían la virada hacia el “mundo exterior”, que en esta investigación se denomina ‘relaciones espaciales’, y la colocación del énfasis en las “cosas insignificantes”, en los pequeños objetos cotidianos del campo, o por decirlo en expresión de Vila-Belda, en lo nimio (2004, p. 15).

Los elementos utilizados por Machado en sus poemas a partir de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907), y más abiertamente, a partir de *Campos de Castilla* (1912), son vulgares. No hay nada excelso, místico o superior en ellos. Y en eso se haría diferente de sus

referentes iniciales: Rubén Darío y Verlaine. Los objetos nimios en la escritura de Antonio Machado serían, desde la posición de Vila-Belda, “un vehículo a su crítica de la sociedad de la época” (2004, p. 99), siguiendo la idea de Catherine Gallagher y Stephen Greenblatt en su obra *Practicing New Historicism*, quienes “postulan la primacía de las cosas, reconociéndolas como el modo en que la experiencia vivida, la vida diaria y las instituciones se introducen en el texto literario” (IDEM, p. 99).

La mayoría de los miembros de la Generación del 98 otorgó una importancia crucial al paisaje. Unamuno incidió especialmente en el excursionismo (*Paisajes* (1902), *Por tierras de Portugal y España* (1911), *Andanzas y visiones españolas* (1922)), Azorín ofreció sus impresiones del paisaje español, principalmente del castellano y del levantino (*España. Hombres y paisajes* (1909), *Castilla* (1912)), acabando por entrar en la percepción que los españoles tenían del paisaje español (*El paisaje español visto por los españoles* (1917)) y mostrando una visión muy similar a la de la artialización del paisaje, cuando se considera que sólo después de ser llevado al arte es cuando “comenzamos a ver el paisaje en la realidad” (in ORTEGA, 2002, p. 129). Pío Baroja se entregó a las descripciones de los paisajes vascos en sus series sobre la *Tierra Vasca* (1900-1922), *La vida fantástica* (1901-1906) o *La lucha por la vida* (1904). José María Gabriel y Galán reacciona contra el modernismo agarrándose al paisaje como nexo de unión entre Dios, familia y tradición (*Castellanas* (1902), *Extremeñas* (1902)). Y por supuesto, tenemos a Antonio Machado, cuya producción más frecuentemente asociada al paisaje es *Campos de Castilla*. Pero no sólo se trata de su producción literaria, sino de su concepción intelectual: el paisaje, siguiendo la línea de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), es visto como representación de la nación, y esta como elemento legitimador de la política social y “regeneradora” que la mayoría de los noventayochistas propone.

El regeneracionismo es un término tomado de la medicina, que designa lo que es opuesto a la corrupción. La idea de muchos intelectuales españoles era que España había degenerado desde los gloriosos tiempos del Imperio. La sociedad española se caracterizaba por la pérdida constante y la miseria creciente. El intelectual Joaquín Costa (2012), su principal defensor, diagnosticó como los males de la sociedad española la oligarquía y el caciquismo: “España llegó a los umbrales del siglo XIX sustentando sobre sí dos distintos absolutismos: el de uno solo, que llamamos monarquía pura, y el de una minoría insignificante en la nación, a que denominamos oligarquía y oligarquía y caciquismo” (p. 14). Para acabar con ambas, defendía un proceso de “modernización” y “europeización” de la España: “substituir la oligarquía medieval por el régimen de *selfgovernment* europeo” (IDEM,

p. 19). España debía abrirse al futuro y desterrar su pasado, dejando atrás un modelo medieval que viró caricatura. De ahí su famosa frase programática: “doble llave al sepulcro del Cid” (1901, p. 18). Esa noción de *regeneracionismo*, fue de gran influencia en el ideario de la ILE:

Tudo contribui [...] para vigorizar a atitude institucionista frente à paisagem: uma atitude determinada a descobrir na paisagem [...] “não só um organismo físico, mas histórico e moral”. A paisagem adquire dessa forma sentido ético, estético e histórico, cobra valor simbólico, aparece como um ajustado signo cultural. À paisagem são transferidas – a través da compenetração do olhar e o olhado – as qualidades invocadas pelo ideário de quem o contempla (tradução própria)<sup>313</sup> (ORTEGA, 1986, p. 91).

En ese sentido, el paisaje castellano, al que se le prestó una especial atención, sería, según Laín Entralgo, un invento para articular la historia y la sociedad española (in VILA-BELDA, 2004, p. 127). Azorín dice que “A la comprensión del paisaje queremos unir la comprensión de la raza y de la Historia” (IDEM, p. 127). Blanco Aginaga afirma que el paisajismo del 98 es un refugio bajo el que se acogen casi todos esos escritores finiseculares en sus últimas etapas, como salida hacia una evasión esteticista, tras abandonar sus preocupaciones históricas” (IBIDEM, p. 128).

Sin embargo, para Vila-Belda, el caso de Antonio Machado sería el opuesto, ya que, en su obra, sería “vía de entrada crítica en la Historia” (IBIDEM, p. 128), de manera que, “[...] sin dejar de contemplar el panorama soriano, ve en él la reificación del problema castellano y, aún más, de toda España, entrando por esta vía en las coordenadas críticas del regeneracionismo y la Generación del 98” (IBIDEM, p. 131).

Por tanto, el interés de Antonio Machado por lo nimio sería consecuencia de una tendencia que “le lleva a poner en primer plano detalles de representación de la realidad, movido no sólo por una estética del paisaje o de las cosas, sino también por el impacto económico, histórico y social en quienes lo habitan o las usan” (VILA-BELDA, 2004, p. 169).

Pero esta sería una perspectiva desde el nuevo historicismo, línea que propone la inserción de la obra en su contexto sociocultural, el cual es conocido a través de otros textos literarios, forzando a un recorrido histórico de corto alcance, y desplazando el objeto artístico al ámbito del “registro” epocal y sociocultural. Si “los neohistoricistas sustituyen el concepto marxista de “reflejo” por el de “registro”” (MONTES, 2004, p. 210), aquí se usa la noción de

---

313 “Todo contribuye [...] a vigorizar la actitud institucionista ante el paisaje: una actitud empeñada en descubrir en el paisaje [...] “no sólo un organismo físico, sino histórico y moral”. El paisaje adquiere de esa forma sentido ético, estético e histórico, cobra valor simbólico, aparece como un ajustado signo cultural. Al paisaje se transfieren –mediante la compenetración de la mirada y lo mirado– las cualidades invocadas por el ideario de quien lo contempla”.

“emergencia”, considerando que el objeto artístico emerge o brota de las circunstancias socioculturales, pero no quiere decir que funcione necesariamente como registro ni como reflejo de estas, ya que las circunstancias históricas, sociales y culturales funcionan como un condicionante, pero no como un determinismo. El objeto artístico no refleja ni registra necesariamente, pero sí ostenta el contexto del que surge.

No son las obras mismas lo que está sujeto a una época, sino quienes las producen, y como se ha anunciado, aunque la importancia histórica es preeminente en esta investigación, desde una perspectiva materialista cultural, lo que estaría entrando en juego como elementos para definir la obra de Machado tiene una mayor amplitud que la meramente histórica, siendo que lo que se dice histórico se refiere a la historia de Occidente tal como es definido por Arnold J. Toynbee (1947), esto es, la civilización surgida en el continente europeo tras la caída del Imperio Romano. Tal como se anunció, el elemento histórico tiene su limitación, y en lo que se refiere a las representaciones humanas, lo histórico es de gran utilidad para explicar el objeto artístico, pero no la producción misma, porque el hecho de que exista la representación no es histórico.

Las consecuencias de esto son que, desde una perspectiva neohistoricista, el cambio existente en la obra de Machado entre *Soledades* y *Campos de Castilla* ya anunciado en la reedición de *Soledades* de 1907 resulta evidente: cambian los elementos referenciales, por tanto cambia el estilo. Pero desde una perspectiva de “largo recorrido” histórico, por usar la acepción de Braudel, que no se restrinja al texto escrito, podemos apreciar, siguiendo a Jauss y Benevolo, que hay una gran profusión de estilos en la segunda mitad del siglo XIX, y que los parámetros históricos de una época que se sucede a otra no dan cuenta de los fenómenos que ocurren en el momento.

En este sentido, Jauss afirma que en la segunda mitad del siglo XIX se habla de hasta siete movimientos artísticos diferentes, mientras que sólo en los años 70 del siglo XX se habla de catorce (2004, pp. 12-13). Por su parte, Julio Carlo Argán dice que las variaciones del “repertorio formal” ya no nos sirven para “diferenciar artistas, escuelas, períodos” (ARGAN, 1998, p. 5), y

[...] al llegar a un determinado momento, descubrimos que la actividad de la que estamos hablando cubre tan sólo una parte reducida de la producción y de los intereses culturales de aquel momento, que sus vínculos con la sociedad se están relajando y que nuevos problemas, nacidos lejos del surco tradicional, han pasado a ocupar un primer plano (IDEM, p. 5).

En el caso de Machado, de acuerdo con Ramón de Zubiría (1966, p. 17), hay una “línea de continuidad” en su obra. Por otro lado, nos muestra cómo la estructura formal de la



poesía machadiana no varía entre *Soledades* y *Campos de Castilla*. De la misma forma, Pedro Salinas incide en que las motivaciones y problemáticas que emergen en su producción continúan siendo las mismas. Entendemos que la unidad o multiplicidad de la obra de un autor dependería de la escala a la que la obra sea observada o analizada. Cada obra es una, o incluso podría ser muchas, y *Soledades. Galerías. Otros poemas* podría ser un buen ejemplo de ello, ya que revela poemas tan dispares como

Crear fiestas de amores  
en nuestro amor pensamos,  
quemar nuevos aromas  
en montes no pisados,  
Y guardar el secreto  
de nuestros rostros pálidos,  
porque en las bacanales de la vida  
vacías nuestras copas conservamos,  
mientras con eco de cristal y espuma  
ríen los zumos de la vid dorados.  
(p. 100)

y

Vosotras, las familiares,  
inevitables golosas,  
vosotras, moscas vulgares,  
me evocáis todas las cosas  
(p. 115).

No se trata aquí de entrar a discutir qué es un autor. Se acepta el principio foucaultiano de que el autor es una función, y que ese autor no debe estar sujeto a la unicidad. Sin embargo, desde la perspectiva que se ha trabajado, el materialismo cultural, se entiende la obra de Machado como una, cuya característica es esa multiplicidad promovida principalmente en los apócrifos, pero que contiene unas líneas generales que están presentes, al menos, en la obra tratada aquí. Posibles excepciones: el teatro, sobre el cual nos abstendremos de pronunciarnos, y una lectura más detallada de sus apócrifos. En este sentido, se aceptan plenamente las temáticas identificadas por Ramón de Zubiría, la temporalidad y la muerte, como principales elementos motores de la obra machadiana. Y estos, afirmamos, los encontramos de inicio a fin, desde *Soledades* (y antes, en sus poemas para la revista *Electra*) hasta sus días finales en Colliure.

Si aceptamos el principio foucaultiano de que el autor es una función, no deberíamos, en principio, hablar de varios autores cada vez que este no configure una monolítica unidad, y más en el caso de Antonio Machado, que tiene la característica de conjunto el desdoblamiento, explicitado con los autores apócrifos. El propio Foucault también lleva una progresión del estructuralismo al postestructuralismo, y tiene una obra previa a su arqueología

del saber. Sí hay, tal vez, casos más contundentes, como el de Ludwig Wittgenstein en la filosofía, porque escribió dos obras, y la segunda está dirigida contra la primera.

Los cambios más evidentes en Machado que hemos encontrado tienen que ver con tres cuestiones:

En primer lugar, con el eje de la mirada y los temas: una mirada hacia el interior en *Soledades* que gira hacia el exterior en *Campos de Castilla*. En segundo, los objetos y elementos presentes en la obra machadiana: más abstractos al principio y más cotidianos o tomados de la naturaleza a partir de 1907; y en tercero, los cambios aparentes derivados de la dicotomía modernismo / Generación del 98.

Respecto a lo primero y lo segundo, se ha dado cuenta de ello en el capítulo anterior. Respecto al tercer aspecto, el relativo a la dicotomía Modernismo / Generación del 98, es un asunto importante, tanto en relación al paisaje como a la cuestión de la Modernidad de Antonio Machado.

#### **4.1 EL MODERNISMO Y LA GENERACIÓN DEL 98**

Si hay algo a lo que suelen asociarse el modernismo y la Generación del 98 es a la idea de Crisis finisecular. En verdad, esta crisis afecta a Europa y América. Tanto Jochen Mecke (2016) como Eric Storm (2002) ponen el énfasis en que la crisis española del 98 es similar a la que se vive en toda Europa y América, pero la versión oficial suele asociarse al desastre de 1898.

En 1898, España perdió sus últimas colonias que aún tenía en América, cerrándose así cuatrocientos años de historia en los que puede decirse incluso que no existía propiamente lo que hoy conocemos como la nación española. Después de una breve guerra con Estados Unidos, España perdió la posesión sobre Cuba, Puerto Rico, Filipinas y la isla de Guam, en el Océano Pacífico. Eran sus últimas posesiones coloniales, fuera algunas islas que vendió a Alemania al año siguiente.

¿Cuáles fueron las consecuencias? Si atendemos a las crónicas de Rubén Darío, parece que el ambiente era de indiferencia:

Pese a que acababa de producirse una tragedia nacional espantosa, los políticos dan la impresión de no enterarse de nada. Todo parece tornarse más o menos a guasa. Hay una frivolidad exasperante. Los periódicos apenas hablan de lo que pasa fuera

del país. No hay crítica objetiva, no hay reseñas de libros. ¿Libros? En Madrid, a diferencia de París, casi nadie los lee, y mucho menos los compra (in GIBSON, 2016, p. 106).

Esto es fácilmente explicable porque, a pesar de lo que se dice, no hubo consecuencias para los estómagos de la mayoría de los españoles, que continuaron vacíos. Es decir, que el desastre, si es que puede llamarse así, de la pérdida de la guerra, afectó a aquellos sectores informados o interesados, que eran la pequeña burguesía y la aristocracia española. No obstante, y por esta causa, en el ámbito político e intelectual, sí tuvieron consecuencias futuras, ya que promovió la búsqueda de nuevos referentes, nuevos planteamientos y nuevas perspectivas para el país, dando lugar a una generación intelectual altamente activa (FUSI; PALAFOX, 1998, p. 177).

En cuanto a la población, la mayor parte de ella continuaba analfabeta y hambrienta igual que antes de la guerra. A inicios del siglo XX, el 56% de la población española es analfabeta (VIÑAO, 2009, p. 9). El 24% estaba por debajo del umbral de la pobreza en las mismas fechas, si bien las consecuencias económicas se dejaron notar en las décadas siguientes, cuando alcanzaron casi el 30% en torno a 1910 (PRADOS, 2016, pp. 29-30).

Siguiendo a José Paulino Ayuso (in VVAA, 1980, p. 137), la crisis finisecular en España vino acompañada de unas circunstancias de fracasos, aspiraciones frustradas y disputas políticas, un proceso de conjunto que va de 1868 a 1936, manifestado en España con el desastre del 98, aunque todas ellas parecían remitir a un agotamiento del sistema de la *Restauración* y sus instituciones. De este modo, 1898 se consideraría como un punto de inflexión en la historia de España.

No obstante, la noción de ‘Generación del 98’ sería más un nombre impuesto por la crítica literaria española para aunar a un grupo de escritores o para oponerlos a otros, pero que están todos ellos dentro del movimiento intelectual y literario de fin de siglo, vinculado al desastre de Cuba y la crisis general de la *Restauración*, y en relación con el Modernismo. La Generación del 98 sería, de este modo, una cosa española, además de un concepto que atendería más a factores de índole temática y biográfica: pesimismo, preocupación por España, compromiso intelectual vuelto hacia lo filosófico y ético, etc. Pero el término “Generación del 98” es bastante posterior a los hechos a los que hace mención, y muchos de sus “miembros” lo cuestionaron abiertamente.

En 1913, Azorín publica cuatro artículos en ABC, en los que expone una oposición entre diferentes épocas marcadas por el “desastre del 98” que dio lugar, según el escritor, a una nueva generación con intereses, y referentes literarios y filosóficos comunes y un

marcado interés por lo social. Dicha generación constituiría un renacimiento de las letras españolas y aún curiosidad intelectual, espectáculo del “Desastre” y una nueva sensibilidad que da lugar a un “sentimiento del paisaje enlazado con la Historia” (Ayuso, in VVAA, 1980, p. 147).

Sin embargo, autores considerados integrantes de esta generación, como Ramiro de Maeztu o Pío Baroja, cuestionarán tal “Generación”. Baroja dirá: “Yo no creo que haya habido ni que haya una generación de 1898. Si la hay, yo no pertenezco a ella” (in VVAA, 1980, p. 147). A diferencia de ellos, Hans Jeschke (in VVAA, 1980), Donald Shaw (1968) o, sobre todo, Guillermo Díaz-Plaja (1951), defienden la idea de la Generación del 98, mientras que entre los detractores de la noción destacan Pedro Salinas (in VVAA, 1980), Ramón Gómez de la Serna (in VVAA, 1980) o Ricardo Gullón (in MECKE, 2013).

No nos interesa aquí la noción de si un grupo de escritores nacidos en una misma época y enfrentados a problemáticas comunes a pesar de tener tendencias estéticas e ideológicas diferentes pueden ser considerados una generación. Consideramos que depende del uso del término ‘generación’. Pero sí interesan algunas opiniones al respecto.

En el ámbito de la mirada sobre ese grupo y su aparición, resulta interesante la posición de Shaw, quien se diferencia de la crítica general en relación al 98 porque mientras que todos hablan de la problemática de España, Shaw dice que el eje de la Generación del 98 “no es la atención al problema de España, sino su reflejo de la crisis espiritual moderna (desorientación personal ante la falta de un Absoluto)” (in VVAA, 1980, p. 147). En esta línea, Eric Storm (2002) asegura que las problemáticas que tratan los intelectuales del 98 son los problemas que enfrentan los intelectuales ante la modernidad, comparándolos con el nuevo tipo de intelectual surgido en la figura de Emile Zola a partir de su famoso texto “J’accuse” (1898). Sólo que, según Storm, los primeros intelectuales en sentido moderno serían precisamente los españoles de la generación del 98, y no Zola o los franceses (p. 54).

Una posición similar es la que defiende Mecke (2013), quien asegura que las problemáticas tratadas por los autores del 98 son problemáticas que se dan en toda Europa, pero que han sido vistas de una forma local más por la crítica española que por los contenidos mismos. El desenraizamiento que sienten los miembros del 98 es el mismo, según Mecke, que pueden sentir Baudelaire, Rimbaud, o cualquier sujeto moderno del que habla Marshal Berman. Sólo que en el caso de España es sublimado hacia la identidad nacional. Pero también lo será en Alemania tras la derrota en la Primera Guerra Mundial. Lo que vive la generación del 98 es la pérdida de referentes sublimada en la pérdida de las colonias y en el “atraso español” (2013, p. 180). Y cierra contundentemente: si pensamos en la modernidad

literaria europea, “no hay una definición positiva y determinada” de su contenido (p. 181). Finalmente, Alvar, Mainer y Navarro, en una posición muy similar a la de Storm, se expresan en estos términos:

En rigor, la tan traída y llevada crisis española de 1898 tuvo caracteres muy universales. El quebranto colonial y su correspondiente digestión dolorosa fueron parecidos a la crisis portuguesa del “ultimátum” británico de 1890, a la italiana que sucedió a la derrota en la batalla abisinia de Adua (1894), a la francesa que siguió a la quiebra de la compañía constructora del canal de Panamá (1900) y a la citada revolución rusa de 1905 tras la guerra ruso-japonesa (1904). En todos los países se desprestigiaron los partidos, se agudizaron las luchas sociales, hubo bombas anarquistas y se radicalizaron las clases medias. Y en todos también la profesión artística vio dos nuevas formas de inserción en una vida social cada vez más compleja: la actitud bohemia y la presencia intelectual (2014, p. 534)

De aquí, se desprende una cuestión interesante, la de los miembros de la generación del 98, no en cuanto a sus cualidades literarias, sino en cuanto intelectuales, lo que incluiría en la constelación a científicos e investigadores, cosa que tiene todo el sentido, pues, cualquiera que sea la posición que se defienda en relación a ella, parece que no es comprensible sin entrecruzarlos con Joaquín Costa, Santiago Ramón y Cajal, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón o, incluso algo antes, a Francisco Giner de los Ríos, además de los llamados poetas modernistas Rubén Darío, Manuel Machado o Francisco Villaespesa, incluidos en algunas listas sobre los miembros del 98<sup>314</sup>.

Independientemente de las diferencias entre modernismo y 98, el mismo concepto de 98 es criticado por Mecke, pues

[...] oculta los rasgos que los autores y sus obras comparten con la modernidad global y la pertenencia de la literatura española a esa última, ya que insiste demasiado en una supuesta particularidad y diferencia específica que consistiría en el tema de un “problema de España” (p. 179).

A su vez, el modernismo impondría la norma de lo subjetivo, lo original y lo excepcional frente a la habitual norma de lo uniforme, lo establecido y lo común” (VVAA, 1980, p. 197).

Según Juan Ramón Jiménez, el modernismo fue una tendencia general más que literaria,

[...] porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza (in LITVAK, 1981, p. 12).

---

314 Pedro Salinas incluye a Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Azorín y los Machado. José Luis Abellán excluye de esta lista a Benavente y coloca a Ganivet. Jeschke dice que Maeztu y Ganivet no están dentro, pero dice que Unamuno, Ganivet y Rubén Darío son precursores. Díaz-Plaja habla de dos promociones: la de Unamuno y Ganivet; y la de Baroja, Azorín, Maeztu y Antonio Machado. Pedro Laín también coloca a Antonio Machado junto a Unamuno, Azorín, Baroja y Valle-Inclán (VVAA, 1980, p. 153).

Ya en el ámbito exclusivo de la manifestación literaria, el modernismo en la literatura está constituido, para Ramón del Valle-Inclán, por disposiciones sinestésicas así referidas:

[...] analogía y equivalencia de las sensaciones [...] en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido (in LITVAK, 1981, p. 19).

En el caso de Antonio Machado, este da un paso más y devuelve esa emoción de la interioridad hacia la exterioridad. No es una ruptura, sino una progresión. Sin embargo, basándose en 'Retrato' y en el prólogo a la segunda edición de *Soledades, Galerías y otros poemas* (1919), muchos críticos han considerado que el poeta rompe con la poesía rubeniana. En opinión de Rafael Ferreres (in LITVAK, 1981, p. 40),

Si fuera así, la poesía de AM es un Guadiana, en el que aparece y desaparece constantemente la huella de Rubén. Encontrarla acusada en los primeros poemas es facilísimo, aún cuando él tuvo la preocupación de rehacer y suprimir otros, como Dámaso Alonso recientemente ha demostrado. Sin embargo, en lo que dejó en su obra y aún después de haberse separado de la "actual cosmética" (que no estoy nada seguro fuera la de Rubén a la que se refería), hay versos influidos por Darío.

Escribe Antonio Machado en el citado prólogo de la segunda edición de *Soledades, galerías y otros poemas*: "Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofisticada, buen antídoto para el culto sin fe de los viejos dioses, representados ya en nuestra patria por una imagería de cartón piedra" (MACHADO, 2010, p. 75). Se ve así que Antonio amaba la belleza, admiraba a Rubén Darío y consideraba que el punto de partida de la poesía debía ser lo subjetivo, pero no le gustaba "el complicado artificio poético" (Bermúdez, in VVAA, 1980, p. 218). No obstante, su estilo siempre fue sencillo.

En 1903, Antonio escribe a Unamuno y le comenta la necesidad de abandonar un esteticismo que le parecía gratuito: "Empiezo a creer [...] que el artista debe amar la vida y olvidar el arte. Lo contrario de lo que yo he pensado hasta aquí" (IDEM, p. 217).

Por su parte, Unamuno escribió a Antonio en un artículo publicado en *Helios* en ese mismo año, y titulado "Vida y arte", en el que afirmaba que en la literatura todo debía tener su raíz en la vida misma:

... prefiero todo estampido bravío y fresco que nos pone a descubierto las entrañas de la vida, que no todas esas gaitas que acaban en los sonetos de Heredia o en las atrocidades de Baudelaire... [...] Recorra, pues, la virgen selva española, y rasgue su costra y busque debajo de la sobrehoz calicostrada el agua que allí corre, agua de manantial soterráneo. Huya, sobre todo, del "arte de arte", del arte de los artistas, hecho por ellos para ellos solos (in VVAA, 1980, p. 217)

Dicho esto, se concuerda, tal como se indicó en el capítulo anterior, con Aurora de Albornoz y, en este, con Zubiría, en cuanto a que hay una línea de continuidad en Machado, hablar de un movimiento del autor es innegable si nos circunscribimos a *Soledades y Campos*

*de Castilla*, y se concuerda con Vila-Belda en que este movimiento se evidencia en el primer ‘Orillas del Duero’. ¿Qué es lo que ocurre en ese momento de tránsito? Según la autora, hay un reencuentro con la ILE.

## 4.2 ANTONIO MACHADO Y EL PAISAJE

¡Escuchen ustedes al cuclillo que canta! ¡Miren este cielo azul! Vivamos, vivamos; gocemos de este vivir como gozan de él todas las demás cosas...

Yo no quisiera humanizar al Océano –añadió suspirando–, sino ser como él. Sólo entonces comprendería su esencia.

(Francisco Giner de los Ríos)

Como ya se ha dicho, Antonio Machado estudió en la Institución Libre de Enseñanza (ILE). El fundador de esta institución, Francisco Giner de los Ríos, dio una gran importancia al paisaje, al considerar que “las ideas apenas tenían valor si no eran vividas, si no eran conversadas con los otros o con el paisaje” (NAVARRO, 2015, p. 46).

El punto de partida de Giner fue el krausismo, movimiento que seguía las enseñanzas de Karl Krause, filósofo que proponía “la idea de la unidad del Espíritu y la Naturaleza en la Humanidad” (FERRATER, 1965, p. 1065). Las tendencias de Krause fueron importadas a España por Julián Sainz del Río, propagándose con gran fuerza entre el ambiente intelectual español e influenciando la vida práctica y ética bajo una perspectiva que cautivó, entre otros, a Giner de los Ríos. De esa forma, el krausismo influyó las concepciones sobre educación, cultura y política española de la Primera República (1872-1873) a la Segunda (1931-1936).

De acuerdo al ideal de la humanidad del krausismo, el ser humano es un todo unitario e inseparable de espíritu y cuerpo. Con su racionalismo armónico y vitalista, Giner busca la integración entre cuerpo y espíritu, ética y estética, moral y buenas maneras. El krausismo, fuertemente asociado a la libertad de conciencia, en su combinación con el *regeneracionismo*, estimuló la idea de educación para el pueblo como llave de regeneración nacional. En este sentido, la ILE buscaba “una educación integral y armónica que cultivase en equilibrio la razón y la voluntad, la ética y la estética” (NAVARRO, 2015, p. 51). Giner siempre pensó la filosofía como actividad compartida: “si el paseo fue el escritorio donde las ideas caminaban, el paisaje y el paisanaje fueron la biblioteca que inspiraba la meditación ética y estética”

(IDEM, p. 47).

Tras el fracaso de la I República, en 1873, la segunda generación krausista se dio cuenta de que los cambios sociales “debían comenzar por la educación”. Por eso, Giner dio “un giro práctico y educativo al krausismo, que se caracterizaba por ser “un inmenso y abstracto sistema metafísico”. De ahí surgió el principio: ni metafísica ni política, sino educación para transformar la sociedad. La revolución, en opinión de Giner “no erosionaba las entrañas del mundo, apenas las arañaba en su superficie”, y “la soledad del soliloquio metafísico” no era más que un refugio (“–Quien habla solo, espera hablar a Dios un día–” (MACHADO, 2010, p. 145)).

En “Cómo empezamos a filosofar” (1887) Giner dice sobre el pensar: “no es una esfera distinta y aun opuesta a la vida”. Lo que nos rodea es lo que da inicio a toda actividad intelectual. El filosofar nace del diálogo con el mundo, y la belleza, del contacto con la naturaleza. Para Giner, la filosofía tendría una función práctica. Los pensamientos

[...] se nos enseña a formarnos ideas de las cosas, a ver, a oír, a pensar, a andar, a manejar un instrumento, a hablar, a exigir, a hacer, a evitar, a guardar tales o cuales reglas de conducta: en suma, vivir y obrar. Toda enseñanza lo es, pues, de cosa práctica: tan práctico es pensar, como cavar la tierra (Giner de los Ríos, in NAVARRO, pp. 49-50).

Para el filósofo, pedagogo y ensayista, la pedagogía institucional intenta disolver la distinción entre conocimiento teórico y conocimiento práctico. Aprender a filosofar, para Giner, significa

aprender a investigar y hallar relaciones, aspectos, problemas, que trascienden, no solo del conocer sensible, sino de cada particular objeto, y lo enlazan gradualmente con otros y con todos hasta reconocerlo lo más completamente posible como un objeto de valor y trascendencia universales (Giner de los Ríos, in NAVARRO, 2015, p. 50).

La disyuntiva entre teoría y práctica se diluye así, realizándose “en el mundo y en la sociedad (Giner de los Ríos, in NAVARRO, 2015, p. 51). De ahí la importancia del paisaje para Giner y el modelo educativo de la ILE. Es por eso que, según Nicolás Ortega Cantero,

Giner fue el inventor del paisaje de España, en la medida en que fue precisamente él quien introdujo y promovió un nuevo modo de verlo y valorarlo, abriendo así el camino de su descubrimiento moderno. Fue el hallazgo de algo nuevo, ignorado hasta entonces. Porque el paisaje, tal como se entiende en el horizonte de la modernidad, no es solo materialidad, objetividad visible, sino también, al tiempo, elaboración cultural, imagen subjetiva apoyada en ideas y sentimientos. Para hacerse paisaje, “lo visible necesita el concurso de la mirada”. Es lo que Jean-Marc Besse llama el “papel constituyente” de la mirada (ORTEGA, 2015, p. 24).

Giner tuvo dos grandes influencias paisajísticas. La primera fue la de Alexander von Humboldt, del que Bernardo Giner, su hermano, fue el primer traductor en España. Una de las



propuestas más interesantes de Humboldt y que más impactó a Giner “[...] fue la búsqueda de una relación equilibrada entre las miradas explicativa y comprensiva –entre la ciencia y el arte, si se prefiere, o entre la razón y el sentimiento– a la hora de entender el paisaje” (ORTEGA, 2015, p. 26).

Además de esta influencia, está la del geógrafo francés Élisée Reclus, quien, en 1876, aplicó la perspectiva paisajística de Humboldt en su tomo primero de la *Nouvelle Géographie Universelle*, hablando “del paisaje español y, en especial, del paisaje castellano” (ORTEGA, 2015, p. 28).

Así fue como, según Ortega, la ILE consiguió

superar los límites estéticos de las anteriores imágenes románticas del paisaje de España y proponer un modo de entenderlo más amplio y complejo, simultáneamente interesado en su explicación y en su comprensión [...] esta nueva visión del paisaje español promovida por Giner y la Institución estuvo estrechamente relacionada con su ideario y sus aspiraciones, con su forma de entender la situación del país, de valorar su pasado y su presente, y de imaginar las soluciones que consideraban más adecuadas para sus problemas. Las cualidades que Francisco Giner y los institucionistas descubren en el paisaje, los valores y los significados que le atribuyen, son inseparables de su pensamiento y de sus creencias. La imagen del paisaje forma parte de su “imaginario”, del conjunto de representaciones que expresan simbólicamente la concepción del mundo que les rodea y las posibilidades de mejorarlo (ORTEGA, 2015, p. 28).

Es a través del paisaje que los intelectuales de la ILE armonizan las cualidades del espacio y la naturaleza, los rasgos característicos de la historia local y la identidad nacional. Y es esta misma línea la que servirá a Antonio Machado como base de su poesía paisajística, principalmente a partir de 1907 y en la poesía de *Campos de Castilla*. Así, cuando leemos a Giner:

Jamás podré olvidar una puesta de sol, que, allá en el último otoño, vi con mis compañeros y alumnos de la Institución Libre desde estos cerros de las Guarramillas. Castilla la Nueva nos aparecía de color de rosa; el sol, de púrpura, detrás de Siete Picos, cuya masa, fundida por igual con la de los cerros de Riofrío en el más puro tono violeta, bajo una delicada veladura blanquecina, dejaba en sombra el valle de Segovia, enteramente plano, oscuro, amoratado, como si todavía lo bañase el lago que lo cubriera en época lejana. No recuerdo haber sentido nunca una impresión de recogimiento más profunda, más grande, más solemne, más verdaderamente religiosa (in ORTEGA, 2015, p. 32)

no se puede evitar recordar algunos versos de Machado, como en *Fantasia iconográfica*:

Montañas de violeta  
Y grisientos breñales,  
La tierra que ama el santo y el poeta,  
Los buitres y las águilas caudales.

Aunque haya un giro de eje inesperado que no está en Giner:

Del abierto balcón del muro  
 Va una franja de sol anaranjada  
 Que inflama el aire, en el ambiente oscuro  
 Que envuelve la armadura arrinconada  
 (MACHADO, 2010, p. 158)

Se trata de una vuelta desde el paisaje al detalle, estableciendo siempre un temporalidad que se proyecta en los objetos. El paisaje vuelve hacia el interior trayendo, con su “franja de sol”, la temporalidad.

Giner también establece “conexiones y correspondencias entre el paisaje y quienes lo habitan” (ORTEGA, 2015, p. 32). Para Giner, “Las características propias de los grupos sociales –de los pueblos– están asociadas a las de los paisajes en los que viven y se desenvuelven, y por eso estos adquieren significado histórico e identitario” (IDEM, p. 32). Esta idea, que procede del filósofo idealista Johann Gottfried Herder la encontramos en los poemas de Machado. Vemos estos elementos en poemas como ‘Por tierras de España’:

Los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza  
 guarda su presa y llora la que el vecino alcanza  
 ni para su infortunio ni goza su riqueza  
 le hieren y acongojan fortuna y malandanza  
 El numen de estos campos es sanguinario y fiero:  
 al declinar de la tarde, sobre el remoto alcor,  
 veréis agigantarse la forma de un arquero,  
 la forma de un inmenso centauro flechador  
 (MACHADO, 2010, p. 148)

Esa configuración también se hace en ‘A Orillas del Duero’, como veremos más adelante. Sin embargo, hay una diferencia crucial: el tiempo. Giner considera una relación de causa / efecto en el paisaje, como si este fuera algo que viene dado y que por tanto, determina el carácter de los pueblos, a la manera de Herder. Es por eso que el paisaje tiene una dimensión histórica tan grande, y menos social. Machado tiene ya otra consideración en relación al espacio y al paisaje:

Aún larga patria espera  
 abrir al corvo arado sus besanas;  
 para el grano de Dios hay sementera  
 bajo cardos y abrojos y bardanas.  
 ¡Qué importa un día! Está el ayer alerta  
 al mañana, mañana al infinito,  
 hombres de España, ni el pasado ha muerto  
 no está el mañana –ni el ayer– escrito  
 (MACHADO, 2010, p. 150)

Aquí, Machado está rompiendo con el idealismo de Herder y su consideración de que, dada una naturaleza, se producían unas derivaciones culturales. En el caso de Antonio Machado, los tiempos se proyectan en el presente: el pasado no está concluido, por lo que

resulta imposible construir una relación causa / efecto temporal, y por tanto, espacial, ya que en Herder los procesos culturales son derivaciones temporales de la continuidad del sometimiento a unas condiciones naturales.

Con todo, son hondas y cruciales las influencias de Giner y la ILE en Machado. Por ejemplo, Francisco Giner habla del “grave, seco, y un tanto bravío habitante de la no menos grave, seca y bravía tierra de Campos” (ORTEGA, 2015, p. 32). Vemos que en ‘A Orillas del Duero’ hay mucho de esta característica austera de los castellanos, que Machado compara constantemente con el paisaje. Sin embargo, en el caso de Giner vemos claramente cómo establece una relación especular entre paisaje y carácter que contrastaría con las posiciones de Ina de Castro y Milton Santos, quienes aportan a estos datos los modos de producción, la distribución del trabajo y los discursos de propaganda y creación de imágenes y símbolos. La construcción histórica surgiría, al igual que el paisaje, no sólo de los acontecimientos, sino de nuestra percepción de los mismos.

Pero el punto de partida sí apunta claramente a Giner y la ILE, y en el poema CIV vemos claramente las connotaciones institucionistas, materializadas en la Sierra de Guadarrama, un conjunto de montañas próximas a Madrid, lugar habitual de las excursiones pedagógicas de la ILE:

¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo?  
La sierra gris y blanca,  
La sierra de mis tardes madrileñas  
Que yo veía en el azul pintada?  
Por tus barrancos hondos  
Y por tus cumbres agrias,  
Mil Guadarramas y mil soles vienen,  
Cabalgando conmigo, a tus entrañas  
(MACHADO, 2010, pp. 155-156)

La influencia de la ILE en Machado es, al menos, de una doble índole: por un lado, el gusto por el paisaje; por otro, el humanismo ético heredado de Giner de los Ríos. Según Navarro (2017, p. 48), el “giro pragmático y vitalista de la razón” en Giner supondría un antecedente “del proyecto orteguiano de la razón vital”. Ambos buscan desde distintas formas de idealismo, “una reformulación de la razón sin excluir la vida, el cuerpo y el paisaje” (p. 47). Ambos buscan unir la razón con la vida, pero desde una perspectiva descendente. En este sentido, Machado es diferente por la impronta, tal vez demofílica, que busca por caminos de corte ascendente desde el pueblo y su cultura. Cabe recordar que, en Julio de 1937, el poeta escribió: “Entre españoles, lo esencial humano se encuentra con la mayor pureza y el más acusado relieve en el alma popular” (Machado, in *La Vanguardia*, 16/07/1937, p. 1).

En resumen, la ILE propugnaba una educación integral en la que la memoria, la

inteligencia, la imaginación, la voluntad, la conciencia moral, la sensibilidad estética y la salud física debían cultivarse conjuntamente: “la inteligencia por sí misma, da luz, no calor” (Giner, in NAVARRO, 2017, p. 52). Lo esencial de la enseñanza en la escuela es enseñar a pensar y enseñar a vivir. El maestro no debe limitarse a estampar los conocimientos en el alumno, sino que debe ser “a la vez maestro y discípulo” (IDEM, p. 52).

El aprendizaje no empieza con las “palabras del maestro”, sino “en las cosas mismas que forman parte del entorno educativo, como el espacio del aula, el jardín, el huerto, el campo escolar, el camino que lleva a la escuela” (NAVARRO, 2017, p. 52). Por eso, Giner no acepta que los niños estén encerrados durante horas en las aulas, porque “el paisaje educa antes que las ideas”, y es canalizador de la imaginación, la percepción del espacio y la naturaleza. Hay que mirar el mundo y observarlo con libertad. “Después, la mirada se sumerge en otros paisajes pintados o escritos, que nos enseñan a ver la naturaleza de otro modo. Ese bagaje cultural va dando forma a nuestra sensibilidad” (IDEM, p. 53), pero es en la distancia de esos paisajes culturales donde surge el verdadero disfrute.

Dentro del paisaje, las preferencias de la ILE se centrarán en el paisaje castellano, siendo de gran influencia para la Generación del 98, que lo adoptará muchas veces como representación de España y su identidad cultural e histórica: “La “tierra pajiza de Castilla, llana y austera como el carácter de los que en ella nacen”, condensa las cualidades éticas y estéticas preferidas por los hombres de la Institución” (ORTEGA, 1986, p. 91). Eso sí, tendrá sus detractores, como Pío Baroja:

Yo no digo que el gris y el amarillo de las tierras polvorientas y áridas no puedan tener su belleza melancólica a ciertas horas del día, pero, en general, son feas. Hay que tener el sentido del grillo o del saltamontes para creer en su belleza (ORTEGA, 1986, p. 92).

Así como Pío Baroja, el poeta Juan Ramón Jiménez también hace una crítica afilada a este amor por el paisaje castellano y habla del “‘eternismo casticista’ de mesón del segoviano, cofradía de la capa y otras necedades tan cercanas al patio de Monipodio” (IBIDEM, p. 92).

En un texto de 1879 dedicado a Mérida y Badajoz, Giner revela sus impresiones de las ruinas y de los acueductos romanos, describiéndolos como “[...] grandiosas y pintorescas a la vez, que se funden con otros elementos naturales y humanos –la llanura, el río, la vegetación, la luz, el cielo, las cigüeñas, el ferrocarril– para formar conjuntamente un paisaje de “gravedad serena y melancólica”, capaz de producir una honda impresión” (ORTEGA, 2015, p. 34). En él, dice: “[...] aquel río, aquella luz, y aquel cielo, forman uno de esos paisajes que excitan un mundo de ideas, de sentimientos, de representaciones en la fantasía” (IDEM, p. 34). Podemos ver cómo los elementos actúan sobre el interior y suscitan emociones. La

noción paisajística de Giner excluye la acción humana como conformadora del paisaje, aunque en él se encuentren huellas de la acción humana: el puente romano y el “ferrocarril tendido por debajo de los arcos” (IBIDEM, p. 34). Obviamente, tenemos descripciones de paisajes en los que se manifiesta la acción humana. Pero ¿qué se manifiesta en ellos? Una de las cosas que se manifiestan es la importancia de la historia, muy propio de la época y del fuerte historicismo que se vive a final del siglo XIX. Tenemos elementos nada casuales: el pasado noble (romano), el presente moderno (el tren), y la imponentia del paisaje que pretende absorber el señorío y la estirpe españolas. No serán esos, desde luego, los paisajes que veamos en Machado, más pequeños, más humildes, más desconsolados (dejados literalmente de la mano de Dios). Ahora bien, siempre manifiestan una disociación entre la realidad social y cotidiana y las clases intelectualizadas. En todos los casos, hay una búsqueda de lo popular. En Giner, bajo una perspectiva más historicista; en Machado, más existencial:

Lluvia y sol. Ya se oscurece  
El campo, ya se ilumina;  
Allí un cerro desaparece,  
Allá surge una colina.  
(MACHADO, 2010, p. 156)

En resumen, la influencia, no sólo en Machado, sino en la generación del 98, de la percepción del paisaje por Giner de los Ríos, y principalmente del paisaje castellano, está fuera de toda duda, y en el caso concreto de Antonio Machado, la influencia es clara en *Campos de Castilla*:

Esa Castilla la Vieja, tan grave, tan adusta, tan entristecida, tan pálida, cuyo paisaje, como ha dicho un pensador original, está en el cielo, es decir, en las pompas de su azul profundo hasta la negrura y de sus incomparables celajes (Giner de los Ríos, in ORTEGA, 2015, p. 35).

### 4.3 EL TIEMPO DEL PAISAJE

Todo pasa y todo queda  
(Antonio Machado)

Según Antonio Campillo (1991), en la Antigua Grecia había tres concepciones del tiempo: *Aión*, *Cronos* y *Kairós*. *Aión* sería la totalidad de los tiempos, *cronos* el tiempo lineal y *kairós* algo más como una suspensión temporal que un tiempo en sí mismo: sería el momento de la ocasión, el de la decisión.

*Cronos* sería la sucesión de *ahoras*, “la suma de todos los tiempos” (CAMPILLO, 1991, p. 39). Esta es la concepción temporal común en Occidente: el tiempo como algo medible, cuantificable y ordenable en una secuencia lineal. La concepción progresiva de la historia y de la sociedad entendida como un proceso de mejora, tal como la defendían Francis Bacon o Immanuel Kant y que sustenta la idea de la Revolución Industrial como un bien o un tránsito hacia algo mejor, se basa en esta concepción del tiempo.

Sin embargo, concomitantemente a esa noción positivista del tiempo, fue rescatada la noción del tiempo como algo que engloba la totalidad de los tiempos, no ordenados secuencialmente, sino como actuantes. Y esta es la que adopta Antonio Machado en su percepción del paisaje: la temporalidad como *Aión*. Recordemos la diferenciación que Milton Santos hace en relación al espacio y el paisaje: el espacio, en tanto que espacio vivido ahora, estaría dotado de una temporalidad cronológica, mientras que el paisaje, en cuanto hecho de las múltiples capas de tiempos en un espacio, exhibe el tiempo como *Aión*.

Según Campillo, “El significado más arcaico de aión es el de vida, aliento o fuerza vital, y por extensión el de duración o perduración de la vida”, aunque más tarde pasó a designar “el Tiempo como vida siempre viva, sin principio ni fin, esto es, la Eternidad, concebida como totalidad simultánea de todos los tiempos” (1991, p. 40). Esta es la concepción del tiempo adoptada por Henri Bergson (el tiempo como duración) y, a través de él, será adoptada por Antonio Machado. Posteriormente, Machado conocerá también el pensamiento heraclítico, de gran presencia en su obra: “Para Heráclito, el sol es siempre el mismo, y sin embargo es nuevo cada día. Del mismo modo, lo eterno es a la vez lo instantáneo, lo más viejo es a la vez lo más joven, el mundo entero está comenzando a cada instante” (CAMPILLO, 1991, p. 40).

Cuando Machado viaja en tren a Soria, parece que, desde la ventanilla, los tiempos, al igual que los colores para los impresionistas, se solapan, que resurgen los viejos días aún vivos de la Institución Libre de Enseñanza, y de ese solapamiento surge ‘Orillas del Duero’. No es un nuevo Machado, sino digamos un Machado antiguo que emerge nuevamente, o una parte de Machado que tal vez estaba solapada o velada en las lecturas de juventud. La apertura a esos espacios que le traen las excursiones al Guadarrama, le traen también los objetos mismos, y comienza a variar la relación de objetos utilizados, los cuales se vuelven más cotidianos, más físicos y más históricos. El resultado es bien perceptible en su segundo ‘A orillas del Duero’:

Mediaba el mes de Julio, era un hermoso día  
Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,

buscando los recodos de sombra, lentamente.  
 A trechos me paraba para enjugar mi frente  
 y dar algún respiro al pecho jadeante;  
 o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia delante  
 y hacia la mano diestra vencido y apoyado  
 en un bastón, a guisa de pastoril cayado,  
 trepaba por los cerros que habitan las rapaces  
 aves de altura, hollando las hierbas montaraces  
 de fuerte olor –romero, tomillo, salvia, espliego–.  
 Sobre los agrios campos caía un sol de fuego.

Un buitre de anchas alas con majestuoso vuelo  
 cruzaba solitario el puro azul del cielo.  
 Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,  
 y una redonda loma cual recamado escudo,  
 y cárdenos alcores sobre la parda tierra  
 –harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra–,  
 las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero  
 para formar la corva ballesta de un arquero  
 en torno a Soria –Soria es una barbacana,  
 hacia Aragón, que tiene la torre castellana–.  
 Veía el horizonte cerrado por colinas  
 oscuras, coronadas de robles y de encinas;  
 duros peñascales, algún humilde prado,  
 donde el merino paca y el toro, arrodillado  
 sobre la hierba, rumia; las márgenes del río  
 lucir sus verdes álamos al claro sol de estío,  
 y, silenciosamente, lejanos pasajeros,  
 ¡tan diminutos! –carros, jinetes y arrieros–  
 cruzar el largo puente, y bajo las arcadas  
 de piedra ensombrecerse las aguas plateadas  
 del Duero.

El Duero cruza el corazón de roble  
 de Iberia y de Castilla

¡Oh, tierra triste y noble,  
 la de los altos llanos y yermos y roquedas,  
 de campos sin arados, regatos ni arboledas;  
 decrepitas ciudades, caminos sin mesones,  
 y atónitos palurdos sin danzas ni canciones  
 que aún van, abandonando el mortecino hogar,  
 como tus largos ríos, Castilla, hacia el mar!

Castilla miserable, ayer dominadora,  
 envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.  
 ¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada  
 recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?  
 Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;  
 cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.  
 ¿Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma yerra  
 de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra.

La madre en otro tiempo fecunda en capitanes,  
 madrastra es hoy apenas de humildes ganapanes.  
 Castilla no es aquella tan generosa un día,  
 cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,  
 ufano de su nueva fortuna y su opulencia,  
 a regalar a Alfonso los huertos de Valencia;  
 o que, tras la aventura que acreditó sus bríos,  
 pedía la conquista de los inmensos ríos  
 indianos a la corte, la madre de soldados,  
 guerreros y adalides que han de tornar, cargados  
 de plata y oro, a España, en regios galeones,  
 para la presa cuervos, para la lid leones.

Filósofos nutridos de sopa de convento  
 contemplan impasibles el amplio firmamento  
 y si les llega en sueños, como un rumor distante,  
 clamor de mercaderes de muelles de Levante,  
 no acudirán siquiera a preguntar ¿qué pasa?  
 Y ya la guerra ha abierto las puertas de su casa.  
 Castilla miserable, ayer dominadora,  
 envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora.  
 El sol va declinando. De la ciudad lejana  
 me llega un armonioso tañido de campana  
 –ya irán a su rosario las enlutadas viejas–.  
 De entre las peñas salen dos lindas comadrejas;  
 me miran y se alejan, huyendo, y aparecen  
 de nuevo, ¡tan curiosas!... Los campos se oscurecen.  
 Hacia el camino blanco está el mesón abierto  
 al campo ensombrecido y al pedregal desierto  
 (2010, pp. 145-147)

¿En qué medida es diferente de los poemas que componen *Soledades*? Esencialmente están en él las mismas cuestiones: la temporalidad y lo efímero. Estructuralmente tampoco hayamos importantes novedades: versos alejandrinos y rima consonante en secuencia AB AB. Habla de un problema nacional, pero habla de mucho más que eso, y habla de las mismas cosas que tantos poemas de *Soledades* o de *Nuevas Canciones* o de *Juan de Mairena*: del tiempo. El paisaje de Machado habla del tiempo, y ese tiempo del que habla es el tiempo diluido de la modernidad, en el que se dan cita lo clásico, lo romántico y lo moderno. El paisaje es varios y está lleno de temporalidad e historia: es el espacio de la modernidad. El paisaje que tenemos en ‘A orillas del Duero’ no es un paisaje productivo, sino las afueras del mundo moderno, los restos, el pasado entremezclándose, yendo y viniendo.

Es el tiempo de ayer, el mañana efímero que nunca llegará, el que ya pasó, en el que se proyecta el ayer, el hoy, el ahora, este ahora, preciso, el ahora en que escribo, el ahora en que tú lees, en el que estamos nosotros todos, ahora, un futuro desde esta escritura, un pasado desde mañana.

Como recuerda Vila-Belda, el paisaje de *Soledades* es siempre recordado o irreal o soñado. En carta a Unamuno, dice Machado: “No debemos crearnos un mundo aparte en que gozar fantástica y egoístamente de la contemplación de nosotros mismos; no debemos huir de la vida para forjarnos una vida mejor que sea estéril para los demás” (VILA-BELDA, 2004, p. 129).

Siguiendo el principio heraclitiano, siempre nuevo, siempre el mismo: “el sol... es nuevo cada día” (Heráclito, in KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 1994, p. 235). Bajo ese aspecto, se llega a “este sol de la infancia”, elemento de análisis final de esta investigación.



#### 4.4 A ORILLAS DEL DUERO

El inicio de *Campos de Castilla* parece querer relacionarse con su obra anterior. ‘Retrato’ es una visión de Antonio Machado sobre sí mismo en la que hace una declaración de alejamiento del Modernismo. Así, ‘Retrato’ parece tener un carácter de introducción en el contexto del libro. En ‘A orillas del Duero’, el auténtico inicio, la movida y el giro de perspectiva –o diríamos, el contra-plano– se efectiva.

‘A orillas del Duero’ tiene dos partes: una de carácter más descriptivo y otra de carácter más crítico. La primera de ellas transita hacia la segunda transita hacia la segunda a través de los versos

El Duero cruza el corazón de roble  
de Iberia y de Castilla

En *Soledades*, toda descripción era marcadamente subjetiva, una subjetividad manifiesta en dos aspectos: las distancias cortas y la presentación de los objetos. En poemas como ‘En el entierro de un amigo’ (IV) (MACHADO, 2010, p. 83) encontramos expresiones como “rosas de podridos pétalos”, “geranios de áspera fragancia”, “gruesos cordeles”, “fondo de la fosa” o “negra caja”-. En ‘Recuerdo infantil’ (V) (IDEM, p. 84), tenemos “los colegiales”, “llovía tras los cristales”, “la clase”, “un cartel”, “el maestro” o “un coro infantil”, mientras que en VI (IBIDEM, p. 85), tenemos “tarde muerta”, “solitario parque”, “sonora copla borbollante del agua cantora”, “copla riente de ensueños lejanos”,... ‘Recuerdo infantil’, por ejemplo, comienza con una descripción de la estación del año –“una tarde parda y fría de invierno”-, a la que Antonio era muy aficionado, pero que también sufre sus cambios: “Fue una clara tarde, triste y soñolienta tarde de verano”, “Tierra le dieron una tarde horrible / del mes de Julio”, “Una clara tarde de primavera, tibia tarde de Marzo...”, “En una tarde clara y amplia como el hastío / cuando su lanza blande el tórrido verano”,... contrasta con ‘A orillas del Duero’: “Mediaba el mes de Julio. Era un hermoso día”. Entremedias, en ‘Orillas del Duero’ de 1907, leemos: “Es una tibia mañana. / El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana”. Aquí es posible percibir un proceso de objetivación. ¿Un proceso de naturalismo? No. Una quietud en la que vamos a percibir el fluir de todo. Si ‘En el entierro de un amigo’ todo se caracteriza por el movimiento buscando las sensaciones:

Tierra le dieron una tarde horrible  
del mes de julio, bajo el sol de fuego.  
A un paso de la abierta sepultura,  
había rosas de podridos pétalos,  
entre geranios de áspera fragancia

y roja flor. El cielo  
puro y azul. Corría  
Un aire fuerte y seco.

En ‘A orillas del Duero’, la sensación que se busca es la de quietud para encontrar el movimiento inherente al mundo: el tiempo. Todo parece quieto, pero todo está en movimiento. Se busca la sensación de quietud para contrastarla con su temporalidad. Es el tiempo lo que se está manifestando en el espacio, mientras que en ‘El entierro de un amigo’, lo que se manifiesta son las sensaciones a través de los objetos: la caja, las sogas, las flores, el calor, la fosa...

En cuanto a las distancias, en ‘Recuerdo infantil’, Machado no sale de los cristales de la ventana, mojados por la lluvia “monótona” que parece más una lona para cubrir un exterior gris y homogéneo y enclaustrar la escena. La única referencia al exterior es que “es una tarde parda y fría de invierno”. No es un buen panorama para asomarnos al exterior, pero la monotonía de los niños estudiando puede ponernos en el papel de uno de ellos y hacer que nos distraigamos y prefiramos la ventana a pesar del frío. Así que, por si queda alguna tentación, Antonio nos quita definitivamente las ganas de asomarnos adelantándose: tras los cristales sólo hay “monotonía de lluvia”. No nos queda otra que unirnos a la armonía de monotonías de la lluvia y el estudio. No hay horizontes: tan sólo la estampa de Caín y Abel.

Algo parecido ocurre en ‘El viajero’ (I), donde todo es observado desde una ventana. Y cuando, como en II, el espacio es abierto (“He andado muchos caminos”), las referencias son más difusas que las que encontramos en los poemas de *Campos de Castilla*. Conforme visto en el capítulo anterior, hay una imprecisión manifiesta en cuanto a sus datos (“muchos caminos”, “muchas veredas”, “cien mares”, “cien riberas”, “en todas partes”), pero la búsqueda es la misma: la temporalidad. Y es la misma que vemos en ‘El viajero’ o en ‘A orillas del Duero’. Sin embargo, hay un matiz diferente: en ‘El viajero’, la temporalidad viene marcada por el reloj, las canas del hermano y el paisaje desde la ventana. De la misma manera, en II, está también muy marcada en los últimos versos:

Son buenas gentes que viven,  
laboran, pasan y sueñan,  
y en un día como tantos,  
descansan bajo la tierra.

Ya en ‘A orillas del Duero no es así’. La temporalidad no está explicitada. No es una temporalidad que remita a la muerte: la cronología y la conciencia de nuestra finitud. Sino que es el movimiento del mundo: *aión*. La quietud inicial manifiesta el movimiento del mundo. Nosotros, como parte del mundo, estamos en movimiento.

El inicio del poema, con el ya mencionado distanciamiento, nos ubica igualmente en la estación, y también da una impresión personal sobre el día: “estupendo”, pero sin ningún tipo de efecto inicial, sin que Machado haga ninguna tentativa de meternos en la piel de sus emociones: “mediaba el mes de Julio. Era un hermoso día”. Nada más: era mitad de Julio y era un día estupendo. Eso es diferente de la “tarde triste” o el “solitario parque”.

En ‘A orillas del Duero’ tenemos una ubicación temporal, una descripción del día que, más que meternos en su hermosura, nos hace olvidarnos de él y, muy pronto, el personaje, no visto desde dentro, sino desde fuera. No tenemos esa imagen onírica o como de un plano subjetivo del personaje, tal como aparece en VI (p. 85):

Rechinó en la vieja cancela mi llave;  
con agrio ruido abrióse la puerta  
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave  
golpeó el silencio de la tarde muerta.  
En el solitario parque, la sonora  
copla borbollante del agua cantora  
me guió a la fuente. La fuente vertía  
sobre el blanco mármol su monotonía.  
La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,  
un sueño lejano mi canto presente?  
Fue una tarde lenta del lento verano.  
Respondí a la fuente:  
No recuerdo, hermana,  
mas sé que tu copla presente es lejana.

Lo que tenemos, sin embargo, en este otro, es un seguimiento externo de Machado, aunque el poema esté escrito también en primera persona. La descripción está hecha desde afuera:

Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,  
buscando los recodos de sombra, lentamente.  
A trechos me paraba para enjugar mi frente  
y dar algún respiro al pecho jadeante;  
o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia delante  
y hacia la mano diestra vencido y apoyado  
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,  
trepaba por los cerros que habitan las rapaces  
aves de altura, hollando las hierbas montaraces  
de fuerte olor –romero, tomillo, salvia, espliego–.

Es justamente el inicio, ese salto de eje (por decirlo de un modo cinematográfico) que nos ubica en primera instancia fuera de la acción, lo que marca la mayor diferencia y lo que va a permitirnos después una panorámica, un giro, a partir del cielo azul también tan presente en *Soledades*, por el que cruza un buitre que nos va a llevar hacia una montaña y, después, al amplio paisaje castellano:

Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,  
y una redonda loma cual recamado escudo,

y cárdenos alcores sobre la parda tierra  
 –harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra–,  
 las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero  
 para formar la corva ballesta de un arquero  
 en torno a Soria. [...]

Desde la montaña, hay una vista privilegiada que remite a un paisaje. El ritmo es lento, con largas frases, a modo de paseo. No obstante, la descripción no es nada azarosa ni desinteresada. Se trata de una ascensión intelectual, espiritual, laboriosa, que va a otorgarle un estatus de observador privilegiado y distante. Su ascenso hasta donde se respira el “romero, tomillo, salvia, espliego” y al que sólo las aves de altura pueden alcanzar –aves solitarias y de buena vista–, contrasta con “los agrios campos” bajo el “sol de fuego”. Ante Machado, ante nosotros, se abre el paisaje de Castilla.

El buitre, carroñero por excelencia, nos avisa que hay algo muerto o moribundo ahí abajo. El paisaje parece abandonado: un monte lejano, una loma como un escudo, colinas cárdenas como el pendón de Castilla, que no son sino restos harapientos de las viejas armaduras, y el Duero retorciéndose entre las sierras calvas, viejas y yermas. El horizonte pesimista está cerrado por colinas oscuras. El carnero ó merino da su lana castellana plácidamente mientras que el toro español rumia –probablemente su pasado– arrodillado –¿vencido?–. En medio de ese ambiente desolador, aparecen los paisanos, pequeños, diminutos, enanos, harapientos, cruzando el Duero.

Con estos elementos, Machado configura un paisaje de soledad, de tiempo y de una situación política –la española– decadente, un paisaje efímero, lleno de historia, de huellas de historia castellana que es la historia de España, tomada de ruinas, delimitado por un horizonte infranqueable y oscuro. Y tras configurar ese escenario tan poco alentador, y ganando en intensidad, es cuando da un nuevo giro abrupto:

El Duero cruza el corazón de roble  
 de Iberia y de Castilla

A partir de este momento, Machado varía sustancialmente sus palabras y comienza a introducir calificativos más directos y comprometidos:

¡Oh, tierra triste y noble,  
 la de los altos llanos y yermos y roquedas,  
 de campos sin arados, regatos ni arboledas;  
 decrepitas ciudades, caminos sin mesones,  
 y atónitos palurdos sin danzas ni canciones  
 que aún van, abandonando el mortecino hogar,  
 como tus largos ríos, Castilla, hacia el mar!

Esta tierra triste, yerma, sin arados, con decrepitas ciudades y caminos sin mesones, y palurdos que ni siquiera tienen música que bailar en su camino inexorable hacia la muerte, no

es otra que Castilla, la miserable, la que tuvo un pasado glorioso y que ahora, “envuelta en sus andrajos, desprecia cuanto ignora”. Después entra el pasado castellano a través de unos versos marcadamente heraclitianos:

Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;  
cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.

Imposible no recordar al antiguo filósofo: “Aguas distintas fluyen sobre los que entran en los mismos ríos. Se esparce y... se junta... se reúne y se separa... se acerca y se va” (Heráclito, in KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 1994, p. 227).

Todo fluye, todo pasa, y todo queda: el fantasma del pasado se agita entre los campos de la vieja Castilla que generó guerreros y riquezas y que ahora está habitada por “filósofos nutridos de ropa de convento” indiferentes a su historia:

Castilla miserable, ayer dominadora,  
envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora

El sol declina y tañidos de campanas anuncian a las viejas pasando, hacia la iglesia. El campo es de las comadreas, y el mesón vacío da un aire desolador a todo.

Machado se vale mucho de la de la ‘oración nominal’, la oración sin verbo, de uso insistente ya en Flaubert y que prefigura el Simbolismo, principalmente Paul Verlaine (MUÑOZ, 1998, p. 90). Estas oraciones nominales sirven para la reproducción súbita y las impresiones rápidas. Machado trabaja también con estas oraciones nominales (MUÑOZ, 1998, p. 91). Este estilo rápido es perfecto para nuestro poeta y su asombro ante la realidad. De ahí también la incesante presencia de la interrogación, que manifiesta una duda, una inseguridad, una incerteza frente al mundo, en-el-mundo, y “una afirmación de lo que tiene de irracional”, de misterio (MUÑOZ, 1998, p. 103).

Sin embargo, percibimos también la relación fuerte del paisaje con lo social. Y lo social tiene que ver con lo que estaba viviendo en ese momento España: una situación conflictiva derivada de la modernidad. Sin embargo, Machado aborda esta problemática social desde una perspectiva de largo recorrido.

## 4.5 ESPAÑA 1898: UN ESTADO EN CRISIS, UNA MODERNIDAD CONFLICTIVA Y UNA GENERACIÓN PROBLEMÁTICA. LA ENCRUCIJADA

En 1898, España había fracasado como Estado guerrero, y yo echaba doble llave al sepulcro del Cid para que no volviese á cabalgar; pero es porque antes me había asomado á él para conversar con el Cid republicano, no con el Cid guerrero, y me había este declarado en larga interview su pensamiento social y político.

(Joaquín Costa)

Cuando una sociedad ya se ha comprometido con una estrategia tecnológica y ecológica concreta para resolver el problema de la disminución de la eficacia, es posible que durante largo tiempo no pueda hacerse nada con respecto a las consecuencias de una elección poco inteligente.

(Marvin Harris)

Siguiendo el principio de relación costos / beneficios propuesto por Marvin Harris, se puede considerar que si España permaneció anclada en un modelo cuya raíz es la forma de organización medieval, es porque ese modelo estaba funcionando, o al menos, así lo creyeron las élites de poder desde el siglo XV hasta el XIX. Este modelo se basaba en la existencia de una cabeza o poder teocrático y un pueblo que funcionaba orgánicamente, como diferentes partes de ese conjunto que era el estado. Además, se basaba en una jerarquía claramente descendente en la que todo y todos tendían hacia lo divino, encarnado pro el rey y por la Iglesia. Era un modelo heredado de la Alta Edad Media. Frente a este modelo, otros países como Inglaterra tuvieron que encontrar nuevas formas de enriquecerse, optando por un modelo en el que el territorio no tuviera tanta importancia, y les fue bien, tanto que les permitió acabar con el modelo español.

La unificación de la mayor parte de los reinos cristianos de la península ibérica en la segunda mitad del siglo XV había constituido el inicio de un período expansivo. Igualmente, significaba el inicio de los estados-nación. Isabel de Castilla y Fernando de Aragón habían unido sus reinos, y cuando conquistaron el reino Nazarí de Granada, establecieron la religión cristiana como principio unificador de la Península. Portugal ya se había abierto al Atlántico, Aragón al Mediterráneo, y la conquista definitiva, de Granada y, posteriormente, del norte de la actual Marruecos por parte de Castilla, abrían el horizonte de posibilidades marítimas al reino.

La llegada de Cristóbal Colón a América dio paso a un rápido proceso de expansión y colonización castellana de la mayor parte de la extensión continental. Esta expansión sin precedentes históricos por su velocidad y por la magnitud de las distancias, colocó a España como potencia hegemónica en Europa.

Por primera vez, una conquista tan extraordinaria, no dependía del control del territorio intermedio entre los nuevos lugares conquistados y el lugar de origen de los conquistadores. Lo que había en medio no eran tierras que vigilar o controlar, sino un océano cuya extensión podía demorar dos meses en ser recorrida. Y para eso no eran tan necesarias las condiciones militares como las condiciones técnicas para hacerlo, lo que permitía no sólo a los españoles, sino a muchos otros marineros de otros países embarcarse.

La conquista de América, realizada con nuevas tecnologías, se basaba en el dominio territorial. Este modelo funcionó muy bien en cuanto que otorgó a las élites españolas riqueza y poder. La corona española se enriqueció notablemente y cuando, en el siglo XVI, Carlos V de Habsburgo hereda los reinos de Castilla y Aragón, consiguió el mayor imperio del mundo en ese momento, y la naciente España se convirtió en la primera potencia mundial, constituyendo, al mismo tiempo, una seria amenaza para las élites de poder de la Europa del Norte, obligándolas a procurar formas de contrarrestar el poder concentrado en las manos del rey de España.

EL avance español hizo que las monarquías y principados europeos adoptaron un discurso de oposición y confrontación. No se trataba de conflictos religiosos: la disputa era defensivamente territorial, para lo cual había que buscar formas de conseguir contrarrestar el poder militar del Emperador de España.

La piratería se mostró rápidamente como una forma efectiva de lograr ese objetivo. La misma tecnología que había permitido a España cruzar el atlántico, se lo permitió a cualquier que tuviese esa misma tecnología. No eran necesarios grandes ejércitos, ni amplios territorios. Sólo bastaba un barco veloz lleno de hombres aguerridos. Un barco, a diferencia de un territorio, siempre tendrá un límite de personas dentro de él, por lo que atisbarlo a lo lejos no podía dar lugar a muchas sorpresas en cuanto a su capacidad defensiva. Y en una persecución, un barco no precisa parar para descansar o para avituallarse.

España se había lanzado a una expansión sin precedentes. Pero resultó incapaz de hacer frente a esa expansión. ¿Por qué? ¿Porque, como decía Montesquieu, eran perezosos? ¿Porque eran menos inteligentes? ¿Porque eran más católicos? —¿Y por qué habrían de dejar de ser católicos si siéndolo les había ido bien?—, ¿Porque eran peores estrategas? ¿Porque los españoles eran menos valerosos? Nada de eso. La respuesta está en que las mismas

tecnologías que habían permitido su expansión por América las poseían también los Ingleses, los franceses y los holandeses, y que estas tecnologías (sin que los actores inicialmente lo supieran) hacían menos necesaria la presencia física en los lugares para poder explotarlos, o al menos, las demás potencias consiguieron encontrar una manera de hacer caer a la potencia hegemónica con nuevos usos tecnológicos que les dieron brillantes resultados y que se acabaron imponiendo. Por su parte, España intentó sobrevivir con el modelo que le había dado buenos resultados iniciales, quedando atrapada en los conceptos antiguos, los medievales.

Frente a la ocupación territorial, los países europeos apostaron por la acción puntual, no porque fueran protestantes ni individualistas, sino porque esa era la forma en que podían contrarrestar el poder militar y territorial español. A partir de ese momento, las acciones individuales a favor del propio país comenzaron a ser un valor, para lo cual era necesario acentuar los valores relacionados con ese país y con la acción individual. Así es como en lugares como Francia y Holanda se acentúa la pintura paisajística, el cientificismo, el capitalismo y el protestantismo.

El luteranismo evidencia la exaltación de los valores individualizadores, pues la acción individual es la forma que se encuentra de contrarrestar el enorme poder español, lo que lleva al fomento de las artes y profesiones liberales, así como al surgimiento de movimientos que tienden hacia la democracia liberal. A medida que este modelo fue dando resultado, fue asentándose en las sociedades nórdicas europeas, mientras que en el sur no hay fuerza para contrarrestar las fuerzas imperiales: Grecia está controlada por los Otomanos, Italia se mantiene comercialmente gracias a las grandes familias, que reproducen nuclearmente estos modelos, y Portugal se hunde entre la expansión española y la reforma europea, lamentándose por los días pasados y los barcos que zarparon y no regresaron.

Sin embargo, no podía decirse que España estuviese fracasando. Con el modelo de colonización territorial y poder teocrático, a la manera en que había venido ocurriendo tradicionalmente con los imperios (China, Mongolia, Egipto, el imperio Azteca, Roma, etc), tenía el Imperio más amplio conocido hasta ese momento. ¿Por qué habría de cambiarlo si le estaba dando tan buenos resultados? ¿Por qué iban a pensar que algo no andaba bien? España era la potencia hegemónica en Europa, donde controlaba el sur de Italia, los Países Bajos y la Península Ibérica. Dominaba el continente americano desde la línea que une California y Florida hasta la Tierra del Fuego. Tenía posesiones en África y en Oceanía. Por tanto, lo que hizo España fue intentar preservar su modelo asociándolo a una identidad religiosa cuyo brazo en la Tierra era el Rey, mientras que en países como Holanda o Inglaterra, y a su



manera lo que hoy es Alemania, se hizo a través de acciones particulares que suponían una defensa para la población, con lo que se creó ese vínculo entre el héroe, la nación y las acciones individuales, así como toda una mitología asociada al individualismo, al ingenio contra la fuerza, a la unidad de los más débiles en su lucha contra el más fuerte. La investigación tecnológica también se convierte en un valor porque es lo que permite la actividad mercantil y militar a bajo coste. Se hacía preciso, al mismo tiempo, contar con nuevos elementos unificadores que estimularan este tipo de actividades coordinadas en pro de un país, o de un reino, y era necesario estimular la noción de nación y de país. Esto fue asentando un proceso educativo asociando la nación, las circunstancias políticas y la naturaleza de los pueblos. Fue un proceso de educación que pretendía asociar unos modelos a una presunta naturaleza. Así, si los españoles arrasaban Flandes, era porque su temperamento era cruel, y si los Alemanes eran protestantes era por su carácter individualista, y los ingleses eran emprendedores.

Cuando España constata la derrota de un modelo, intenta, al igual que Alemania o Italia, reconfigurarlo, ahora transformado en natural, en cultura, en esencia popular. Y cuando se produce esa constatación, ya es tarde, y se produce el conflicto en relación a Europa, porque se trata, en definitiva, de claudicar a un modelo o seguir en el mismo<sup>315</sup>.

Figs. 37 y 38. *Paisaje con la caída de Ícaro* (1558), Peter Brueghel el Viejo (Óleo sobre tela); *La batalla de Alejandro en Issos* (1528), Albrecht Aldorfer (Óleo sobre tabla).



315 La Contrarreforma religiosa fue parte de esta tentativa de no perder la iniciativa. Por eso se produce esa radicalización religiosa, muy perceptible en las manifestaciones artísticas, que se recargan hasta el extremo. Se trata de un momento en que España está empezando a perder e intenta intensificar su acción para conseguir mantenerse. Posteriormente, en el siglo XVIII, con el cambio dinástico, los borbones, que han llegado en medio de esta educación que ha colocado lo español y lo barroco como bárbaros, se produce un “linchamiento” de algunos de los estilos asociados a la dinastía de los Austrias. DE ahí el carácter peyorativo que adquiere entre las élites el estilo arquitectónico llamado “churrigueresco”.

En la pintura de Brueghel (fig. 37) vemos el contraste entre los personajes: el labrador, mirando la tierra, mientras que más abajo, el pastor mira hacia el cielo, observando atónito algo que puede ser lo que ya cayó tras él: Ícaro, la divinidad. Al barco pertenece el mundo, el nuevo mundo que ya se abrió en toda su amplitud. El formato horizontal, cuyas alturas sólo tenemos referenciadas por la mirada de los pastores, contrasta con el formato de la guerra, un formato vertical, glorioso y descendente, de la pintura de Aldorfer (fig. 38). Eso sí, la perspectiva es la misma. Mudan los elementos necesarios para alcanzar ese horizonte: en un caso es la guerra; en el otro, el trabajo para el comercio. En el caso de la guerra es la movilización de ejércitos, que no todo país tiene. Lo que pueden tener muchos países es la técnica. Tal como en la narración de Colón, la pintura de Brueghel nos muestra un conflicto entre lo religioso y la técnica. Pero en el caso de Brueghel, ya prefigura la resolución final: el triunfo de la técnica y del comercio, y la caída de los dioses.

Como decía Eduardo Galeano, “España tenía la vaca” (2004, p. 40). Se trataba de encontrar el modo de poder beberse la leche. Es por ello que encuentran modelos como la piratería, el control de mercados y la tecnología. De ahí surge la modernidad. Si pensamos en las aseveraciones de Montesquieu en el libro XIV de *El Espíritu de las Leyes*, tendríamos que hablar de un determinismo climático, pero esto no tiene nada que ver con el clima. Los problemas se derivan de un comportamiento material. Asistimos, pues, a un momento de reconfiguración geopolítica en Europa, y cuando se intenta dar marcha atrás, ocurre lo que decía Marx: “la historia se repite dos veces: la primera como acontecimiento, la segunda como parodia”. Así, el franquismo supone un último intento paródico de hacer reflotar un modelo que ya ha resultado fallido y no tenía más opciones de éxito, simplemente porque no pudo competir con otros modelos que sacaron más partido del desarrollo tecnológico. El éxito de España en el siglo XVI fue, sin que en la época pudiese vislumbrarse, la fuente del fracaso del modelo en que se sustentaba.

Por eso, inevitablemente, la modernidad española comienza como idealización, como anhelo de unas élites culturales, siendo que en España no había una base material para adoptar esas ideas. Antonio Machado se mueve en esa consciencia.

Más allá de las posibles consecuencias que pudieron tener la guerra de Cuba y el “desastre del 98”, la pérdida de las colonias representa del agotamiento de un modelo de sociedad que había parecido funcionar en siglos anteriores y al cual se había ligado la esencia de España como pueblo y como nación. Es por eso que

Los escritores de la llamada generación se encontraban ante un dilema crucial: la derrota de los buques españoles en la bahía de Santiago hizo sentir la necesidad

urgente de modernizar España en todos los campos, tanto en el campo político como en el dominio cultural, una modernización entendida bajo el signo de la europeización. Sin embargo, si modernización significa europeización de España se plantea inmediatamente un problema de identidad: ¿Cómo preservar la identidad cultural de España ante la necesidad cada vez más imperiosa de transformarla profundamente? (MECKE, 2012, p. 13).

En Inglaterra se había iniciado en el siglo XVIII una revolución industrial que estaba dando buenos resultados desde el punto de vista de la acumulación de poder y riqueza, y que se había extendido a otros países del norte de Europa. España estaba fuera, pero no totalmente. Disponía de una producción industrial discreta, concentrada en Cataluña y el País Vasco, y las clases pudientes tenían acceso a la producción científica y cultural europea. En lo político, la familia Machado es un buen ejemplo: científicos e intelectuales como Antonio Machado Núñez se esforzaban en introducir el darwinismo en España, la mismo tiempo que abrazaban las ideas republicanas y el laicismo. La referencia europea, unida a la situación local, comenzó a remover las conciencias españolas. Pero no había condiciones materiales suficientes como para que se produjera el ansiado cambio de modelo social hacia un estado liberal. Para ello, era necesaria una revolución para la cual tampoco había fuerzas ni motivaciones.

El siglo XIX supuso para España una concatenación de conflictos internos y sucesivas revoluciones liberales que dieron al traste. El país era eminentemente rural, con una gran capacidad de producción agrícola, lo cual hacía muy fuertes a las élites locales. La tierra era demasiado rica y daba demasiado poder. Los ámbitos burgueses se centraron en la territorialidad, siendo Cataluña y el País Vasco las zonas más industrializadas, generando intereses materiales diferentes a los de la dominante Castilla. En el otro extremo, las ricas y (por eso mismo) míseras regiones del sur, infestadas de analfabetismo y mortandad infantil, eran especialmente codiciadas en una especie de colonialismo interno<sup>316</sup>:

Al no haber conseguido constituir una nación políticamente homogénea, los españoles han conservado un tipo de vida que era corriente en la Edad Media y en la antigüedad, pero que han perdido los hombres modernos, hijos de familias pequeñas y sociedades difusas (BRENAN, 1984, p. 12).

---

316 Aún hoy pueden verse claramente las huellas de esa distribución territorial (las huellas e incluso la práctica misma) en la autoafirmación territorial de Cataluña y el País Vasco y en los datos sobre alfabetización, sanidad y renta per cápita. En el informe PISA realizado trianualmente por la OCDE para medir el rendimiento académico de estudiantes en matemáticas, ciencia y lectura, puede apreciarse la secuencia de Comunidades Autónomas con peores resultados: 2009: Canarias, Baleares, Andalucía, Murcia; 2012: Extremadura, Murcia, Baleares, Andalucía; 2015: Canarias, Andalucía, Extremadura, Murcia; 2018: Canarias, Andalucía, Extremadura, Valencia. Andalucía, Murcia y Canarias son, junto a Valencia, las tierras más ricas para cultivos. Extremadura y Andalucía Occidental son ricas en latifundios para la agropecuaria. En el estudio de la Federación de Asociaciones para la Defensa de la Sanidad Pública de 2019, las tres comunidades con peor sistema sanitario son Canarias, Murcia y Andalucía.

Los intelectuales del 98 estaban al tanto de las ideas nuevas. Unamuno y Pío Baroja profundizaban en el existencialismo. Los hermanos Manuel y Antonio Machado, al igual que Ángel Ganivet, conocen perfectamente la poesía simbolista y parnasiana. Ramiro de Maeztu conocía perfectamente la cultura británica, y Antonio Machado, siguiendo la estela de Ortega y Gasset, está al tanto de la actualidad filosófica. Por lo demás, la cultura y el pensamiento españoles dan sus frutos en personalidades como el intelectual Joaquín Costa, el científico Santiago Ramón y Cajal, el educador Francisco Giner de los Ríos o el historiador Marcelino Menéndez Pelayo. Las ideas europeas entran en España con facilidad, pero quedan en manos de una élite que no tiene cómo extenderlas a la sociedad. *Demófilo* constituyó un caso aislado, intentando crear algo que emerja de la misma cultura popular, pero se diluye en el olvido y el fracaso. Hay una parálisis que tiene que ver con las relaciones de poder: el poder eclesiástico, el poder rural y el poder de las élites aristocráticas.

En carta a Unamuno, Antonio Machado dice:

Me repugna la política, donde veo el encanallamiento del campo por el influjo de la ciudad. Detesto al clero mundano que me parece otra degradación campesina. En general me agrada más lo popular que lo aristocrático social y más el campo que la ciudad (in GIBSON, 2016, p. 313).

Algunos de sus poemas dan muestra de este inmovilismo político y temporal que se vive en España:

Un poco labrador, del cielo aguarda  
y al cielo teme; alguna vez suspira,  
pensando en su olivar, y al cielo mira  
con ojo inquieto, si la lluvia tarda.  
Lo demás, taciturno, hipocondriaco,  
prisionero en la Arcadía del presente,  
le aburre; sólo el humo del tabaco  
simula algunas sombras en su frente.  
Este hombre no es de ayer ni es de mañana,  
sino de nunca; de la cepa hispana  
no es el fruto maduro ni podrido,  
es una fruta vana  
de aquella España que pasó y no ha sido,  
esa que hoy tiene la cabeza cana.  
(MACHADO, 2010, p. 218)

Sin embargo, en España se siguen los mismos parámetros que en el resto de Europa. Si bien las circunstancias sociales y económicas de España son particulares, no se trata de universos diferentes. Los intelectuales españoles están abiertos a la ciencia y el arte. Sin embargo, a finales del siglo XIX e inicios del XX, la explosiva emergencia de la Sociedad Industrial les obliga a unir sus ansias de libertad a la modernidad europea, y si bien el modernismo es incorporado, no lo es la modernización del país.

De este modo, las aspiraciones de una clase social se ven en España unidas a una

problemática de identidad: ¿por qué Europa se ha modernizado y España no? Es a partir de la nacionalidad que la mayoría de autores pretende explicar el conflicto, y es a partir de Europa que pretenden solventarlo. Bajo esa óptica, surgen los discursos de Unamuno y Ortega sobre la necesidad de una europeización de España, además de los de Maeztu y otros autores que tratarán de afirmar las grandezas españolas:

Al cabo de 3 siglos de silencio y de sueño, este pueblo, que empieza a moverse, quiere también hablar. Nos agita el espíritu un anhelo candente de vida. Cerrados hasta hoy a cal y canto, hemos abierto de par en par las puertas a la máquina y al libro extranjeros. La máquina transforma nuestra vida; el libro modela nuestras almas (Maeztu, in GIBSON, 2016, p. 125).

Es conocida la frase “abrir ventanas para oreamos con el viento europeo” de Miguel de Unamuno (in MENÉNDEZ, 2006, p. 3). Europa es el concepto que funciona como revulsivo para toda esta generación. Mientras que España pierde, Alemania, Francia, Inglaterra o Bélgica se expanden por el mundo y amplían sus redes comerciales y su industria:

Europa se convierte en el revulsivo emocional para superar el pesimismo de una generación, la finisecular, ensimismada llorando un origen nativista de España, apto para desenvolverse bien en el marco de las alegorías literarias, pero que mostraba serias dificultades a la hora de articularse como proyecto político (3b).

Según Menéndez Alzamora hay dos autores como claves del cambio intelectual que se produce a finales del siglo XIX en España: Joaquín Costa y Unamuno. A Costa pertenece la expresión “oligarquía y caciquismo” como descripción de nuestros males, a la que opondrá la máxima de “despensa y escuela”. En este sentido, “Costa hereda parte del ideario gineriano”, pero llevándolo al “horizonte europeo” (2006, p. 5). En una carta de Ortega y Gasset a su novia en 1906, escribe: “ayer recibí una carta larga de Unamuno; me caen muy bien estas cartas porque es el único hombre europeo que conozco en España y el único cuyo espíritu se aproxima al mío” (in MENÉNDEZ, 2006, p. 5). Intensificando esa tendencia, Unamuno (2018) habla de “europeísmo regenerador”:

Desde hace algún tiempo se ha precipitado la europeización de España; las traducciones pululan que es un gusto; se lee entre cierta gente lo extranjero más que lo nacional, y los críticos de más autoridad y público nos vienen presentando literatos o pensadores extranjeros  
[...]  
¡Mi yo, que me quitan mi yo (p. 6).

Como se puede percibir, el propósito más relevante es el de que Europa debe ventilar España y alejar “esa mortecina alma castellana, tan retratada por los del 98, que fue grande cuando se abrió y se derramó por el mundo pero que ha ahogado a España en la miseria mental cuando cerró sus valvas” (MENÉNDEZ, 2006, p. 5). Además de Unamuno, autores como Pío Baroja o Ramón del Valle-Inclán seguirán esta línea autocrítica. Más tardíamente,

aunque con gran efectividad, lo hará Antonio Machado (2010, p. 225 (CXXXV)):

La España de charanga y pandereta,  
Cerrado y sacristía,  
devota de Frascuelo y de María,  
de espíritu burlón y de alma quieta,  
ha de tener su mármol y su día,  
su infalible mañana y su poeta

Unamuno dará un giro a su pensamiento diez años después de la publicación de *En torno al casticismo*. Su *Vida de Don Quijote y Sancho*, de 1905, gira hacia un “rechazo de Europa”, hacia el “muera la ciencia” y hacia el “¡que inventen ellos!” (in MENÉNDEZ, 2006, p. 5)<sup>317</sup>. En Unamuno encontramos las dos tendencias más fuertes y generales de la intelectualidad española en estos tiempos, las cuales se irán radicalizando y degenerando hasta llegar a la España del 36. Pero en el ámbito intelectual tenemos a Maeztu apostando claramente por la noción de “hispanidad”; a Ortega, que huyó del “achabacamiento nacional” hacia Alemania, y volvió con planteamientos neokantianos y la noción –presente ya en Kant y Fichte– de que “la cultura es la negación de la Naturaleza y la proclamación de los valores trascendentes, superiores” (IDEM, p. 5), apostando claramente por la educación.

Unamuno y los noventayochistas colocan el foco de sus estudios en Europa, y la relación de España con Europa, que es una relación conflictiva, pero se trata un momento de conflicto en Europa.

Siguiendo esta idea, Eric Storm (in ORTEGA, 2002, p. 120), afirma que la Generación del 98 es el primer grupo de intelectuales en el sentido moderno. Cabría decir que toda la llamada Generación del 98 puede decirse que es moderna porque surge de problemáticas derivadas de la Revolución Industrial y la modernización de la sociedad y la modernidad intelectual. Pueden enfrentarla de diferentes formas, pero todas ellas emergen de la modernidad europea y sus consecuencias globales. Es una reacción local a un proceso global que se está iniciando. Las herramientas que utilizan son de corte idealista, nacionalista e historicista. Hay un intento de construir una sociedad, algo que supla al Antiguo Régimen. Se buscan nuevos estilos, nuevas formas, construcciones públicas. Y el artista se ve a sí mismo reivindicando su libertad, la misma que reivindica el burgués.

El argumento de la nueva sociedad no era tanto el orden como el progreso. El progreso debía ser exhibido como valor para controlar el poder. El arte empieza a devolver, de forma especular, lo que la sociedad proyecta. Las cosas quedan rápidamente obsoletas:

---

<sup>317</sup> Unamuno acabará proclamando abiertamente su odio a la ciencia a favor de la sabiduría, proponiendo “olvidar Europa” cagándose “en el vapor, en la electricidad y en los sueros inyectados” (MENÉNDEZ, 2006, p. 6).

[...] antes, los objetos, modificados muy lentamente, podían considerarse, de hecho, inmóviles, pero hoy las exigencias funcionales más concretas y la costumbre de hacer previsiones económicas incluso a largo plazo no permiten que se mantenga tal aproximación. La gente se acostumbra a percibir con agudeza las modificaciones de los valores, y pone atención antes en los aspectos dinámicos que en los estáticos (T. S. Ashton, in HOBSBAWM, 2001, p. 23).

En Francia, se caen los restos del *Ancien Régime* y el poder político queda en manos de la burguesía liberal. Las estructuras de los estados comienzan a ser cambiadas:

La solidaridad entre soberanos y gobernantes europeos para mantener el statu quo se debilita, y la rigidez del primitivo sistema, basado en el principio de legitimidad, es sustituida por un equilibrio dinámico, basado en la competencia de intereses contrapuestos

[...]

En los países económicamente más avanzados se extraen las consecuencias políticas de la revolución industrial; la distribución del poder político se adecua a la del poder económico y el sistema administrativo se adapta a la nueva composición de la sociedad (HOBSBAWM, 2001, p. 65).

Entre los siglos XVI y XVII, España se aferró a un modelo de sociedad porque pensó que le iba bien. Sin embargo, la realidad comenzó a manifestarse de manera diferente ya a finales de siglo y en los inicios del XVIII. Las estructuras religiosas y morales españolas sirvieron sólo para controlar a la población del propio país, toda vez que sus élites de poder continuaron siendo muy fuertes en el interior del país, lo que les permitió el mantenimiento de unas estructuras sólidas de cara al interior. La aventura que comenzó como consecuencia de una acumulación de conocimiento tecnológico (la colonización de América) quedaba ahora atrapada en el tiempo. Las sociedades europeas habían conseguido, con los cambios políticos, adaptarse a la tecnología y el movimiento que esta producía. De hecho, ambas circunstancias fueron transformándose concomitantemente.

En España, sin embargo, hubo una lucha por incorporarse a esta corriente racionalista que entraba en conflicto con una élites de poder que no podían competir externamente y que mantenían aún su fuerza en relación al exterior. Consecuentemente, no dio resultados, o los dio tímidamente, y mal había conseguido incorporarlos cuando vinieron los cambios derivados de la Segunda Revolución Industrial. España no estaba en esta carrera por la tecnología: simplemente la incorporaba de acuerdo a las necesidades de las élites de poder. Por tanto, era necesario un control del conocimiento.

En medio de una confrontación entre dos modos de entender el mundo, Felipe II prohibió en 1559 que ningún español estudiase en una universidad extranjera, con excepción de las universidades católicas de Nápoles, Bolonia, Roma o Lisboa. Esta medida llegaría hasta el año 1843, cuando Pedro Gómez de la Serna y Tully, ministro de la gobernación, consiga subvertir el decreto y envíe a Julián Sainz del Río en misión oficial a la Universidad de

Heidelberg, en Alemania.

Estas circunstancias ahondaron la jerarquización de la sociedad, mientras que en otros países dinamizó el conocimiento. En esos países, las élites de poder no tenían tantas facilidades ni independencia financiera como para que les bastase una sociedad estática. Precisaban del movimiento y la acción individual. Los modelos sociales por ellos aceptados llegaban a España sólo en forma de ideas, en los libros. No llegaban como procesos técnicos capaces de crear una nueva forma de relación social y unos nuevos valores. Además, llegaban sólo a las clases intelectualizadas, generalmente aristócratas o burguesas aliadas a la aristocracia. No había cómo instaurarlas, lo que generaba frustración intelectual o frustración comercial en algunos miembros de la burguesía española, que veían cómo era tan difícil la innovación en nuestro país.

En ese sentido, la modernidad se daba simplemente en el ámbito de las ideas, sin bases sociales. Y eso generaba principalmente frustración, y una distancia cultural respecto a Europa que era observada como fenómeno cultural o idiosincrásico (por influencia de autores como Montesquieu (libro XIV de El Espíritu de las leyes)). Los desastres del 98 no hicieron sino servir como imagen de estimular ese sentimiento de frustración que puede apreciarse en Baroja o en Valle-Inclán, Ortega y Unamuno.

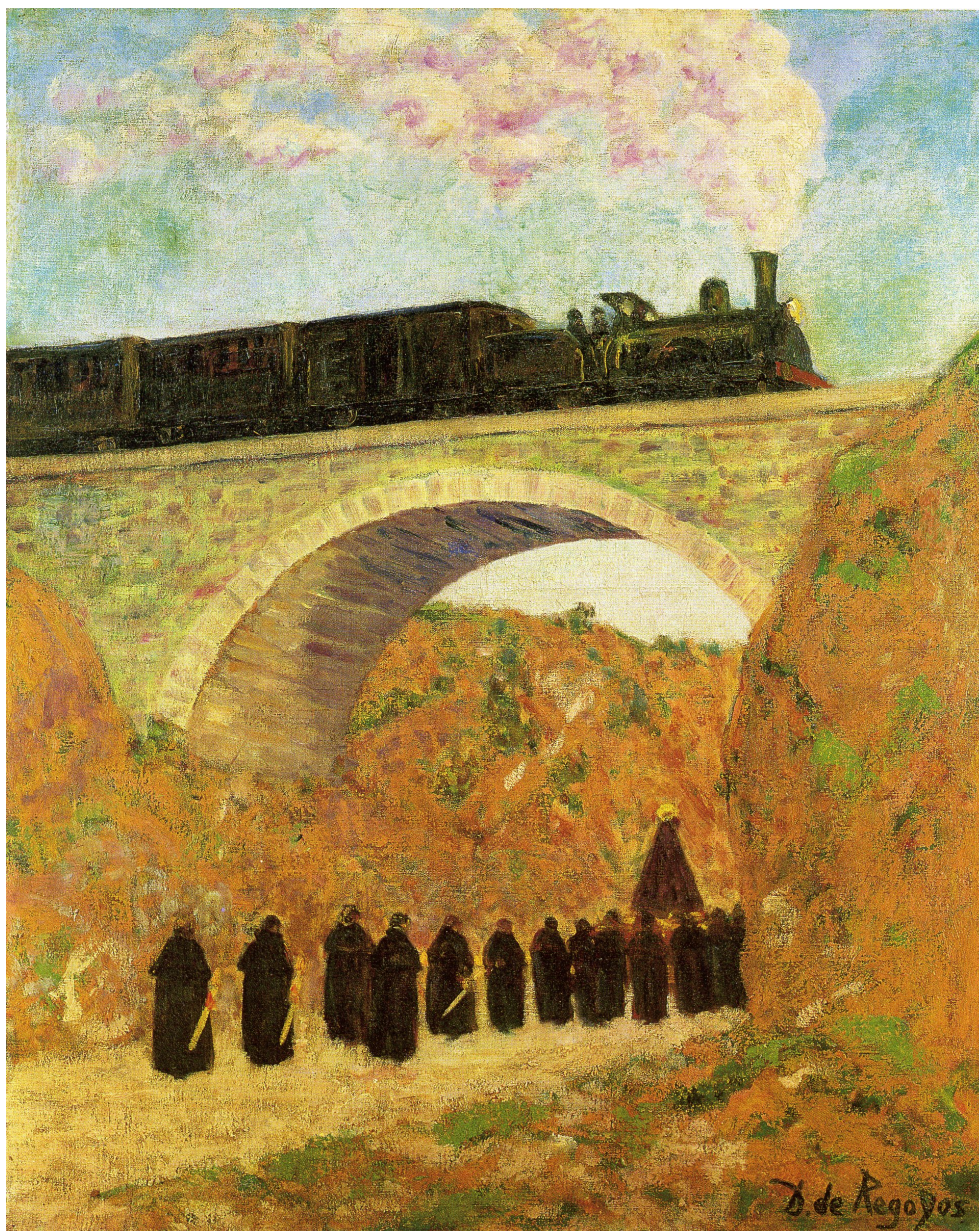
En ese sentido, lo que llamamos **modernidad frustrada** constituiría la imposible modernización de un país porque no tiene unas condiciones de producción que permitan los cambios que, sin embargo, sí están repercutiendo mucho en el ámbito de las ideas, lo que genera un conflicto entre una modernidad ideal y una realidad social, con una clase intelectual dispersa y fuera de casilla. La modernidad frustrada tiene que ver con la imposibilidad de asumir las características de la sociedad moderna en el propio grupo social. Hay una fuerte disociación entre los medios de producción y las formas de organización social de un lugar a otro, pero el cuerpo de ideas sí llega. Se intenta aplicar esas ideas a la realidad, pero la realidad y las necesidades materiales se mueven por parámetros muy distintos a los de esas ideas. Entonces suele quedar más como anhelo o idealización de la cultura ajena, o como pesimismo cultural. Esto ocurrió mucho en la Generación del 98 (Pío Baroja, Valle-Inclán, Manuel Machado, Ortega y Gasset...), y se ve mucho en Brasil, donde se percibe a pie de calle entre los grupos intelectualizados, que han desarrollado un idealismo desmedido en relación a Europa.

La modernidad frustrada sería distinto de la **modernidad conflictiva**, que sería aquella situación material que se produce como consecuencia de una modernización descontrolada, como ocurre, por ejemplo, entre los modos de producción y la maquinaria



importada, o entre las costumbres que una entrada repentina de nuevos objetos, conforme presenta Milton Santos, genera una confrontación directa con el magma de hábitos, costumbres y valores de una sociedad.

Fig. 39 *Viernes Santo en Castilla* (1904) Darío de Regoyos (óleo sobre lienzo)<sup>318</sup>.



Fuente: Wikipedia.org

Aunque el origen de la Modernidad Conflictiva sea el mismo que el de la Modernidad Frustrada, la Conflictiva tiene otras características, como la falta de adecuación entre los

---

318 En esta pintura de Regoyos, puede apreciarse perfectamente la conflictividad de la modernidad en España, con un pueblo entregado al poder religioso en medio de un proceso de modernización que lo atraviesa dejando impermeables algunas de las facetas de la vida española, creando una conflictividad socio-cultural. Esta conflictividad es posible verla hoy en multitud de países donde no se produce esa integración o absorción de nuevos elementos.

medios de producción de un país a otro. Sin embargo, esta relación se da cuando hay una implantación de los modelos productivos en una sociedad. Esa implantación se produce de una forma diferente al lugar de origen

Os lugares [...] redefinem as técnicas. Cada objeto ou ação que se instala se insere num tecido preexistente e seu valor real é encontrado no funcionamento concreto do conjunto. Sua presença também modifica os valores preexistentes. Os respectivos “tempos” das técnicas “industriais” e sociais presentes se cruzam, se intrometem e acomodam. Mais uma vez, todos os objetos e ações vêm modificada sua significação absoluta (ou tendencial) e ganham uma significação relativa, provisoriamente verdadeira, diferente daquela do momento anterior e impossível em outro lugar (SANTOS, 2006, p. 37).

Al producirse la implantación de un modelo, de unos objetos y de unos objetivos (normalmente por parte de una transnacional que firma un contrato de explotación de un lugar, a través de acuerdos con élites locales), se produce una disociación entre el modelo productivo y la cultura imperante, generando un conflicto radical. Al cambiar el modelo de una forma abrupta, se produce una tensión entre la cultura y un nuevo estado de cosas, lo que lleva a un conflicto (entre lo nacional y lo extranjero, entre lo tradicional y lo moderno, entre unas costumbres y unos modelos productivos que han generado otras costumbres diferentes entre un grupo poblacional, etc). Esta modernidad conflictiva la vimos en España en el primer tercio del siglo XX, con la II República y la Guerra Civil; en Europa (dando lugar a los fascismos y a la II Guerra Mundial), y puede verse de otras maneras en la España de los últimos cuarenta años o en el Brasil del siglo XXI. En determinadas ocasiones puede haber una relación entre la frustración y el conflicto. En el ámbito de la literatura española, algunos personajes que se caracterizan por esta conflictividad son Unamuno, Maeztu o García Lorca.

Por último, tenemos la **Modernidad Apócrifa** (concepto inspirado en el de “modernización apócrifa” de Jochen Mecke (VVAA, 2000, pp. 479-482), que consiste en una salida del conflicto a través de una propuesta moderna alternativa a la modernidad canónica. Lo que llamamos modernidad apócrifa vendría a ser propiamente como la machadiana de las primeras notas de *Los Complementarios* y *Nuevas Canciones* en adelante: una situación ideal, literaria o fáctica en la que se viene a compensar, ponderar o incorporar la modernidad a una realidad preexistente que maneja los objetos. Sería aquella que se caracteriza por una adecuación de los medios de producción y de las ideas a la realidad del lugar o de la cultura. Esta se da con gran dificultad, y genera gran rechazo en el momento y gran aceptación cuando pasa a ser frustrada. Ejemplos de esto en España serían Antonio Machado o Santiago Ramón y Cajal. En Brasil tendríamos a Milton Santos, Josué de Castro, o la segunda generación modernista brasileña (Mario Quintana, Vinicius de Moraes y Jorge Amado). Tienen la

capacidad de incorporar aspectos de la modernidad a la realidad material o cultural propia, generando una estética novedosa que normalmente proviene de la complementación de la movilidad hacia lo tradicional. Un ejemplo político de esto son las llamadas terceras vías, muy frecuentes en los años sesenta y setenta, en países de todo el mundo (Chile, Checoslovaquia, etc), en los que se producen tentativas integracionistas de incorporación progresiva y ordenada de los medios de producción a la realidad autóctona de cada lugar. Por supuesto, este posicionamiento nunca deja de ser conflictivo, pues delimitar lo que es una incorporación ordenada a una cultura o lo que es una ruptura, siempre será motivo de debate y discrepancia, o de sentimientos de pérdida por parte algunos sectores poblacionales. Estéticamente sí tiene la capacidad de generar diálogos y formas nuevas que al mismo tiempo puedan ser vistas como tradicionales.

Es ciertamente complicado, porque la revolución industrial ha demostrado tal capacidad de creación de objetos y maquinarias nuevas, que difícilmente pueden ser asimiladas por una sociedad lenta y gradualmente, lo que acaba llevando a una ruptura, a una quiebra de lo tradicional. Por otra parte, se antoja inevitable usar objetos que facilitan el trabajo y que cambian las formas de organización y la red de relaciones sociales, y consecuentemente, la cultura. Un ejemplo español: el cante minero (una forma del flamenco) se llama así porque lo cantaban mineros durante el duro trabajo. Se trataba de cantes típicos del levante español que cantaban los trabajadores para amenizar la dura vida de trabajo y penalidades que llevaban. Por más que pueda parecernos linda esta tradición, nosotros no bajamos a la mina, y quien lo hace, lo hace en unas condiciones bien distintas, las cuales probablemente ni siquiera recomiendan el cante. Además, en las jornadas de trabajo, sin duda mucho más cortas, el trabajador sale de la mina al exterior, con lo cual hay una parte de la convivencia que se pierde. La propagación del acceso a la escuela y a la alfabetización va a permitir que sus hijos tengan acceso a estudios, cosa que sus progenitores anhelarán ardientemente para que su hijo no se vea en las mismas, para que tenga una vida más digna y fácil. El hijo aprenderá cosas diferentes: puede que algunos cantes de las minas en casa, y algunas técnicas mineras, pero aprenderá historia, matemáticas, lenguaje, conocimientos que precisarán de una aplicación práctica en la sociedad. Probablemente, si ha tenido un acceso a la escuela es porque esa sociedad ha cambiado sus formas de producción de tal modo que precisa de más personal que sepa hacer cuentas, o leer e interpretar textos, o traducirlos, o manejar aparatos que requieren de una preparación más intelectual que física, o investigar, etcétera. Sea como fuere, la criatura está adquiriendo unos conocimientos nuevos y desechando otros, y es posible que sus entretenimientos sean diferentes (pongamos por

ejemplo, leer novelas de aventuras). Su imaginario estará cambiando y sus expectativas empezarán a ser otras, y cuando crezca tendrá una gama de expectativas diferentes a las de sus padres, y deberá haber una forma de vida tal que sea capaz de recibir esas expectativas o, cuando menos, esas formas de conocimiento. Cuando esto no ocurre, la persona queda anulada, y se genera una frustración, ya que tanto sus expectativas como sus conocimientos resultan estériles en aquel ámbito.

Lo que desde luego no tenían los autores del 98, y esto no es una defensa de su idealismo, eran las condiciones sociales ni materiales para enfrentar un poder sólido en España que ha conseguido llegar hasta nuestros días. Un país con un analfabetismo galopante, unas condiciones óptimas para la agricultura, un reparto secular de la tierra entre dos poderes, la aristocracia y el clero. Sólo aisladamente podía aspirar a realizar cambios. Cada actor de esta época debía disponer de una actitud quijotesca para enfrentarse al poder. El idealismo de Unamuno debería ser complementado con los dos exilios (nada idealistas) que tuvo que sufrir. El idealismo de Giner de los Ríos viene complementado con la formación tangible y material de una Institución en medio de un desierto, Institución cuya idea surgió de la expulsión de la Universidad de Sevilla como consecuencia, no de sus ideas políticas, sino de su acción, de su implicación activa con la Primera República y con la ilustración de la población. Es desde una posición materialista que se estima que el idealismo tiene su explicación en las condiciones en las que se desarrolla. Lo que el señor Cardwell hace es juzgar el idealismo noventayochista (que no se niega aquí) desde una posición puramente idealista.

Los autores del 98 trabajaban con lo que tenían: una sociedad desarticulada y mísera, y un conjunto de ideas que llegaban de fuera, entre las cuales, lógicamente, las que más calado podían tener eran el idealismo alemán y el existencialismo. (De la misma manera que en América es más factible que surja un realismo mágico, porque a quien hace caminos le arrancan la lengua (lo me montan un juicio divino basado en convicciones y no en pruebas, y si eso no ocurre en Alemania no es porque los alemanes sean ordenados, sino porque la distribución de poderes está muy diseminada)).

#### **4.7 METÁFORA DE LA MODERNIDAD ESPAÑOLA**

Ante lo expuesto, lo que hace Antonio Machado es profundizar en aquello que la

modernidad considera inútil. Luis García Montero (in VVAA, 1994, p. 102) identifica una serie de características con las que Antonio Machado se opone al positivismo:

1 El lenguaje no se escoge por su sofisticación cultural, ni por su oposición al lenguaje social, sino que se apoya en el uso común de la lengua.

2 Las estrofas no son un territorio aislado lleno de experimentos. No se busca la extrañeza ni el deslumbramiento, sino que se establece un ritmo poético a través de la repetición cuidadosa de las convenciones.

3 Los escenarios no constituyen una oposición a la realidad civilizada. No se recurre a lugares como la selva, el desierto o el palacio, sino que hace una interpretación personal de lugares como el campo o la plaza.

4 El protagonista de los versos no es un ser preocupado con la vulgaridad social (poeta versus utilitarismo), sino con las limitaciones de la vida y las cuestiones existenciales.

Su poética es resultado de la dialéctica YO – POESÍA – LO OTRO. La relación entre estos tres elementos genera poemas que van desde el intimismo hasta el compromiso social, con toda una serie de matices intermedios.

*Soledades* es de un intimismo al que volverá al final de su obra, en el que se aceptan “de lleno los moldes expresivos del modernismo” (in VVAA, 1980, p. 247).

Según Alejandro Bermúdez, Machado buscaba

[...] una poesía centrada en el análisis del yo, no en su anécdota, sino en cuanto detentador de sentimientos, porque creía firmemente, como los simbolistas, que el sentimiento es lo más personal y, al mismo tiempo, lo más universal que el hombre posee [...] La realidad sólo interesaba en cuanto que podía producir esos sentimientos, sobre todo, ofrecer material para construir símbolos (in VVAA, 1980, p. 248).

*Soledades* es una búsqueda del sí mismo. Pero sin encontrarse, por lo que buscará nuevos horizontes para su lírica. Los temas principales de *Soledades* serían el tiempo y el amor. Posteriormente, en Campos de Castilla, entraría el tema de España. Sin embargo, tanto el amor como España y lo político podrían, en última instancia, enmarcarse en el tiempo como gran tema de la obra machadiana. El agua, el río, el reloj, los caminos o el mar, remiten siempre al tránsito por la existencia y a la conciencia de la futilidad de la existencia.

Cuando Machado se va a Soria, el paisaje se convierte en motivo recurrente de su obra, “desplazando casi absolutamente aquella otra naturaleza estilizada y plena de registros culturales” de *Soledades* (Bermúdez, in VVAA, 1980, p. 250). Pero al contrario incluso de lo que el propio Machado dice, *Campos de Castilla* no supone una ruptura con su poesía anterior. Lo que hay principalmente es un cambio de perspectiva:

si antes el poeta se buscaba en sus sentimientos más intrínsecos, que tenían su germen en la realidad que le rodeaba, ahora, agotada aquella vía, se vuelca en un análisis de esa realidad. Todo ello coincide con una lenta radicalización ideológica a la que no es ajena la convulsa vida del país (BERMÚDEZ, p. 252).

Esto vendría a reforzar la idea de que la Generación del 98 y el modernismo son dos caras de la misma moneda. En *Campos de Castilla* hay una nueva orientación que coexiste con poemas al “viejo estilo” y otros que muestran “un *escepticismo* entonces en ciernes” (Bermúdez, in VVAA, 1980, p. 250).

La poesía patriótica de *Campos de Castilla* es lo que hace a muchos críticos hablar de un “despertar noventayochista de Antonio Machado” (IDEM, p. 251), pero hay también poemas de amor a la Naturaleza y otros sobre el misterio de la existencia y del Mundo.

Por otra parte, los elementos machadianos de *Campos de Castilla*, como el mar, el camino, el sueño y el paso del tiempo son cosas que ya están en Antonio Machado desde el inicio, desde los primeros poemas en las revistas y en *Soledades*.

Cuando prescinde de la anécdota personal, surgen ‘Proverbios y Cantares’:

¿Siglo nuevo? ¿Todavía  
llamea la misma fragua?  
¿Corre todavía el agua  
por el cauce que tenía?  
(MACHADO, 2010, p. 283).

‘Proverbios y Cantares’, como *Nuevas Canciones* (1924), continúan la misma línea:

Formalmente, *Campos de Castilla* se despega bastante de la obra anterior”. “El octosílabo es el metro dominante y a la silva predilecta con arte se añade el romance, la soleá y otras estrofas de carácter popular. Pero habrá también alejandrinos y ritmos muy marcados, de igual modo que no se ha superado, aunque es menos abundante, el símbolo como medio de eludir la mención directa de una realidad (BERMÚDEZ, p. 252).

Sobre la inserción de Machado como modernista o del 98, por lo que parece, los aspectos formales de las poesías de Antonio no cambian mucho desde *Soledades* hasta *Campos de Castilla*. Ramón de Zubiría, en su magnífico e ineludible texto, afirma que esta constituye una unidad. Parece que lo que cambiaría sería más el carácter de su poesía, que adquiere un carácter más noventayochista. ¿De qué manera afecta esto al paisaje?

Puede decirse que en el paisaje en poemas de Machado como ‘A orillas del Duero’ o ‘A un olmo seco’ revela el sujeto actúa en la naturaleza, en el espacio, mientras que contempla el paisaje. Es por esto que la noción de paisaje, en el ámbito de la expresión literaria, nos lleva prontamente a la subjetividad de la percepción: un personaje que observa o un sujeto literario que lo interpreta.

Richard A. Cardwell (in VVAA, 1994) considera que no hay distinción alguna entre la

Generación del 98 y el modernismo. La mudanza, según Cardwell, que se produce en Machado entre 1907 y 1912 es aparente, pero nada más, y obedece a una distinción artificiosa entre modernismo y 98.

En su crítica a *Campos de Castilla* publicada en *El Imparcial*, Ortega y Gasset dice que Antonio Machado, sin renunciar a Rubén Darío, ha buscado su propia voz en el tiempo actual, que ya no es el del modernismo (GIBSON, 2016, p. 273).

Pensando en los objetos de los paisajes machadianos, vemos cómo muchos de ellos son objetos de la naturaleza, y otros, principalmente en los de carácter político, son objetos ideales, surgidos de una deliberada conversión de los mismos en formas evocadas. Un ejemplo muy claro es *A Orillas del Duero*, en donde transforma elementos del paisaje que ve desde la cima de la montaña en símbolos de la Castilla derrumbada. Si Milton Santos dice que el paisaje surge como campo muerto, ya pasado, Machado, al observar el paisaje castellano, lo entiende como tal. Así, la historia de Castilla tiene un carácter de conjunto de objetos materiales, ruinas ya inservibles, dispersadas por el espacio castellano, que a su vez, siendo un lugar, es una metáfora de España, de una España a orillas de Europa y que contempla su reflejo en las aguas de la nueva sociedad.

## 5. ALVARGONZÁLEZ: INTRAHISTORIA DEL PAISAJE. *FIXOS Y FLUXOS*.

Para los que en sus pulsos perciben todavía el latido de la sangre española y escuchan en el alma la voz de sus antepasados, enterrados en el patrio solar, y les resuena en el corazón el eco familiar de las glorias de los hombres de su nación y de su raza que claman por su perpetuidad.

(José Antonio Primo de Rivera)

Lo extinguido no puede revivirse con copias. Hay que crear lo nuevo.

(Juan Ramón Jiménez)

Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía, y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde *La tierra de Alvargonzález*. Muy lejos estaba yo de pretender resucitar el género en su sentido tradicional. La confección de nuevos romances viejos –caballerescos o moriscos– no fue nunca de mi agrado, y toda simulación de arcaísmos me parece ridícula. Cierto que yo aprendí a leer en el Romancero general que compiló mi buen tío D. Agustín Durán; pero mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron

(Antonio Machado)

En un famoso verso, Antonio Machado escribió:

VIII

Hoy es siempre todavía.  
(MACHADO, 2010, p. 283)

Sin embargo algo ha cambiado, un cambio que aún es lento, a veces imperceptible, a veces disimulado, distinto sólo por dentro. Cuando los cambios que se están predicando acerca del nuevo siglo pasan a ser cuestionados, es porque estos cambios están ocurriendo. Si la literatura y el pensamiento que vienen de fuera son cuestionados, es porque están llegando: “Elévanse a diario en España amargas quejas porque la cultura extraña nos invade y arrastra o ahoga lo castizo, y va zapando poco a poco, según dicen los quejosos, nuestra personalidad nacional” (2018, p. 6).

Nada nuevo hay bajo el sol, “hoy es siempre todavía”, pero sí entre nosotros, en nuestros usos y en las costumbres: el mundo se mueve, se deshacen las certidumbres, y con él se remueven los *fixos* y llegan los *fluxos*. En este movimiento, el espacio, como decía Milton



Santos (2006, pp. 66-67), acapara lo pasado y lo presente transformándolo todo en todavía siempre, en acción. El paisaje, por el contrario, tiende a transformarlo todo en historia. Su conjugación es pretérita, en tanto que resultado de conjunto: es observación. Pero el sujeto que mira es presente, y el pretérito del paisaje se mezcla con el presente de la mirada: aión.

En ‘La Tierra de Alvargonzález’, como en ‘A orillas del Duero’, lo pretérito se hace presente, pero ahora Machado nos lo ofrece a ras de suelo. En ‘A orillas del Duero’ teníamos propiamente un paisaje: el ‘yo’ lírico –Antonio Machado– subía a una montaña (según Gibson (2016, p. 233), Santa Ana) y contaba poéticamente lo que veía e interpretaba. Al final hablaba de los campesinos, que andaban a recogerse después de una dura jornada. Lo que tenemos en ‘La Tierra de Alvargonzález’ es la visión de esos campesinos desde dentro, la intra-historia en el sentido del que habla Unamuno: un presente que no es histórico, un presente que es tradición, y sobre la cual discurre la Historia. Es la “tradición del presente”, substancia, sedimento, revelación de “lo inconsciente en la Historia”.

Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras” [...] peloteados por las olas en la superficie del mar donde se agitan naufragos, éstos no creen más que en las tempestades y los cataclismos seguidos de calmas [...] que puede interrumpirse y reanudarse la vida (UNAMUNO, 2018, p. 17).

La intra-historia es el sedimento sobre el que fluye la superficie de la Historia, formada por millones de anónimos. Lo que Machado hace es aislar a unos de esos anónimos, un momento de sus existencias en el que se da la trama de *La tierra de Alvargonzález*. ¿Para qué? Para mostrarnos la sociedad española.

La propuesta consiste en la presentación de una España donde en los primeros años del siglo XX, casi todo sigue inmutable. Sólo un elemento de la familia ha salido del devenir secular de la vida campesina, rompiendo el orden de lo humano y de lo divino, y a su regreso, con otras condiciones, otros métodos, otras fuentes, otras referencias y otros comportamientos, se ha transformado en un elemento disgregador, un *fluxo*, un disolvente ¿un enemigo...?

‘La Tierra de Alvargonzález’ es el gran romancero español y su estructura es perfecta para ello: clásica, popular y pétreo, inamovible según las tradiciones. Pero hay dos giros. El primero, que no se cuentan las hazañas de un héroe, sino historias del propio pueblo. El otro lo indica Juan Ramón Jiménez, quien viene a decir que, siendo lo mismo, ese romancero ya no es igual (CHICHARRO, 2013, pp. 171-172). *Fixos y fluxos*. Las cosas cambiaron, cambió el paisaje y la poesía también.

La defensa contra ese cambio es el cainismo. El cainismo es parte de la cultura española, de ahí esa opresiva jerarquía familiar, por eso el amor por las monarquías, el afán territorial y la actitud tribal. Como dice Gerald Brenan (1984, p. 12), en España, “quien pierde, paga”. Así es como pierde el colono que ha regresado: absolutamente. Y haciendo perder lo que viene de fuera, España se hunde, y los españoles nos hundimos, dispuestos a ser enterrados con nuestro padre, al que matamos, como ocurre con los faraones. Sin embargo, no es algo inherente a la nacionalidad, ni a una esencia, ni a un rasgo identitario, ni a una bandera. No está en nuestro ADN ni en nuestros genes. Sino que se ha venido haciendo en el tiempo, y puede ser deshecho o transformado.

Esa disposición fue representada por Unamuno en *Abel Sánchez* (1917), pintada por Goya en su *Duelo a garrotazos* (1819-1823), Federico García Lorca la representó en *Bodas de Sangre* (1931), y en clave de humor negro, puede apreciarse en la filmografía de Luis García Berlanga, en el desesperante anhelo frustrado del protagonista de *Vivan los novios* (1969), en el circo esperpéntico de *La escopeta nacional* (1976), en la opresiva *El verdugo* (1963), en *París-Tombuctú* (1996), o en *Moros y cristianos* (1987). También está presente en Fernando Fernán-Gómez y en su obra *El extraño viaje* (1964).

No es infrecuente en España que haya una atención política especial a la familia como núcleo social primario. No es exclusivo tampoco de España, pero en este caso, la envidia guarda mucha relación con el Cainismo y el yugo de la familia. La tan castigada envidia no es un problema en sí mismo. Sin embargo, la envidia surge de forma descontrolada cuando hay una jerarquía rígida, e incluso es utilizada a efectos de mantener esa jerarquía y neutralizar toda disgregación del rebaño familiar: “tú me cuestionas porque me envidias”. Es una forma de mantener la jerarquía establecida tanto en la relación superior-inferior como para impedir la disgregación. Por eso la envidia es tan castigada en una sociedad como la española y por eso, no habiendo otras vías, se abren paso la sumisión y/o el cainismo.

En *La tierra de Alvargonzález*, Miguel, el hermano menor vuelve habiendo transgredido. Los mayores, Juan y Martín, sienten envidia, pero al mismo tiempo reclaman la pertenencia al lugar y su posición en el mundo como legítima. Cuando el conflicto con Miguel aparece, no hay otra salida que la muerte para salvar todo: su miseria, su autocomplacencia, la pobreza de todos, su existencia inmovilizada y hasta su propia condena.

Siguiendo a Pierre Gourou, “Toda paisagem habitada pelos homens traz a marca de suas técnicas [...] Essas paisagens nos fazem perguntas” (in SANTOS, 2006, p. 20). En *La Tierra de Alvargonzález* vemos eso por todas partes. El paisaje y su interacción con los personajes constituye un elemento dramático de alto calado, lleno de preguntas que deben

surgir del lector y de dudas en los personajes.

En esa obra es posible identificar varias cosas desde un punto de vista del paisaje como personaje: la inexistencia de Dios, la técnica y la indagación a los personajes. Según Roland Barthes, el coro en la tragedia griega cumple la función de generar preguntas. El paisaje en 'La tierra de Alvargonzález' cumple esa función de coro. Y esa función va de lo técnico a lo metafísico, pasando por su transformación estética. Vemos cómo el paisaje se transforma, tiene alma, y estéticamente adquiere connotaciones técnicas en algunos momentos y medievales en otros.

Miguel es un *fluxo* que entra en una situación dada y la modifica. Esa modificación es seguida por la reacción, destinada a preservar un estado de cosas anterior e inmóvil (el *fixo*). Para Juan y Martín, el asesinato de su padre no tuvo consecuencias, lo que nos permite imaginar tampoco las tendrá la muerte de su hermano. Esa clase social es, para Machado, un cáncer en la sociedad española. Vemos ese tipo de personajes retratados en *Del pasado efímero* (CXXXI) y muy especialmente en algunos poemas escritos en Baeza y que acabarán formando parte de las reediciones de *Campos de Castilla*.

*La Tierra de Alvargonzález* manifiesta ese desajuste entre *Fixos* y *Fluxos* en la quietud de los lugares y las tradiciones y los grandes viajes migratorios a América. La disociación entre *Fixos* y *Fluxos* deshace la sociedad:

Rompem-se os equilíbrios preexistentes e novos equilíbrios mais fugazes se impõem: do ponto de vista da quantidade e da qualidade da população e do emprego, dos capitais utilizados, das formas de organização das relações sociais, etc [...]. Na medida em que os atores recém chegados trazem consigo condições para impor perturbações, o acontecer em uma dada fração do território passa a obedecer a uma lógica extra-local, com uma quebra às vezes profunda dos nexos locais. (SANTOS, 2006, p. 161).

Aquí se pretende poner el foco en el desajuste que ese elemento salido de la dinámica local fija provoca al volver: "Como, no processo global da produção, a circulação prevalece sobre a produção propriamente dita, os fluxos se tornam mais importantes ainda para a explicação de uma determinada situação" (SANTOS, 2006, p. 181).

## 5.1 BIOGRAFÍA DE UN ROMANCERO:

[...] pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas del 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 romance.

(Antonio Machado)

Si bien en el ámbito popular la mayoría de los españoles sabe quién fue Antonio Machado, es considerablemente menor el número de los que saben de la existencia de su hermano Manuel y de la dupla autoral que juntos constituyeron en teatro, a la manera de los hermanos Álvarez Quintero. A un ámbito más específico, el de la historia y de las letras, pertenece el saber que el padre de ambos era Antonio Machado Álvarez (Demófilo), el primer folclorista español y uno de los pioneros en los estudios de lo que a mitad del siglo XX sería llamada flamencología. Ya se vio en el capítulo 3 el árbol genealógico de los Machado y la importancia que para todos ellos tenía el clan familiar. También hemos visto que aprendieron a leer con el *Romancero General* compilado y comentado por Agustín Durán, el tío de Cipriana Álvarez: “Yo aprendí a leer en el Romancero general que compiló mi buen tío D. Agustín Durán” (BALTANÁS, 2006, p. 114). Pero la importancia del tío Agustín y la corriente cultural que generó en el seno del clan no se restringe a ese hecho, ya de por sí importante, sino que parece bastante mayor a tenor de los escritos previos que pueden ser leídos en la edición de 1877 y de las referencias machadianas que pueden encontrarse en ellos.

Efectivamente, en el prólogo del *Romancero General* pueden encontrarse algunos temas sobre el rescate del saber popular que influenciaron tanto en Antonio Machado como en Demófilo. Para este último, “el Archivo que contiene los más preciosos e importantes documentos de la historia íntima de las naciones es la poesía popular” (GIBSON, 2016, p. 31).

Por otra parte, más allá de lo que permite suponer esta red familiar en una familia que, además, siguió comportamientos de clan, al menos desde los tiempos de Machado Núñez hasta la muerte de Antonio, en 1939<sup>319</sup>, pueden apreciarse rasgos comunes de pensamiento entre Agustín Durán y Antonio Machado, pasando claramente por Cipriana Álvarez y por Demófilo. De estas ideas pueden deducirse dos cosas: que la marca de Durán vino de forma directa y familiar –a través de un aprendizaje y absorción de sus ideas– o llegó indirectamente, a través de otras influencias y lecturas que tanto Demófilo como, años más tarde, su hijo Antonio Machado, asimilan para su producción intelectual. Esto último es

---

319 Es sabido que el abuelo pidió un traslado universitario para Madrid, con la intención de que los hijos de Demófilo estudiaran en la Institución Libre de Enseñanza, igual que durante la Guerra Civil, Antonio sólo aceptó el traslado que el gobierno le propuso a cambio de que con él se trasladaran su madre y sus hermanos. Es conocida la relación de idas y venidas para ayudarse unos a otros, la vida colectiva en casa, el exilio común en Colliure, la vida en el exilio posterior de los hermanos José y Joaquín en Chile, etcétera.

factible, dado que son ideas que corren como la pólvora por toda Europa en la época: aparecen en el pensamiento filosófico romántico: en la literatura, en autores como los hermanos Grimm, Hans Christian Andersen, Washington Irving, en la pintura de Millet, Corot o Manet, en la arquitectura de Viollet Le-Duc, en la música que indaga en las músicas populares, etc... En los estudios sobre Historia y arte (Jacob Burckhardt), o en la proliferación de los llamados anticuarios, estudiosos previos al folclore. Pero parece muy forzado pensar que la familia Machado diera un rodeo hasta llegar a ellas sorteando a alguien por quien demostraban auténtica devoción intelectual en la familia. Por tanto, los indicios de la influencia directa de Agustín Durán en el pensamiento de Demófilo y de los hermanos Machado son bastante fuertes, al mismo tiempo que resulta difícil admitir que, con las referencias intelectuales de todos ellos, así como la importancia declarada que todos ellos atribuyen a la presencia del *Romancero General*, su influencia no fuera determinante. Si llegó por otras vías, no hay cómo dudar de que el *Romancero General* en su vida, su influencia no fuese decisiva.

Sea de una u otra forma, encontramos la impronta de Durán, en primer lugar, en el interés por la literatura popular, interés que, como indica el propio autor en el prólogo al *Romancero General*, proviene de la influencia de los hermanos Schlegel y de Juan Böhl de Faber, con quien el autor tuvo una estrecha amistad. Es siguiendo la estela de Böhl de Faber que, durante el segundo tercio del siglo XIX, Durán trabajó intensamente en el rescate de saberes populares asociados a las raíces literarias y al idioma nacional, cosa muy propia de la época, principalmente del movimiento Romántico del cual formaban parte los autores citados.

En el prólogo de su *Romancero*, Durán se lamenta de haber compilado penosamente gran parte de las obras en bibliotecas de Londres, Viena o París, “donde parece que á porfía se han aglomerado los documentos literarios de España”<sup>320</sup> (p. viii), y comenta con amargura que los alemanes ya han realizado en aquel entonces (primera mitad del siglo XIX) compilaciones sobre la literatura popular española, que ingleses y anglo-americanos “son los que hoy escriben ó han escrito las historias de Cárlos V, de los Reyes Católicos, de Colon, de Méjico y otras muchas” sin escatimar en gastos ni viajes, y bajo la subvención de sus gobiernos, y que mientras tanto, en España,

... condenados á un marasmo y apatía incalificable, miramos estupefactos lo que pasa, y sumidos en la pereza dejamos la gloria para los otros, y nos dormimos sin cuidado. ¿Cuándo despertaremos? ¿Cuándo aquel brioso ingenio que admiró la Europa sacudirá su letargo? Tiempo vendrá en que se levante, y pronto sin duda le

---

320 En lo sucesivo, en todas las citas del prólogo de Agustín Durán se va a mantener la ortografía tal como aparece en el original, respetando las diferencias de la ortografía del idioma castellano en la época de su escritura (mitad del siglo XIX).

veremos desplegar sus entumecidas alas (DURÁN, 1877, p. viii).

Parece inevitable, al leer esto, recordar los poemas de Machado ‘A orillas del Duero’ (XCVIII) (“¿Espera, duerme o sueña?”), *El Dios Íbero* (CI), *El mañana efímero* (CXXXV) (“Esa España inferior que ora y bosteza”) o, en *Proverbios y cantares* (CXXXVI), el número LIII (“entre una España que muere / y otra España que bosteza”).

Siguiendo su reflexión, Durán resalta la consideración específica del romancero en cuanto a expresión del alma popular, y en cuanto algo surgido del ingenio popular. Así, el romancero es considerado por Durán como un dispositivo que nos ayuda a conocer nuestras raíces históricas, culturales e idiosincráticas. El romancero es algo propio de la cultura española:

[...] mas indígena y popular por sus formas fáciles y sencillas; porque abrazan mayor número de épocas sin interrumpirse; porque retratan mejor nuestro carácter, y conservan mas vestigios de los orígenes y progresos del idioma vulgar; porque aun hoy día tienen vida propia, porque llaman la atención de los aficionados, que son en mucho mayor número que los eruditos (DURÁN, 1877, p. xxxvi)

Sostiene también Agustín Durán que

Aun cuando los romances que conocemos no sean los documentos gráficos mas antiguos del origen de nuestra poesía, puede presumirse, sin embargo, que bajo sus formas se exhalaban los primeros alientos de la que fue popular. Su rudeza, su fácil construcción, los asuntos de que tratan: todo, todo contribuye á justificar esta conjetura (IDEM, p. viii).

Es decir, es bastante natural, siguiendo a Durán, la vocación por encontrar, no lo más antiguo, sino lo más popular. El origen, palabra clave y usada reiteradamente por Durán en su texto, no lo encontramos en un momento temporal de la Historia, sino en las profundidades de una cultura, en un pueblo:

... esta forma de poesía [...] empezó por el inculto pueblo, se continuó por los juglares, y mas tarde se aceptó por los poetas para devolverla á su origen mas bella y perfecta, y aunque ménos espontánea y natural, no privada del sello y carácter propio de los tiempos en que nació y de las épocas en que se fué modificando (DURÁN, 1877, p. v).

Sin embargo, hay unas diferencias importantes entre Durán y Demófilo. Agustín Durán toma una intención basándose en el romanticismo, principalmente en los Schlegel y en Herder, alumno de Immanuel Kant, que llevó la influencia de su profesor a otro terreno. Si Francis Bacon había afirmado la existencia de un proceso técnico de la humanidad basándose en los signos históricos de la invención de la imprenta, la pólvora y la brújula (1620, pp. 45-46), Kant asocia el progreso material al progreso moral y busca señales históricas de ese progreso de la humanidad. En su búsqueda, los encuentra en la Revolución Francesa, el gran acontecimiento que, según el filósofo, muestra que no Dios, sino los hombres, son los autores

de su propia historia, generando una marca que permite ordenar el tiempo hacia el pasado y el futuro, además del presente (2004, pp. 156-158). Esas nociones llevarán a Herder a concebir la historia de la humanidad, no como producto de un progreso, sea técnico o moral, sino como la de una realización (HERDER, 2002, p. 147), completando así el viaje de lo material a lo espiritual.

Para Herder, la humanidad, aún partiendo de una naturaleza común, es modulada por la transformación climática (1959, p. 198), generando sus culturas, su lenguaje y sus leyes, en las particularidades de cada pueblo. Él entiende que la obra poética no es un acto individual, sino la manifestación de un espíritu del pueblo: el *Volkgeist*, cuyas fuerzas inconscientes habitan en cada pueblo, y se manifiestan en la poesía, en la historia y en el derecho. Para él, no es posible entender la poesía sin el conocimiento de su propia existencia y la cultura de la cual surge. Esta línea es muy similar a la de los Schlegel y a la de Juan Böhl de Faber, autores de los que Agustín Durán bebe.

Las influencias de Demófilo tienen otros ejes: en 1844, Cipriana Álvarez, Doña Cipriana, “la mujer de los cuentos”, la sobrina de Agustín Durán, hija del filósofo y político José Álvarez Guerra, se casó con el biólogo y geólogo Antonio Machado Núñez. En 1846 nació su único hijo, Antonio Machado Álvarez, el futuro Demófilo. La educación que dieron a su hijo combinó el gusto por los romanceros con el conocimiento del darwinismo y de la tierra:

Machado y Álvarez adoptó el pseudónimo de *Demófilo* y desarrolló la idea de que la mejor educación para el analfabeto pueblo español era el aprendizaje y valoración de su cultura popular. Pensaba Demófilo, siguiendo a Herder, que el conocimiento de la cultura popular podría llevar a una nueva humanidad, pero con una diferencia en relación al filósofo alemán: Demófilo acepta el positivismo y el evolucionismo. Si Herder tiende a buscar la autoafirmación de lo específicamente alemán, la idea de Demófilo es que el conocimiento de la cultura popular va a llevar a España a la apertura al mundo. Si en Europa hay intelectuales que anhelan el pasado, en España es al contrario: lo que se anhela es el abandono definitivo de aquel pasado secular y represor. Por eso, frente al concepto de *Volkgeist* de Herder, más estático y apriorístico, la concepción de ‘pueblo’ de Demófilo está sometida a movilidad y evolución (BALANÁS, 2006, p. 103).

La importancia de Cipriana Álvarez en el proceso educativo de Demófilo es crucial en toda esta historia. Ella le enseñó cuentos, romances, tradiciones y canciones. Según Ian Gibson, la influencia de Agustín Durán en ella fue decisiva: “Durán le transmitió su pasión por los romances y las coplas y, siguiendo su ejemplo, ella llevaría a cabo sus propias

investigaciones folclóricas” (GIBSON, 2016, p. 31). Además, Cipriana había recibido una educación erudita, muy poco frecuente en la época, dado que su padre era el filósofo y político José Álvarez Guerra, quien trabajó en materias agrícolas al mismo tiempo que en la lógica y la educación. Su condición de mujer y las puertas que esto le cerraba para desarrollar una carrera investigadora no lograron impedir que desarrollara sus propias investigaciones. La posición social que ocupaba le permitía una mayor observación de lo popular, un contacto más directo, más limpio, menos idealizado. Además, le permitía variar algunos ejes en sus observaciones, menos sujetas a la nacionalidad, y sí más a las acciones y a materiales concretos, cosa que se materializó en la publicación de un libro sobre cocina extremeña (GIBSON, 2016, p. 31). Su papel en la obra de Demófilo fue crucial, además, en cuanto a mecenazgo, estímulo, aporte informativo, guía direccional en la búsqueda de otras informaciones y en la transmisión cultural a la siguiente generación, la de los hermanos Machado, quienes la describían como “una gran conversadora, de admirable carácter lleno de simpatía” (GIBSON, p. 31).

Machado Núñez tampoco era ajeno al gusto familiar por lo popular: él sabía tocar la guitarra y cantar en una época en que las ideas se movían en la dirección de observar los movimientos populares. Además, la mezcla de la influencia folclórica y la geológica propició una relación con la tierra que iba de lo puramente natural, su gusto por los fenómenos naturales y geológicos, a lo cultural. En su libro *Por aquellas calendas* (1930), Luis Montoto y Rautenstrauch, redactor del periódico sevillano *El Español*, evoca de esta manera a su amigo Demófilo:

Llamábale yo, y él se reía a casquete quitado, “el hombre de la Naturaleza”. “Todo te gusta al natural –le decía–. Si te lo permitieran, andarías por el mundo como nuestro primer padre por el Paraíso terrenal. Todos tus paseos son por el campo. Cuando salimos por estas tierras de Dios, bebes en las fuentes y en los arroyos, sirviéndote de las manos como de los vasos de cristal más fino. Más que oler las flores, te las comes y te tiras a la tierra para besarla, como si besaras a tu madre” (IN: GIBSON, 2016, p. 55).

En Inglaterra, un nuevo concepto había aparecido: folk-lore, al mismo tiempo en que estaban siendo creadas las primeras sociedades del nuevo estudio. Demófilo había abandonado sus estudios porque no encontraba la forma de hacerlos encajar con nada conocido. Cuando supo de la creación de estas sociedades, retomó sus estudios. Ahora sentía que sabía cuál era su misión. Él fue el creador de las dos primeras sociedades folclóricas en España: la sociedad española de folclore y la sociedad andaluza de folclore. Además, trató de crear métodos de trabajo, de registro de las tradiciones, muy distantes materialmente de lo que podría conseguir en ese tiempo y en España.



Por supuesto, la concepción de Antonio también se ve imbuida de nuevas referencias. No es el romanticismo de Durán, ni la mezcla con el positivismo de Demófilo, sino que se trata de una observación más próxima al existencialismo y a la realidad social del pueblo.

Otro factor importante y destacable es la indicación de mantener el tipo y la personalidad ante los embates de las modas. Este es un aspecto muy importante en el pensamiento del apócrifo Juan de Mairena, e igualmente en Demófilo.

En el ya citado prólogo, Agustín Durán escribe:

Hacíase un vanaglorioso alarde de preferir lo extraño á lo propio, y se tenía por ignorante y bárbaro al que dudaba de la infalibilidad de los novadores. Cundió y debió cundir el contagio, porque era mas fácil ser eco de los pretendidos críticos, que estudiar bien lo antiguo para crear sobre ello; porque era más cómodo traducir que inventar; porque costaba ménos imitar lo hecho, que reformar lo pasado y conformarlo á las vairaciones que debía tener. En tal situacion apenas hubo quien saliese al encuentro de tan extraviadas ideas, siquiera para discutir las. Perdido así el buen camino, nos quedamos reducidos á ser debilitados ecos de lo que era bueno y acomodado á los países donde nació, mas que entre nosotros no podia producir creaciones espontáneas ni vivificador entusiasmo. Nos sucedió lo que á aquel que escribe en papel rayado, cuya letra, aunque bella y acabada, siempre carece de soltura y elegancia, y jamas tiene el carácter de originalidad (1877, p. viii).

Parece claro que Antonio Machado toma esa tradición y la acomoda al momento, tanto en el Juan de Mairena, como en el resto de apócrifos y sus ideas sobre lo popular.

... también sacrifiqué en el altar de la moda al temor de que se me tuviese por necio y ridículo; también tuve la audacia de reprobarme lo que me era poco conocido, y de despreciar en público lo que en secreto admiraba. Pero llegó el tiempo de la madurez y de reflexion, y conocí que la red que circuía al ingenio nacional era muy estrecha, y que la tierra ansiaba recibir en su seno la semilla de buenas y liberales doctrinas, para que brotase briosa y fecunda. Mi único mérito en este caso fue conocer que era llegada la hora de la emancipación literaria; el de atreverme á romper la primera malla de la red que la impedía, y en fin, el de arrojar en el suelo ya preparado la semilla que debía brotar. Apenas entonces teníamos un crítico que osase defender nuestra antigua literatura considerándola en sí misma, y como medio necesario para recuperar la perdida originalidad é independencia que debiera nacer de la union de lo pasado con lo presente; apenas uno que pensase en deducir de ella una teoría racional que la diese unidad filosófica; apenas uno que quisiera presentarla bajo el aspecto de espontánea belleza que la caracteriza (IDEM, p. vi).

También encontramos una descripción de Luis Montoto evocando a su amigo Demófilo de una forma que viene a mostrar de forma esclarecedora su actitud acerca del Pueblo y la influencia que su pensamiento ejerció en Antonio Machado:

Estudia –me decía–, estudia el pueblo, que, sin gramática y sin retórica, habla mejor que tú, porque expresa por entero su pensamiento, sin adulteraciones ni trampantojos; y canta mejor que tú, porque dice lo que siente. El pueblo, no las Academias, es el verdadero conservador del lenguaje y el verdadero poeta nacional (GIBSON, 2016, p. 56).

Según Gibson, Demófilo fue el primer auténtico flamencólogo (GIBSON, p. 57).

El amor que profesamos a nuestro pueblo y el deseo de que la literatura y la poesía,

rompiendo los antiguos moldes de un convencionalismo estrecho y artificial, se levante a la categoría de ciencia y se inspire en los grandiosos y nuevos ideales que hoy se ofrecen al arte, nos animan a esperar que este humildísimo trabajo, mucho más enojoso y pesado de lo que a primera vista puede presumirse, será acogido con benevolencia por los hombres científicos, dispuestos siempre a perdonar los errores de quien, al cometerlos, sólo se ha propuesto acarrear materiales para esa ciencia niña llamada a reivindicar el derecho del pueblo, hasta aquí desconocido, a ser considerado como un factor importante en la cultura y civilización de la humanidad (GIBSON, p. 58).

Estas palabras de Demófilo parece que quedaron muy marcadas en Antonio Machado a tenor de su discurso pronunciado en Valencia en 1937, en el II Congreso Internacional de escritores antifascistas, bajo el título de *El poeta y el pueblo*. En él, Machado apuesta definitivamente por una literatura que tenga como destinatario el pueblo. A este discurso pertenecen sus famosas palabras: “Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí con él cuanto pude, mucho menos –claro está– de lo que él sabe”, o “en España, lo aristocrático, en cierto modo, es lo popular”, para concluir que en la grande literatura española, “todo lo que no es folclore es pedantería”. La cultura, finaliza, “vista como algo a preservar de la difusión o de la vulgarización, no es nada, no sirve de nada” (MACHADO, 1937, p. 1).

Nada os importe – decía Juan de Mairena – ser inactuales, ni decir lo que vosotros pensáis que debió decirse hace veinte años; porque eso será, acaso, lo que puede decirse dentro de otros veinte. Y si aspiráis a la originalidad, huid de los novedosos, de los noveleros y de los arbitristas de toda laya. De cada diez novedades que pretenden descubrirnos, nueve son tonterías. La décima y última, que no es una necedad, resulta a última hora que tampoco es nueva (MACHADO, 1938, p. 3)

Vemos, pues, una línea, un cauce educacional muy directo que está en la base del interés de Antonio Machado por el Romancero. Gibson cuenta cómo en la casa de los Machado la gente convivía constantemente con los romances y las canciones populares, que gustaban de declamar. Además, se observa que la impronta de Demófilo la vemos fuertemente en los dos hermanos Machado. En Manuel la vemos en sus escritos sobre Cante Hondo, y en poemas como este:

Hasta que el pueblo las canta,  
Las coplas coplas no son,  
Y cuando las canta el pueblo,  
Ya nadie sabe el autor  
(in D'ORS, 1982, p. 56).

Por tanto, es posible que Antonio Machado tuviera esta idea guardada en su cabeza, ese deseo de escribir él mismo un romance en algún momento. Con todos estos antecedentes, posiblemente Antonio escuchara algún romance popular sobre asesinatos en Soria, con lo que no es de extrañar que un día él mismo acometiera la realización de uno (GIBSON, 2016, p. 240).

## 5.2 COMPONIENDO EL ROMANCERO

La Sierra de Urbión se encuentra a unos sesenta kilómetros al norte de la capital de Soria, y marca la división geográfica entre esta provincia con las de Logroño y Burgos. Pío Baroja había transitado por ella junto a su hermano Ricardo y Paul Schmitz, y es posible (GIBSON, 2016, p. 236) que hablara de la excursión con Antonio Machado. Sea como fuere, a final del verano de 1910, el poeta emprendió el camino para conocer Urbión por sí mismo. Cerca de allí se encuentra la Laguna Negra, y de esa excursión surgió el romancero *La Tierra de Alvargonzález*, que, como sabemos, tiene una primera parte en prosa y una segunda en verso. En la parte en prosa, Antonio habla de un crimen ocurrido poco antes en Durcielo, que, según Gibson (p. 238), corresponde con el que ocurrió en Duruelo, en la Tierra de Pinares, el 18 de Julio de 1910, el cual tuvo durante meses ocupado a casi todo el mundo en Soria y dividió a la opinión pública entre los partidarios del ganadero acusado y los que lo consideraban culpable.

No fue este el único caso de homicidios en el campo soriano que Machado conoció, ya que por la época eran relativamente frecuentes, no sólo en Soria, sino, en general, en el campo español y Antonio se interesó mucho por ellos:

llegaron a ser tan habituales en esta época que aquel Septiembre uno de los periódicos locales se lamentaba: “¡Pobre provincia de Soria! Sólo le faltaba verse constantemente envuelta en las sombras de la *Crónica negra* del criminalismo, cuando tan hermosas páginas tiene conquistadas en la de la Institución pública”. Y seguía:

“Y vamos a dar noticia de una muerte más en Deza. Luego de un infanticidio en Jaray, después de un suicidio en Vallora. ¿Dónde tendremos mañana que apuntar más feos sucesos?...” (GIBSON, 2016, p. 239).

El tema le resultaba interesante. De hecho, ya había escrito un poema que aparecería también en Campos de Castilla, llamado “Un criminal” (CVIII), y en el que el tema de la codicia actúa ya como elemento motor:

Quiso heredar. ¡Oh, guindos y nogales  
del huerto familiar, verde y sombrío,  
y doradas espigas candeales  
que colmarán los trojes del estío!  
(2010, p. 159)

El poema, una silva que combina endecasílabos y heptasílabos en rima consonante, nos muestra al condenado en pleno juicio, y nos ofrece su pasado, su humanidad, y lo probablemente impredecible de sus actos:

Arde en sus ojos una fosca lumbre,

que repugna a su máscara de niño

El criminal ha llevado una vida tan anodina y honrosa como cualquiera, una vida gris, austera y sin esperanzas, hasta que un día

Enamoróse de una hermosa niña,  
subiósele el amor a la cabeza  
como el zumo dorado de la viña,  
y despertó su natural fiereza.

Los personajes son el descentrado acusado, los indiferentes jueces y el pueblo ávido de justicia. El paisaje aparece con brillo especial. Un brillo idílico, que no está, en verdad, al alcance de nadie. Hay muy poco para tanto pueblo hambriento y resignado. ¿Pide el pueblo justicia por lo que querría hacer y no hace? ¿Matar a sus padres? ¿Apropiarse de su tierra? ¿Matar a los jueces? Desde un punto de vista histórico es una tensión que prefigura la guerra. Hay una tensión de muerte, y el criminal puede ser cualquiera –excepto los jueces, los promotores, y las personas indiferentes a la escasez de la tierra.

En el poema ya aparecen elementos que serán utilizados en ‘La tierra de Alvargonzález’, como el hacha en la pared:

Y se acordó del hacha que pendía  
en el muro, luciente y afilada,  
el hacha fuerte que la leña hacía  
de la rama de roble cercenada.

El hacha que igual sirve para calentar el hogar que para matar, que equipara al adusto roble y a los nobles padres, y a ambos corta la vida. El objeto es encontrado pendido de la pared en la casa de los Alvargonzález. El paisaje y sus crímenes son entonces los dos grandes elementos con los que Machado abordará la composición de su romancero.

### 5.2.1 Contexto en relación a la obra de Antonio Machado.

En los papeles de Machado conservados en Burgos hay unas 15 páginas manuscritas de *La Tierra de Alvargonzález* sin indicación de fecha. También se conserva una copia manuscrita de la primera mitad de la versión del poema publicada por “La Lectura” en 1912. Esta copia lleva como subtítulo “Romance del ciego”, que luego se suprimió en la publicación en la revista y en el libro, lo que nos da muestras de su determinación de rescatar los clásicos romances llamados de ciego. Los manuscritos nos muestran que el trabajo de producción de *La Tierra de Alvargonzález* fue arduo: hay versos que fueron desechados y usados en otros poemas, y se perciben sus dudas entre el uso del verso alejandrino y el octosílabo, más propio

del “verso de ciego”. Finalmente se decantó por esta última opción, siguiendo estrictamente el romancero clásico tal como es descrito por Agustín Durán:

esta voz expresa la idea de una composición de versos iguales, que, no excediendo de ocho sílabas cada uno, y siguiendo una misma rima desde el principio al fin, se combinan de suerte que los pares resultan rimados, y sueltos ó libres los impares (1877, p. ix).

Eso es exactamente lo que hizo Antonio Machado en *La Tierra de Alvargonzález*. Sin embargo, encontramos dos importantes matices diferenciadores. En primer lugar, el tema: Durán distingue por sus temas tres grupos de romances: “la de fabulosos ó novelescos, la de históricos y la de varios”.

A la primera corresponden los moriscos, los caballerescos y algunos de los vulgares; á la segunda, los de historia verdadera ó tradicional; y á la tercera la de asuntos amorosos, satíricos y burlescos, que consideran las pasiones, las virtudes y los vicios subjetivamente, ó según el sentimiento íntimo y moral para expresar las unas, ensalzar las otras y castigar ó ridiculizar las costumbres y los actos viciosos (p. IX).

Antonio Machado reniega de hacer un romance en una de estas líneas: “Mis romances [...] no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al Libro Primero de Moisés, llamado Génesis” (GIBSON, 2016, p. 266).

Lo que parece buscar Machado es, pues, crear una relación especular: aquellos que producen originariamente los romances van a ser los protagonistas del mismo. Esto rompe todo idealismo y romanticismo acerca de las sabias virtudes del pueblo originario. Y hace que el romance se vuelva sobre sí mismo, sobre su propio origen.

Por otra parte, está la parte en prosa, que coloca la historia vista desde afuera. No es sólo un romance, no es un viejo romance: nos está diciendo que es un romance surgido de una realidad contemporánea y cotidiana.

No se sabe qué versión escribió primero, si la que está en prosa o la escrita en verso. Para Carlos Beceiro, “[...] la primitiva redacción es el Romance tal como aparece en *La Lectura* (Abril de 1912), esto es, en verso” (VVAA, 1975-76, p. 986). “*La tierra de Alvargonzález*”, un poema prosificado (Clavileño, VII, 1956, pp. 36-46). Pero Oreste Macrí discrepa de la idea de Beceiro (MACHADO, 2010, p. 168). Por su parte, lo que llama la atención de Martínez Menchén es un aparente proceso de regresión en Machado, en una época en la que comienzan a observarse influjos posmodernistas en busca de una lírica pura. En efecto, tanto el desarrollo de la prosa como el recurso a un Romancero de ciego, parecen ir hacia una posición romántica que, ciertamente, Machado no había dejado de lado en ningún momento, y que Martínez Menchén se obstina en remarcar: “Machado no renunció nunca a la

veta romántica”, lo que puede apreciarse claramente en sus Proverbios y Cantares y su vocación sentenciosa y filosófica, a la manera del denostado Ramón de Campoamor, Espronceda, Núñez de Arce, José Zorrilla o el Duque de Rivas. Lo que tendría entre manos Machado, desde esta perspectiva, es un asunto puramente narrativo, y apela a la linealidad de la prosa y a la linealidad del poema de ciego.

Lo que da el carácter contemporáneo al texto es el conjunto, y que además, está usando un formato muy utilizado a finales del siglo XX e inicios del XXI. Con la combinación de texto narrado y narración en verso, Machado nos está diciendo: os cuento esto, y ahora os lo cuento como se hacía antes. Es decir: que podría considerarse la narración en verso como parte del conjunto en prosa. Y el romance de ciego sea un meta texto. Por supuesto, no fue así, o Machado hubiera encerrado el conjunto con una vuelta a la narración en prosa. Pero una lectura en esos términos parece ofrecer un sentido mayor al conjunto. Esta es nuestra tradición, y ahora os la voy a cantar a la manera tradicional, parece estar diciendo Antonio Machado.

Pero, como es sabido, el cuento fue publicado antes en solitario, en la revista *Mundial*, de París, nº9, Enero de 1912. El cuento comienza en un coche camino de Cidones, donde Antonio Machado sube y coincide con “un indiano que tornaba de Méjico a su aldea natal, escondida en tierra de pinares, y un viejo campesino que venía de Barcelona, donde embarca a dos de sus hijos para el Plata” (MACHADO, 2010, p. 168). Eso le da pie para hablar acerca de la frecuencia con la que uno se encuentra con personas en Castilla que le hablan sobre América: “[...] no cruzaréis la alta estepa de Castilla sin encontrar gentes que os hablen de Ultramar” (p. 168).

Entonces comenta el paisaje –la Carretera de Burgos, camino de Osma, los chopos que el Otoño comienza a dorar, Soria quedando atrás, con “[...] grises colinas y cerros pelados” (2010, p. 168)– y sobre la historia, los tiempos míticos en que Soria era la puerta de Castilla y el linde de los reinos moros “[...] que cruzó el Cid en su destierro”. El Duero, con su forma de ballesta, también evoca los pasados tiempos de guerra (sobre esto considero que ya se ha hablado bastante en el apartado 4.2).

El campesino discute con el mayoral sobre un crimen reciente: “[...] una joven vaquera había aparecido cosida a puñaladas y violada después de muerta”. Un rico ganadero es acusado por un campesino y se inicia el debate social: “En las pequeñas ciudades las gentes se apasionan del juego y de la política como en las grandes del arte y de la pornografía [...], pero en los campos sólo interesan las labores que reclaman la tierra y los crímenes de los hombres” (p. 168):

Tres veces heredó; tres ha perdido  
 al monte su caudal; dos ha enviudado.  
 Sólo se anima ante el azar prohibido,  
 sobre el verde tapete reclinado,  
 (*Del pasado efímero* (CXXXI), MACHADO, 2010, p. 218)

Vemos ese tipo de personajes retratados en *Del pasado efímero*, por ejemplo, y muy especialmente en algunos poemas escritos en Baeza y que acabarán formando parte de las reediciones de *Campos de Castilla*. Este tipo de personaje se opone a los del pueblo: “Siempre que trato con hombres del campo pienso en lo mucho que ellos saben y nosotros ignoramos, y en lo poco que a ellos importa conocer cuanto nosotros sabemos” (GIBSON, 2016, p. 169).

Aquí vemos un acercamiento al hombre descrito en A orillas del Duero:

El hombre de aquellas tierras, serio y taciturno, habla cuando se le interroga, y es sobrio en la respuesta. Cuando la pregunta es tal que pudiera examinarse, apenas se digna consultar. Sólo se extiende en advertencias inútiles sobre las cosas que conoce bien o cuando narra historias de la tierra (Machado, in GIBSON, 2016, p. 169).

Pero tenemos también la descripción del lugar donde ese hombre vive y desenvuelve su existencia: el pueblucho con casas de tierra, la Iglesia con el campanario destacando sobre todas ellas y las cigüeñas anidando en lo alto. Alejada, la casa de un indiano, con jardín y verja, y frente al pueblo una serrezuela calva con “rocas grises surcadas de grietas rojizas” como la sangre. Esto nos ofrece el paraje, sus posibilidades, sus jerarquías de poder, sus creencias y lo que el conjunto (organización social y sistema de creencias) esconde. El escenario ya parece preparar un crimen, o incluso contenerlo dentro de sí, en gestación.

El hijo menor se embarca para América. Su padre vende el encinar y le da el dinero como parte de su herencia: “–Toma lo tuyo, hijo mío, y que Dios te acompañe. Sigue tu idea, y sabe que mientras tu padre viva, pan y lecho tienes en estra casa; pero a mi muerte todo será de tus hermanos” (MACHADO, 2010, p. 170).

El rezo de Alvargonzález:

Dios, mi señor, que colmaste las tierras que labran mis manos, a quien debo pan en mi mesa, mujer en mi lecho y por quien crecieron robustos los hijos que engendré, por quien mis majadas rebosan de blancas merinas y se cargan de fruto los árboles de mi huerto y tienen miel las colmenas de mi abejar, sabe, Dios mío, que sé cuánto me has dado antes de que me lo quites (IDEM, p. 171).

Los ríos y piedras describen el lugar. “Pasaron otra vez junto a la fuente, y la fuente, que contaba su vieja historia, calló mientras pasaban, y aguardó a que se alejasen para seguir contándola” (IBIDEM, p. 173).

Martínez Menchén considera que si Machado no volvió a repetir la experiencia del Romancero no fue por haber fracasado o por haber cambiado de actitud respecto al

Romancero, sino, más bien, por el cambio vital que supuso su viudedad y su posterior traslado a otra parte de España (VVAA, 1975-76, p. 989).

Nacida para transmitirse mediante tradición oral (VVAA, 1975-76, p. 994) y acompañado de música, “la rima tiene ante todo una misión nemotécnica”, y también la de unir conceptos dispares haciendo un puente sonoro. Su rima es asonante, fácil, sencilla, natural.

De ahí que sea la más adoptada por el pueblo, la más frecuente en las composiciones populares. La existencia de una única rima aumenta su musicalidad, y da esa impresión de monotonía – lo siempre igual y siempre diferente, tal el agua de los ríos o de la lluvia– tan cara al poeta (VVAA, 1975-76, p. 994).

Se pierde el héroe y se toma como protagonista a alguien del pueblo. Igualmente, el lenguaje del contador de historias se vulgariza. También se percibe la decadencia del paisaje (VVAA, 1975-76, p. 996). Los campos de las gestas son también los campos malditos de los parricidios.

Todo el paisaje castellano en Machado, como hemos visto en 4.2, está impregnado de este pasado que se hace presente, que se manifiesta en un espacio, tornándose, en cuanto narrado, paisaje.

Menchén asocia *La tierra de Alvargonzález* con McBeth, principalmente en lo que se refiere a la personalización de los remordimientos de los asesinos en “silenciosas apariciones” (VVAA, 1975-76, p. 999).

Al otro día se encontró su manta cerca de la fuente y un reguero de sangre camino del barranco. Nadie osó acusar del crimen a los hijos de Alvargonzález, porque el hombre del campo teme al poderoso, y nadie se atrevió a sondear la laguna, porque hubiera sido inútil. La laguna jamás devuelve lo que se traga. Un buhonero que erraba por aquellas tierras fue preso y ahorcado en Soria, a los dos meses, porque los hijos de Alvargonzález le entregaron a la justicia, y con testigos pagados lograron perderle. La maldad de los hombres es como la Laguna Negra, que no tiene fondo (MACHADO, 2010, p. 174).

De la misma forma que la tradición rural no va a dejarse mover ni permitir que nada se mueva, así la estructura de *La tierra de Alvargonzález* es inamovible.

### 5.2.2 Cambio de eje

Dedicada a Juan Ramón Jiménez, la publicación de ‘La Tierra de Alvargonzález’ en prosa en “Mundial Magazine” tuvo lugar, según Gibson (2016, p. 250), gracias a Rubén Darío, quien le habría dado su palabra de que podría publicar lo que quisiera en esa revista. Juan Ramón criticó el romance de Machado (CHICHARRO, 2013, p. 171), al que califica de



“demasiado culto y demasiado largo para el pueblo” (IDEM, p. 172). Para Jiménez, se trata de un romancero sin la fuerza de los viejos romanceros a los que intenta imitar, los “romanceros de ciego”. El mismo Machado intenta enmarcar en la narración previa el romancero como algo escuchado en un romancero de viejo (MACHADO, 2010, p. 169), creando así una relación temporal con el romancero, una justificativa para escribir algo antiguo.

Según Sánchez Romeralo (in: CHICHARRO, 2013, p. 173), dado que Machado entendía la poesía como “palabra en el tiempo”, el Romancero se prestaba para “las formas verbales del tiempo durativo del imperfecto (“Del pretérito imperfecto / brotó el romance de Castilla”, escribe Machado), y con sus rimas pobres, asonantadas, verbales frecuentemente, de fuerte sentido temporal” (IDEM, p. 173). Por eso, escribe Machado:

Si la poesía es, como yo creo, palabra en el tiempo, su metro más adecuado es el romance, que canta y cuenta, que ahonda constantemente la perspectiva del pasado, poniendo en serie temporal hechos, ideas, imágenes, al par de que avanza, con su periódico martilleo, en el presente (in FERNÁNDEZ, 1997, p. 32)

En ‘La tierra de Alvargonzález’, no se da, según Jiménez, la conformidad de “cauce y corriente, de sentimiento o idea y forma que debe haber en la verdadera poesía” (CHICHARRO, 2013, p. 173). Para Jiménez, “[...] todo lo que sea apagar el consonante, asonantar o borrarlo del todo [...], contribuye a la circulación libre del poeta” (IDEM, p. 173).

Se habla mucho de la polémica entre Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. (CHICHARRO, 2013, p. 176). Al parecer, a Juan Ramón no le iba el tono realista que iba tomando Antonio, y en 1916, con motivo de *Estío*, Antonio escribe que Juan Ramón, “[...] sigue un camino que ha de enajenarle el fervor de sus primeros devotos [...] porque su lírica es cada vez más barroca, más conceptual y al par menos intuitiva”.

Con los chicos del 27 ocurrirá otro tanto. Machado se distanciará de ese fuego de artificio gongoriano, y los jóvenes poetas también se distanciarán de él: lo tratarán con veneración de viejo maestro: de viejo poeta, de poeta viejo. Obviamente, no será una matemática: García Lorca, que tendrá que enfrentar similares conflictos estéticos (principalmente con Luis Buñuel y Salvador Dalí), y Alberti continuará teniendo siempre en alta estima a su maestro. Pero vendrán tiempos duros para Machado y también para Juan Ramón, aunque eso será más tarde, ya que ellos se sentirán muy herederos del poeta. Se habla de una ética estética de Juan Ramón Jiménez y de una estética ética de Antonio Machado, pero las desavenencias estéticas entre ambos fueron crecientes, al punto de que, cuando Machado le envía un ejemplar de lujo de su nuevo libro, *Nuevas canciones* (1924), Juan Ramón le escribe una carta (que no se sabe si se la llegó a enviar) diciéndole que “razones superiores” le obligan a no cometer la farsa de aceptarlo y a devolvérselo” (2013, p. 176).

En la reseña que Juan Ramón le dedica en 1936 a la 4ª edición de Poesías completas, escribe:

Alto castillo solitario, con el prestigio ya de la poesía española antigua y moderna [...] El campo de Castilla con historia, la estrofa alejandrina y engolada, son otra cosa que no es, siendo buena, tan buena cosa: “¡Espejo y galería, romance y silva del mejor, del auténtico Antonio Machado” (CHICHARRO, 2013, pp. 176-177).

Martínez Menchén (VVAA, 1975-76, p. 989), considera que, si bien

*La tierra de Alvar González* ha sido considerada por muchos como un error de Machado, un mal paso que, afortunadamente, queda como un aislado hito en su obra poética [...] el largo poema es uno de los más significativos de toda la obra machadiana, y uno de los que mejor encarnan su personal concepto de poesía (VVAA, 1975-76, p. 989).

Menchén menciona la carta de Machado a Unamuno cuando entró en contacto con “esta sórdida España del Sur”. Estas son las frases que destaca Menché:

[...] en esta tierra –una de las más fértiles de España– el hombre del campo emigra con las manos libres a buscar el pan, en condiciones trágicas, en América y en África. [...] En Soria fundamos un periodiquillo para aficionar a la gente a la lectura y allí tiene usted algunos lectores. Aquí no se puede hacer nada. Las gentes de esta tierra –lo digo con tristeza porque, al fin, son de mi familia– tienen el alma absolutamente impermeable. [...] Es la comarca más rica de Jaén y está poblada de mendigos y de señoritos arruinados en la ruleta. [...] Una población rural, encanallada por la Iglesia y completamente huera. [...] Cuando se vive en estos páramos espirituales, no se puede escribir nada nuevo, porque necesita uno la indignación para no helarse también. Además, esto es España más que el Ateneo de Madrid. [...] Comprendo también su repulsión por esos mandangas y garliborleos de los modernistas cortesanos. A esos jóvenes les llevaría yo a la Alpujarra y los dejaría un par de años allí. Creo que esto sería más útil que pensionarlos para estudiar en la Sorbona. Muchos desaparecerían del mundo de las letras, pero acaso alguno encontraría acentos más hondos y verdaderos (in VVAA, 1975-76, p. 990).

Escribo a modo de pregunta: ¿De qué forma es tomado un escrito, escrito en época pasada? ¿Es escrito para ser recitado? ¿Es recitado para ser recordado? Parece que un escrito fuera un dispositivo de la memoria. Parece que un canto fuera cantado para ser recordado, y es distinto cuando es leído, o cuando es escrito. La función se pierde. La escritura se vuelve algo en sí mismo, y no un medio ni un soporte. La escritura en el siglo XIX se hace para la lectura. ¿Por qué mantener el ritmo? ¿Por qué mantener el metro? ¿Por qué mantener la rima? ¿Qué funciones podía tener aquello? ¿Quién era el destinatario de los poemas?

El destinatario de *La tierra de Alvar González* no era el mismo que el destinatario de los viejos Romanceros.

### 5.3 UN *FLUXO* EN LA TIERRA DE CAÍN

No puede entenderse nuestra sociedad, su sentido moral, su entendimiento de la familia, sus valores entendidos y aceptados, sin una referencia cristiana.

(Manuel Fraga Iribarne)

El artículo que Miguel de Unamuno publicó en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, el 25 de Junio de 1912. En este mismo artículo, Unamuno se muestra fascinado por el énfasis que Machado pone en la envidia española, tema de gran interés para el filósofo, y concretamente, en el mito de Caín y Abel y “[...] la codicia del campo, tan obsesionada por heredar” (GIBSON, 2016, p. 271):

Mucha sangre de Caín  
tiene la gente labriega,  
y en el hogar campesino  
armó la envidia pelea.  
[...]  
La codicia de los campos  
ve tras la muerte la herencia;  
no goza de lo que tiene  
por ansia de lo que espera  
(MACHADO, 2010, p. 178)

Para Unamuno, la envidia es señal de vida y de energía, y de potencial. Mejor tener energía, aunque desviada, que no tenerla. La cuestión está en cómo orientarla hacia lo aprovechable.

El cainismo es tratado por Unamuno y por Machado como parte de la cultura española. Es de un sentimiento de cualidad esencial del pueblo español, que se justifica la opresiva jerarquía familiar, por eso el amor por las monarquías, el afán territorial y la actitud tribal –o territorial– que llega hasta nuestros días. Como dice Gerald Brenan (1984, p. 12), en España, “quien pierde, paga”. Así es como pierde Miguel, el colono que ha regresado con su familia: absolutamente. Y haciendo perder lo que viene de fuera, España se hunde. La Nada bendice el crimen: las montañas indiferentes, el Dios que no existe, el padre asesinado... ¡Todos sacrificados en ritual a La Nada!

Federico García Lorca adoraba recitar *La tierra de Alvargonzález* en el teatro de “La Barraca”. No es de extrañar, ya que el fratricidio está muy presente en la poesía del joven poeta, admirador de Machado, tal como vemos en *Bodas de Sangre* (GARCÍA LORCA, 1972, p. 1244):

Dos bandos. Aquí hay ya dos bandos (*Entran todos*). Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos. Vamos a ayudar a mi hijo. (*La*

*gente se separa en dos grupos.*) Porque tiene gente; que son: sus primos del mar y todos los que llegan de tierra adentro. ¡Fuera de aquí! Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío

El cainismo puede apreciarse en distintas facetas de la cultura española y es un tema clave en muchas producciones artísticas como, por ejemplo, las ya citadas de Berlanga o Fernán-Gómez. Igualmente, es muy frecuente prestar una atención política especial a la familia como núcleo social primario. No el individuo, sino la familia. Para Alfredo Brañas (1859-1900), “el origen de la sociedad es la familia, no el individuo, el cual empieza a ser social en la comunidad familiar. La sociedad se constituye de abajo a arriba: familia, municipio, región y estado” (RUAS ARAUJO, 1999, p. 15), y si observamos la sociedad española actual (año 2020), sus estructuras políticas, su división territorial y sus conflictos locales, vemos que estas concepciones sobreviven y actúan activamente.

José Antonio Primo de Rivera, fundador de Falange y expresión intelectual de una parte considerable de la cultura española, elabora una construcción política basada en un concepto de familia colocado como orden natural del ser humano. Para él, ese agrupamiento humano se asemeja bastante a muchos aspectos ancestrales de la cultura mediterránea que en el mundo moderno se han manifestado de muy diversas formas –fascismo, integrista religioso, mafias,...

Nadie ha nacido nunca miembro de un partido político; en cambio, nacemos todos miembros de una familia (p. 14) Interviene, pues, el individuo en el Estado como cumplidor de una función, [...] por tener un oficio, una familia, por pertenecer a un municipio (p. 24) El bolchevismo [...] no cederá en lo más importante: en arrancar del pueblo toda religión, en destruir la célula familiar, en materializar la existencia (p. 45). [...] la situación perfecta del hombre es llegar a ser padre de familia (p. 47). Las formas más adecuadas de explotación [...] serían, probablemente, la explotación familiar en el minifundio regable y la explotación sindical en el latifundio de secano (p. 63). El sentido del movimiento que avanza es radicalmente antiespañol. [...] socava la familia suplantada en Rusia por el amor libre, por los comedores colectivos, por la facilidad para el divorcio y para el aborto (¿no habéis oído gritar a muchachas españolas estos días: “¡Hijos, sí; maridos, no!”?) (p. 66). [...] ¿osarían desplegar sin retoque su viejo enunciado enumerativo: “religión”, “patria”, “familia”, “orden”, “propiedad”? Evidentemente, cada uno de esos lemas sigue rotulando valores humanos fundamentales (p. 83). [...] las unidades orgánicas verdaderas: la familia, el Municipio, [...] (p. 89). [...] los cultivos de regadío [...] han de parcelarse para constituir la unidad familiar: [...] en muchos casos será parcelación, en otros será agrupación para que se formen las unidades familiares de cultivo, los cotos familiares de cultivo, o se regirán por un régimen familiar corporativo (PRIMO DE RIVERA, 1940, p. 95).

Durante la dictadura del General Franco (1939-1976)<sup>321</sup>, los elementos vertebradores

---

321 Sobre el tiempo de duración del régimen nacional-católico español, hay diferentes criterios: los más frecuentes son 1936-1975, 1938-1975 o 1939-1975, tomando como referencia del inicio el nombramiento de Franco como generalísimo de los ejércitos sublevados (21 de Septiembre de 1936), la formación de su primer gobierno (30 de Enero de 1938) o el final de la Guerra Civil (1 de Abril de 1939), y como fin su muerte (20 de Noviembre de 1975). Aquí se tomará como referencia de inicio el fin de la guerra y como final la aprobación de

de la sociedad eran la familia, el municipio y el sindicato. El carácter representativo del orden político durante la dictadura del General Franco (1939-1975) se fundamentaba, según la Ley de principios del Movimiento Nacional, en la familia, el municipio y el sindicato (BOE, nº 95, 21/04/1967, p. 5251), lo que llevó a Fraga a plantear su proyecto de reforma política de 1976 bajo la idea de una doble cámara, en una de las cuales, el congreso, estarían representadas las familias mediante sufragio universal y directo (PREGO; ANDRÉS, 1993, t. 11' 31"-12' 50"):

la familia es sin duda alguna, como dijeron los romanos, principio de la comunidad y semillero del Estado. [...] una familia estable es para muchos españoles [...] la condición básica de una concepción moral de la sociedad [...] en España sigue siendo claro el concepto determinante de la familia (RUAS ARAUJO, 1999, p. 165).

Este modelo no triunfó, pero en su lugar fue establecido un Régimen de Partidos en los que las diferentes cúpulas controlan las diferentes familias de los diferentes partidos, los cuales declaran su lealtad a un cabeza de Estado, y esta estructura es articulada con las diferentes familias de corte territorial. En definitiva, lo que se hace es articular dos modelos familiares con estructuras jerárquicas y tribales de las cuales emana la forma autóctona de los conflictos políticos españoles.

Y para mantener esta estructura social es necesario un inmovilismo radical, una jerarquía pétreo; recordemos las montañas y los ecos finales en *La tierra de Alvargonzález*:

agua transparente y muda  
que enorme muro de piedra,  
donde los buitres anidan  
y el eco duerme, rodea;  
(MACHADO, 2010, p. 200)

Es interesante al respecto, la novela de Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*. Unamuno centra la historia en la cuestión de la envidia, uno de los “pecados” nacionales más destacados en nuestra literatura y nuestra sociedad. La envidia está íntimamente ligada al cainismo y el yugo que es la familia.

El mito de Caín es muy importante para el orden social en una sociedad como la española, porque promueve la abnegación, la sumisión y la aceptación de una jerarquía. Las preferencias divinas deben ser aceptadas. Esto es lo que nos enseña el mito: la sublevación, la insumisión, deben ser confrontadas con el mito de Caín y el más abyecto de los pecados: la envidia y el crimen contra el hermano. ¿Contra el hermano o contra Dios...?

Caín y Abel eran hermanos. Caín era labrador, y Abel pastor. Cierta día, Caín ofreció los frutos de la tierra a Dios, pero después, Abel le ofreció también animales. A Dios le gusto

---

la Ley para la Reforma Política aprobada el 18 de Noviembre de 1976, pues hasta esa fecha, aunque se produzcan cambios en la Jefatura del Estado, no se materializa ningún cambio de régimen.

mucho más el presente de Abel e ignoró el de Caín, señalando a Abel como su favorito. Dado el escenario, ¿qué podía esperar Caín? ¿Qué otras opciones tenía? Al matar a Abel, se liberó de la opresión que le esperaba en el futuro, al tener que convivir con alguien que sabía que tenía a Dios de su lado.

Siguiendo los principios del materialismo cultural, la tan castigada envidia no es un problema en sí mismo, sino una manifestación de otra cosa. Sin embargo, surge de forma descontrolada cuando hay una jerarquía rígida, e incluso es utilizada a efectos de mantener esa jerarquía y neutralizar toda disgregación del rebaño familiar: cuestionamiento es igual a envidia. Es una forma de mantener la jerarquía establecida tanto en la relación superior-inferior como para impedir la disgregación.

En este sentido, la figura del pastor es muy importante, y la de los labriegos también: el pastor como líder y los labriegos como rebaño que debe aceptar su destino. La figura del labriego, que es en la que se centra Antonio Machado, lleva consigo el estigma de Caín en una sociedad cuya cosmogonía es católica y en la cual la envidia es ampliamente reprimida. No debe ser siquiera sentida, y esa es la mejor manera de estimular sus más nocivos efectos: no asumiendo el sujeto lo que siente, no pudiendo explicarse por qué más que asumiendo que es lo peor, no pudiendo buscar otra solución más que el trágala o mátame. Asumir la envidia y buscar solución es abrir un nuevo horizonte de cosas. Por eso la envidia es tan castigada en una sociedad como la española y por eso, no habiendo otras vías, se abren paso la sumisión y/o el cainismo.

La contradicción flagrante en Unamuno es la denuncia del cainismo y la envidia como pulsiones que no son retroalimentadas, cuando en verdad, ensalzando y desestigmatizando esta se acabaría con aquel. Para Unamuno, sin embargo, la envidia existe como problema nacional, y el cainismo constituye su consecuencia. Por tanto, hay que acabar con la envidia. Pero se puede ver la envidia como una disposición estimulada por una jerarquía subyacente a las relaciones humanas, una jerarquía cuyo propósito es el ejercicio del poder de unos sobre otros. De esa forma, la estigmatización de la envidia contribuye al mantenimiento de unas jerarquías de poder. La falta de voluntad para acoplarse a esas jerarquías llevan a la búsqueda de una salida. En España es una lucha a vida o muerte, y quien pierde, paga.

En *La tierra de Alvargonzález*, Miguel, el hermano menor vuelve habiendo transgredido. Los mayores, Juan y Martín, sienten envidia, pero al mismo tiempo reclaman la pertenencia al lugar y su posición en el mundo como la legítima. Por eso, no hay otra salida que la muerte para salvar todo: su miseria, su autocomplacencia, la pobreza de todos y su existencia inmovilizada.

Se ve cómo el cainismo no es algo inherente a la cultura española, sino que surge de una serie de matices materiales e ideológicos que van tejiendo el capazo de la ira y la frustración con el duro esparto de la historia, del hambre y las jerarquías.

El cainismo es el gran tema de *La tierra de Alvargonzález*. Dice Gerald Brenand que en España, cuando uno pierde, pierde absolutamente. En Unamuno es tema central. Y no sólo en Unamuno: también lo es en algunas pinturas de Goya, lo es en García Lorca, y por supuesto, lo es en Antonio Machado, quien lo considera parte inherente del carácter español, y se percibe en las luchas territoriales que aún hoy hacen convulsionarse al país. El propio sistema político se sustenta en la idea de partidos políticos fuertemente jerarquizados cuyos líderes negocian entre sí para llegar a acuerdos. El jefe del estado, elegido por vía hereditaria, impide la confrontación fraternal, la unidad territorial. Es decir, hay un ser humano cuyo cometido, por dinastía, es garantizar que unos grupos no devoren a otros.

En Antonio Machado, parece que es atribuido a la cultura española, a una esencia. Según Gibson, es difícil “no ver simbolizado en el regreso de Miguel el posible renacimiento de Castilla –para Machado la España esencial–, terminada ya la larga aventura imperial” (p. 269). Pero Antonio Machado considera que no hay un ser esencial. De hecho, considera, siguiendo a Henri Bergson, que el sujeto puede cambiar. Sin embargo, los cambios que se producen en el ser humano son cambios conscientes en su mentalidad: es a partir de la conciencia. Antonio Machado sigue la línea krausista, así como la de la ILE, y el principio de “pan y escuela” para cambiar la cultura española. Considera que así cambiará para mejor, ya que los actos del pueblo no son producto de una maldad, sino de una realidad social. Esta misma idea es sustentada por Ortega y Gasset y otros autores. Hay noción de que las circunstancias sociales no son naturales, sino históricas y socioeconómicas. Sin embargo, a inicios del siglo XX aún es común buscar una esencia nacional, un carácter español, que se manifieste en los comportamientos populares.

Hay una oposición entre lo natural y lo cultural en el romancero en cuestión. La naturaleza asiste atónita a los actos de Juan y Martín. Socialmente hay una oposición entre el liberal Miguel y los terratenientes Juan y Martín. Ellos han heredado la tierra, mientras que Miguel ha salido y se ha movido por el mundo, y retorna transformado. A esta modificación le sucede la reacción, destinada a preservar un estado de cosas previo e inmóvil. Hemos visto que para Juan y Martín, el asesinato de su padre no ha tenido consecuencias, lo que permite imaginar que tampoco las tendrá la muerte de su hermano Miguel. Hay un orden social que permite que se piense con más facilidad en cometer un crimen. Esa clase social es, para Machado, un cáncer en la sociedad española.

## 5.4 EL PAISAJE COMO ELEMENTO VIVO

Junto a la fuente dormía Alvargonzález, cuando el primer lucero brillaba en el azul, y una enorme luna llena teñida de púrpura se asomaba al campo ensombrecido. El agua que brotaba en la piedra parecía relatar una historia vieja y triste: la historia del crimen del campo.

(Antonio Machado)

Las frases de Pierre Gourou citadas anteriormente: “Toda paisagem habitada pelos homens traz a marca de suas técnicas [...] Essas paisagens nos fazem perguntas”, encuentran resonancias en ‘La Tierra de Alvargonzález’ vemos eso por todas partes. El paisaje, en su interacción con los personajes, constituye un elemento dramático de alto calado, pues llega a transformarse en un personaje (prosopopeya). Hay varias cosas desde un punto de vista del paisaje como personaje:

-La inexistencia de Dios: este paisaje al que asistimos no tiene rastros de Dios en una cultura que se basa en el rezo. Desde el momento de la narración en prosa vemos la torre de la iglesia como elemento fuerte de toda la población, estructura generada en toda población en la España de inicios del siglo XX, e incluso lo es aún en muchas del XXI.

-La indagación a los personajes: Una de las funciones que el paisaje cumple en ‘La tierra de Alvargonzález’ es muy similar a la que Roland Barthes atribuye al coro en la tragedia griega. Según Barthes, el coro en la tragedia griega cumple una función de indagar al héroe:

El comentario coral detiene periódicamente la acción recitada por los actores y obliga al público a una meditación lírica e intelectual a un tiempo. Porque si el Coro comenta lo que acaba de ocurrir ante nuestra vista, este comentario es en su esencia una interrogación: a “lo que acaba de ocurrir” de los recitantes, el Coro contesta con un “¿y qué va a suceder ahora?” [...] interrogar a la mitología equivalía a interrogar a lo que en otro tiempo había sido plena respuesta (OLIVA; MONREAL, 1994, p. 41).

Así, *La tierra de Alvargonzález* es una interrogación surgida entre el ser humano y su sociedad (la española), y el medio en que se desarrolla (el espacio y los modos de producción). Y este desgarró es diferencial y es propio de una mirada que no es rural, que no es campesina, sino que se maneja con parámetros característicos de la sociedad occidental del siglo XX. La mirada de Antonio Machado, siendo diferente de la de los modernistas o la de los vanguardistas es una mirada que indaga sobre un mundo, una indagación antropológica, sociológica, ética y política.



El paisaje en ‘La tierra de Alvargonzález’ cumple esa función de coro. Y esa función va de lo técnico a lo metafísico, pasando por su transformación estética. Pero no es una indagación expectante, sino ausente. Hay una dialéctica que se establece, pero no entre los personajes y el territorio, sino en el lector. No es que el espacio pregunte o indague. Al espacio se la trae al paio la existencia de los Alvargonzález. Se trata de la alternancia dramática del poema lo que establece esa dialéctica, la alternancia entre acción humana y paisaje. En ese sentido es que el paisaje juega el papel de generar dudas y preguntas, porque él mismo no las hace ni tiene interés alguno en hacerlas. El paisaje, el espacio, el territorio, la naturaleza... te dará si le das, pero es impía. La naturaleza no es justiciera; es amoral, y es su amoralidad el marco más dramático de la acción de los hermanos. El texto muestra cómo el paisaje se transforma, tiene alma, y estéticamente adquiere connotaciones trágicas:

Cuando la tarde caía,  
entre las vetustas hayas  
y los pinos centenarios,  
un rojo sol se filtraba.  
Era un bosque  
y peñas aborascadas;  
aquí bocas que bostezan  
o monstruos de fieras garras;  
allí una informe joroba,  
allá una grotesca panza,  
torvos hocicos de fieras  
y dentaduras melladas,  
rocas y rocas, y troncos  
y troncos, ramas y ramas.  
En el hondón del barranco  
la noche, el miedo y el agua.  
(MACHADO, 2010, p. 199).

La codicia tiene que ver con el hambre y la miseria representada en ‘La tierra de Alvargonzález’ presenta un retrato de la sociedad española del momento y de su desigualdad social. La obra constituye una aparente antítesis de *Campos de Soria IV*:

Soria quedaba a nuestra espalda entre grises colinas y cerros pelados. Soria, mística y guerrera, guardaba antaño la puerta de Castilla como una barbacana hacia los reinos moros que cruzó el Cid en su destierro. El Duero, en torno a Soria, forma una curva de ballesta (MACHADO, 2010, p. 168).

Aquí, Machado retoma el tema de Castilla y su historia, y el espacio es una dimensión en la que se agolpan los tiempos y la historia. No es el único momento: en la versión en verso, volvemos a encontrar ese retrato del paisaje español:

La hermosa tierra de España  
adusta, fina y guerrera  
Castilla, de largos ríos,  
tiene un puñado de sierras  
entre Soria y Burgos como

reductos de fortaleza,  
 como yelmos crestados,  
 y Urbión es una cimera.  
 (MACHADO, 2010, p. 184)

Al crear este movimiento, “volví los ojos al pueblecillo que dejábamos a nuestra espalda”, Machado nos muestra un espacio lleno de recovecos con historia. No es sólo la Historia del Cid, sino los millares de historias anónimas que el espacio alberga. Siguiendo en la caracterización del espacio, se observa, en torno al campanario, coronado por cigüeñas, el mísero pueblucho. Y separada, lista para sufrir el sacrificio fratricida, la casa de un indiano. La serrezuela calva de rocas grises muestra la miseria del lugar, mientras las rojizas grietas que las surcan son la sangre, ya emanada y/o lista para volver a emanar.

De los tres hijos de Alvargonzález, el mayor se ocupó de la huerta y el colmenar, el segundo del ganado, y el menor fue a estudiar. Se ve cómo los dos primeros juntan la distinción de Caín y Abel. Ganado y cultivo forman parte de lo mismo, mientras que quien va a estudiar es el diferente: “Largo camino anduvo bajo los álamos amarillos de la ribera, cruzó el encinar, y, junto a una fuente que un olmo gigantesco sombreaba, detúvose fatigado. Enjugó el sudor de su frente, bebió algunos sorbos de agua y acostóse en la tierra” (MACHADO, 2010, p. 171).

El olmo es un espejo de Alvargonzález. La fuente es el fluir de la vida y de los recuerdos. Hay una disociación entre lo divino y lo mundano: “veía como Jacob, una escala de luz que iba del cielo a la tierra. Sería tal vez la franja del sol que filtraban las ramas del olmo” (IDEM, p. 171). Ya el río es una metáfora del correr hacia la muerte: “Al padre muerto arrastran hacia un barranco donde corre un río en busca del Duero” (IBIDEM, p. 173). Machado sigue la tradición clásica del símbolo acuñado por Heráclito (2013, p. 463): “En el mismo río no es posible bañarse dos veces” (EGGERS-JULIÁ, 1978, p. 328). La naturaleza se muestra como algo cíclico, a la manera de la Edad Media:

El sol de primavera iluminaba el campo verde, y las cigüeñas sacaban a volar a sus hijuelos en el azul de los primeros días de mayo. Crotoraban las codornices entre los trigos jóvenes; verdeaban los álamos del camino y de las riberas, y los ciruelos del huerto se llenaban de blancas flores. Sonreían las tierras de Alvargonzález sus nuevos amos, y prometían cuanto habían rendido al viejo labrador (MACHADO, 2010, p. 174)

En la versión en verso podemos verlo. Se trata de la misma secuencia, pero con elementos diferentes:

Ya están las zarzas floridas  
 y los ciruelos blanquean;  
 ya las abejas doradas  
 liban para sus colmenas,  
 y en los nidos, que coronan

las torres de las iglesias,  
 asoman los garabatos  
 ganchudos de las cigüeñas.  
 Ya los olmos del camino  
 y chopos de las riberas  
 de los arroyos, que buscan  
 al padre Duero, verdean.  
 El cielo está azul, los montes  
 sin nieve son de violeta.  
 La tierra de Alvargonzález  
 se colmará de riqueza;  
 muerto está quien la ha labrado,  
 mas no le cubre la tierra.  
 (MACHADO, 2010, 183)

A través de formulaciones sinestésicas, se anuncia la llegada de la primavera. La tierra va a dar el resultado del trabajo de otoño. Hay que decir que esta forma de configurar los matices del tiempo en la tierra es otro de los logros destacables de La tierra de Alvargonzález: su temporalidad cíclica y medieval. Pero el ciclo no es producto de lo divino, sino de la acción humana en el medio:

[...] la codicia tiene garras para coger, pero no tiene manos para labrar. Cuando llegó el verano siguiente, la tierra empobrecida parecía fruncir el ceño a sus señores. Entre los trigos había más amapolas y hierbajos que rubias espigas. Heladas tardías habían matado en flor los frutos de la huerta. Las ovejas morían por docenas porque una vieja, a quien se tenía por bruja, les hizo mala hechicería (MACHADO, 2010, p. 174).

Los campos se secan y el espacio acaba reflejando el acto hediondo del fratricidio. El paisaje, el entorno y la naturaleza configuran la repugnancia y el estupor ante los actos de los hermanos. Los lobos parece que huyen, los caminos se apartan a su paso, el agua deja de tintinear y el campo se seca. Pero nada es un castigo.

## 5.5 UNA SOCIEDAD ESTRATIFICADA

¿Siglo nuevo? ¿Todavía  
 llamea la misma fragua?  
 ¿Corre todavía el agua  
 por el cauce que tenía?  
 (Antonio Machado)

La representación del paisaje no se basa sólo en la escena representada, sino en la relación humana con él. En este sentido, la relación espacio-paisaje queda, tal como indica Venko Kanev, invertida en el ámbito de la literatura.

En relación a Antonio Machado, la relación humano – paisaje es una relación con una vertiente marcadamente social y existencial. Antonio Machado domina perfectamente las relaciones tiempo-espacio, y ‘La tierra de Alvargonzález’, en la que muestra el mundo campesino, su vivencia inserta en el espacio y su temporalidad cíclica, es un ejemplo perfecto de ello. La forma romancero viene a apuntalar ese cuerpo de relaciones. Es decir, el paisaje adopta la forma de las relaciones existentes dentro de lo representado. Y en este caso, adopta la forma de un conflicto, y ese conflicto es el conflicto de la modernidad, el cual se produce en varias direcciones:

- 1) el flujo dentro de la historia: la llegada del hermano, procedente de América.
- 2) la tensión entre los personajes y el paisaje, una tensión que viene generada por la mirada del autor.
- 3) la disociación entre el romancero y el texto en prosa: el romancero podría no sustentarse sin el texto en prosa, pero al poner los dos juntos, Machado establece una relación temporal presente-pasado entre ambas formas, una relación temporal entre el lector y la narración, y esa relación temporal no es cronológica, dado que a principios de siglo XX (y permítaseme la afirmación personal de que incluso a finales) esas situaciones derivadas de la estratificación social, el analfabetismo y, en fin, la miseria, seguían produciéndose. Por tanto, Machado coloca una relación temporal como categoría moral, lo cual es un rasgo profundamente moderno.

La problemática de *La tierra de Alvargonzález* no es rescatar el romancero, sino volcarlo sobre sí mismo. De forma metalingüística, es un romancero sobre el romancero y sobre la cultura de la que emergieron estos (recordemos las palabras de Agustín Durán). Se trata de confrontarlo consigo mismo. Si se tocara la cuestión desde un poema simbolista (podría hacerse), quedaría una distancia insalvable entre el cuento y el canto. La obra consiste en una confrontación del romancero consigo mismo, en una especie de metaromancero. Un tipo de técnica que podemos ver en *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) de Glauber Rocha, o incluso en *El Quijote*, donde se produce un distanciamiento de la obra para afirmarla.

En cuanto a su condición de cuento de ciego, el poema también introduce un elemento interesante. Obviamente, Antonio Machado no iba a dedicarse a ir por los pueblos cantando el romancero. Por tanto, hacer una introducción casi documental, en la que se habla de un romancero de ciego, permite substituir al ciego en cuestión, dado que el soporte también es diferente: por más que estemos ante un romancero de ciego, es un romancero hecho para ser escrito antes que cantado. Por tanto, la introducción del ciego atrayendo a la gente en la plaza

del pueblo para cantar la historia es sustituida por la narración del campesino que se encuentra a Machado y le habla de aquella historia. La introducción de Machado, autor, como elemento de la obra también es un rasgo netamente moderno:

La vida es como un sueño junto a una clara fuente. Pero como las primaveras se suceden a las primaveras, los hombres se suceden a los hombres. Y esa fugacidad de la vida, ese pasar de la alegría de la boda, del soñar la figura rosada y risueña del primer hijo, a las aguas profundas de la muerte, choca con ese otro misterio de lo eterno humano que, como el viejo crimen bíblico, a lo largo de los tiempos, a través de los hombres y los hombres, permanece inmutable (VVAA, 1975-76, p. 1000).

‘La tierra de Alvargonzález’ es como un pedregal en medio del conjunto de *Campos de Castilla*. Representa la tosquedad del paisaje, la gente y las acciones: su arcaísmo. Es como una serranía calva de las que habla en otros poemas, seco, duro, osco, casi hasta desagradable. En verdad, pareciera que *Campos de Castilla* no es solamente una colección de paisajes, sino el libro mismo por entero un paisaje.

Para Machado es necesario acudir al pueblo para entender al pueblo, para entender la sociedad, la humanidad. Esa es una de las funciones importantes de los estudios culturales. El estudio sobre el arte y la producción sobre arte son dos cosas diferentes, visto que el estudio del arte parece más una autopsia, algo que se objetiva, algo que es colocado frente a uno, fuera de su función y su contexto (aunque se le observe en su actividad diaria y su rutina vital), para extraer datos sobre ello. Si pensamos en los estudios biológicos, podemos ver cómo los animales son estudiados en sus hábitats, o a veces son diseccionados, o se les extraen fluidos o tejidos para su análisis. Todos estos estudios son complementarios y nos ayudan a conocer más sobre ciertos animales. A veces, estudios sobre la composición del aire, o de un hábitat, o de ciertas plantas, nos proporcionan información sobre animales: estudios que ni siquiera tocan a esos animales, pero relacionando conocimientos, aportan información.

Considero que el acto poético surge de lo íntimo de un sujeto. La acción misma no puede ser explicada por sí, considero. ¿Por qué yo escribo? Puedo saberlo, o suponerlo, o no tener ninguna certeza al respecto. Fuera de mí, sería complicado decir por qué lo hago. Ahora bien, sí parece más viable que yo hable sobre lo que escribo: ¿qué escribo? ¿cómo lo escribo? ¿por qué lo escribo así? Son preguntas que tienen una respuesta más concreta. Es decir: cuanto más me distancio de esa mesmedad, más puedo decir sobre mí y mi proceso. Yo puedo acercarme y alejarme en relación a lo escrito. Acercarme y alejarme son términos imaginarios: el tomar una distancia es más el objetivar lo que he hecho. El mirarlo en cuanto espectador (de un sujeto, de los escritos producidos en un tiempo, o en un idioma, o en un país, o por un género sexual, o en una época histórica, o en un soporte, o por un género

literario, o en una circunstancia histórica, o por una civilización, o abarcar la totalidad de los textos escritos pro la humanidad, o por temas, o, como es el caso, buscar sus conexiones con las formas de subsistencia.

Al hablar de intra-historia, Unamuno se equivocaba al decir que había algo eterno e inmóvil en la base de la historia. Antonio Machado, a su vez, también apela a lo eterno humano. No es que no lo haya. Hoy, parece que ese eterno humano se explica biológicamente. Las ciencias naturales han encontrado respuestas acerca del funcionamiento químico y físico de la vida, de la vida de las especies, entre las que se encuentra el ser humano. Más complicado parece resolver el misterio de la existencia mismo, el misterio del universo, de la eternidad, de lo infinito. Por lo que parece, son categorías de las cuales tenemos noción, pero no experiencia sensitiva: al contrario, es común pensar en el universo como infinito y llegar a sentir vértigo o mareos, como si nuestra cabeza estuviera queriendo procesar una información que no consigue decodificar.

Pero lo que sí parece claro es que somos una especie surgida del mismo misterio (podemos decir barro) que una mosca, un elefante o una mariposa, y esa especie que somos, actúa en un espacio y, más maravillosamente, representa el mundo que procesa con sus sentidos y al que se vuelve. No hay una desconexión entre nuestra biología y nuestras representaciones ni nuestros sueños despiertos. El amor emerge de la reproducción, pero no es necesario explicar hasta qué punto llega a ser íntimo y personal.

Lo que esta investigación se proponía hacer era ese viaje: transitar entre lo biológico y nuestro abocamiento a un mundo nuestro. Las dos puntas de este tránsito son igualmente indiscernibles (al menos hasta hoy). La pretensión es remarcar un camino sin puntos fijos en sus extremos, un camino sobre la mar, desde un punto de vista de nuestro devenir como especie, un camino sobre la hierba, desde el punto de vista de nuestra cultura, un camino de piedra desde el punto de vista biográfico.

Humanidad, espacio y paisaje. Lo intrínsecamente humano, lo geográfico y lo estético, de acuerdo con Harris, Santos y Merleau-Ponty. Lo profundamente humano, las infraestructuras, se ven en el espacio, y este se manifiesta comportamentalmente y estéticamente.

Los elementos dominantes en España [...] son esencial y casi exclusivamente rurales. Una visión superficial de la vida española parece sostener implícita la afirmación contraria. Clásico es ya el cuadro de la España que sufre y trabaja, arrancando con sudor el pan a la tierra y sobre cuyas nobles espaldas viven unas cuantas colonias parasitarias de ociosos y mangoneadores (VVAA, 1975, 76, p. 1000).

A medida que vamos de las ciudades a los pueblos, conforme explica Machado, “[...] y de los pueblos a las aldeas y a los campos donde florecen los crímenes sangrientos y brutales, sentimos que crece la hostilidad del medio, se agrava el encono de las pasiones y es más denso y sofocante la atmósfera de odio que se respira” (VVAA, 1975-76, p. 1000). Radicalizando así la mirada, Machado sabe que esa situación de mezquindad española sólo puede explicarse por la situación miserable de los campesinos. Por eso ve necesario, no sólo enseñar, “sino aprender” de ellos. De forma decisiva, Machado nos muestra una sociedad estratificada, donde cada hombre tiene fijado su destino desde que nace, como en el auto sacramental de Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*.

## 6. ESTOS DÍAS AZULES Y ESTE SOL DE LA INFANCIA

Y cuando llegue el día del último viaje,  
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,  
(Antonio Machado)

El ser humano es un ser que se anticipa. Se ha enfatizado esta característica en relación al paisaje, pero esa anticipación se da en todos los niveles y en uno muy específico: el ser humano es consciente de su propia muerte y, por eso, la vive, y por eso vive el tiempo. Esa temporalidad, proyección y recuerdo, comparece, a su vez, en el paisaje, de acuerdo con Milton Santos: “A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza” (2006, p. 66). Así, podemos entender también la importancia de la escala no sólo en relación a la geografía, sino también en lo relativo a la historia, y las diferentes conclusiones que pueden ser extraídas a partir de una escala mayor o menor, tal como nos indica Iná de Castro: “A noção da escala inclui tanto a relação como a inseparabilidade entre tamanho e fenómeno” (IDEM, p. 130). Y así también puede ser entendida la importancia de la geografía en la historia y del paisaje y sus concepciones en la sociedad occidental, siguiendo a Fernand Braudel y su “larga duración”.

Al elaborar el presente estudio a partir de una escala tan amplia, o dicho en la terminología de Braudel, de tan “amplio recorrido”, hemos podido esbozar y percibir las continuidades entre lo más particular de la existencia y nuestra condición biológica. Como decía el historiador:

[...] nunca se produce entre el pasado, incluso lejano, y el presente ruptura total, discontinuidad absoluta o –si se prefiere, no-contaminación. Las experiencias del pasado no dejan de prolongarse en la vida actual, no dejan de incrementarla (BRAUDEL, 2002, p. 20).

Y lo mismo puede ser dicho en relación a nuestra condición biológica y nuestra existencia más íntima. Es este un camino por el que podemos recuperar y hacer valer la noción y el significado de las expresiones ‘humanismo’ y ‘estudios humanísticos’.

Con Marvin Harris y su materialismo cultural nos hemos colocado en el principio de nuestra condición biológica, sustituyendo las nociones de Michel Collot y Maurice Merleau-Ponty, cuando hablan de ‘relación con el mundo’ o ‘relación con lo real’, por la noción de



‘emergencia’. El ser humano, la humanidad, su humanismo, su actividad y su cultura emergen de la materia y sus cualidades. Vuelto sobre la percepción del mundo, el ser humano puede percibirse como diferenciado del mundo, pero es mundo. Somos mundo. Con Juan Luis Arsuaga e Ignacio Martínez, hemos podido dar forma a ese principio, armonizando nuestras condiciones biológicas con el surgimiento de nuestro lenguaje y nuestra cultura, siendo norteados por la afirmación de Carl Sagan (1983, p. 233) de que estamos hechos “de sustancia estelar”.

En una escala más amplia, hemos observado cómo las conformaciones culturales y la organización de los grupos humanos dan como resultado esa manía que tenemos de representar el mundo y narrarlo. Somos, como decía Karl Marx, sujetos históricos, que hacemos nuestra propia historia al tiempo que no podemos escoger las circunstancias en las que esta se hace. Hemos entrado en la biografía y la producción y cómo esta se articula hacia lo más íntimo, desde las profundidades del río hasta la turbulenta superficie, por usar una imagen unamuniana, hacia una existencia llena de acasos y apócrifos, de proyectos no realizados, de experiencias no vividas, de elecciones cargadas de renuncia a la posibilidad de ‘lo otro’, esto es: lo que no fue, lo que no será, lo posible.

Hemos comenzado nuestro análisis de Machado en lo biográfico con ‘Retrato’, pasando después a lo histórico con ‘A orillas del Duero’, y por último, a las relaciones humanas con el paisaje en ‘La Tierra de Alvargonzález’. Nos resta ahora adentrarnos en ese ámbito sin referencias, en esa escala micro en la que principalmente todo es espacio vacío, en esa veladura flotante de humedad entre las aguas salarinas del río y el aire que lo acaricia.

Para ello contextualizaremos someramente los itinerarios de Antonio Machado a lo largo de su vida. Se hará someramente, porque existen, a nuestro entender, dos grandes trabajos que ya han incidido sobradamente en esto: el de Enrique Baltanás, y el de Ian Gibson, profusamente utilizados como referencia en esta investigación. No sólo el sujeto tiene sus apócrifos. El tiempo también los tiene. No sólo el ser es en el tiempo, sino que todo apócrifo lo es en el tiempo igualmente, aunque no acontezca materialmente. Construimos la biografía o la historia, pero puede ser otra, y cambia con el tiempo. Podemos, por ejemplo, especular (como se ha hecho) sobre si Machado era o no modernista. Se puede discurrir sobre si la literatura de Machado era modernista o no. “La verdad no está en un solo sueño, sino en muchos sueños” (PASOLINI, 1974, t. 1h 57’ 16” – 1h 57’ 22”), y los sueños se visten con el mundo que vivimos en el tiempo en que vivimos. El conjunto de las visiones sobre Machado nos ofrece a nosotros mismos, o lo que es lo mismo, otro Machado: un Machado apócrifo.

## 6.1 LOS ITINERARIOS DE ANTONIO MACHADO

Como es sabido, en 1912, Leonor Izquierdo, la mujer de Antonio Machado, falleció víctima de la tuberculosis. Antonio, que en ese momento tenía treinta y siete años, quedó sumido en la depresión. Ese mismo año decidió pedir el traslado de centro para cambiar de ciudad, encontrando plaza en un instituto de Baeza, pueblo de la provincia de Jaén, en Andalucía. En este pueblecito, Antonio Machado pasó siete años en la más absoluta soledad, años en los que comenzó a elaborar su teoría de los apócrifos y a escribir *Los complementarios*:

[...] tipo diario [escrito entre 1912 y 1926, en el que] el poeta irá apuntando versiones más o menos acabadas de poemas suyos, coplas populares o de Lope de Vega y otros autores del Siglo de Oro, reflexiones sobre filosofía (Bergson, Kant, Schopenhauer...), política, poesía y arte, pequeñas notas autobiográficas, versos –o composiciones enteras– de otros poetas (sobre todo sonetos) que le llaman la atención, traducciones de líricos extranjeros (sonetos de Shakespeare entre ellas), borradores de artículos y conferencias (GIBSON, 2016, p. 292).

Baeza era todo lo opuesto a lo que hemos esbozado como sociedad moderna en el capítulo 2: una sociedad movida por las ideas y comportamientos derivados de la Sociedad Industrial. La estructura social imperante en la mayor parte de España, y de forma especialmente acentuada en lugares como Baeza, se basaba en tres pilares: una aristocracia propietaria de la tierra, una Iglesia controladora de la población, y un pueblo llano, campesino y mayoritariamente analfabeto, que en el caso específico de Baeza alcanzaba unas tasas del 76% (VIÑAO, 2009, p. 10). Es decir, Machado llegó a un lugar con una estructura social medieval, aunque ya dominada por la tecnología y los saberes, e inmersa en la economía capitalista, limitándose su clase dominante al control de la tierra, de la moneda, de los recursos naturales y de la mano de obra, y convirtiendo esas sociedades en grupos cuya existencia estaba abocada a la extracción agrícola hasta la muerte. Según los datos del mismo estudio de Viñao, usado aquí como referencia, el cambio de Soria, en el norte del país, a Jaén, en el sur, debió ser demoledor y esclarecedor para Antonio Machado:

Al empezar el siglo XX, en 1900, las diferencias oscilaban, nada más y nada menos, que entre el 21% de analfabetismo neto de Álaba y el 76% de Jaén y Almería. Estas dos provincias, junto con Murcia, Cáceres, Badajoz y la práctica totalidad del resto de Andalucía no superarían el umbral del 50% hasta las décadas de los 30 o 40 del siglo XX, y no entrarían en la categoría de sociedades de alfabetización generalizada hasta los años 70 y 80 de ese mismo siglo (VIÑAO, 2009, p. 10).

Por tanto, si Soria era un lugar alejado de la modernidad, pero más aún de la modernización (entendida, recordemos, como proceso de industrialización), Baeza era el fin

del mundo, un viaje en el tiempo: analfabetismo, superchería y un universo fijo e inmutable en el que se daban cita todos los tiempos del mundo sin que nada pase:

Te bendecirán conmigo  
 los sembradores del trigo;  
 los que viven de coger  
 la aceituna;  
 los que esperan la ortuna  
 de comer;  
 los que hogaño,  
 como antaño,  
 tienen toda su moneda  
 en la rueda,  
 traidora rueda del año.  
 ¡Llueve, llueve; tu neblina  
 que se torne en aguanieve,  
 y otra vez en agua fina!  
 ¡Llueve, Señor, llueve, llueve!

En mi estancia, iluminada  
 por una luz invernal,  
 –la tarde gris tamizada  
 por la lluvia y el cristal–,  
 sueño y medito.

Clarea

el reloj arrinconado  
 y su tic-toc, olvidado  
 por repetido, golpea.  
 Tic-tic, tic-tic... Ya te he oído.  
 Tic-tic, tic-tic... Siempre igual,  
 Monótono y aburrido.  
 Tic-tic, tic-tic, el latido de un corazón de metal.  
 En estos pueblos, ¿se escucha  
 el latir del tiempo? No.  
 En estos pueblos se lucha  
 sin tregua con el reló,  
 con esa monotonía,  
 que mide un tiempo vacío.  
 Pero ¿tu hora es la mía?  
 ¿Tu tiempo, reloj, el mío?  
 (MACHADO, 2010, p. 212).

La experiencia en Baeza provoca también un cambio de eje en la perspectiva del poeta, en la que Machado pasa de fijarse en el campesino (como en Castilla) a describir al terrateniente, el propietario rural, conservador, tedioso e inmóvil.

Bajo el bigote gris, labios de hastío,  
 y una triste expresión, que no es tristeza,  
 sino algo más o menos: el vacío  
 del mundo en la oquedad de su cabeza  
 [...]  
 Un poco labrador, del cielo aguarda  
 y al cielo teme; alguna vez suspira,  
 pensando en su olivar, y al cielo mira  
 con ojo inquieto, si la lluvia tarda.  
 Lo demás, taciturno, hipocondríaco,  
 prisionero en la Arcadia del presente,  
 le aburre; sólo el humo del tabaco

simula algunas sombras en su frente.  
 Este hombre no es de ayer ni es de mañana,  
 sino de nunca; de la cepa hispana  
 no es el fruto maduro ni podrido,  
 es una fruta vana  
 de aquella España que pasó y no ha sido,  
 esa que hoy tiene la cabeza cana.  
 (MACHADO, 2010, p. 218).

La vejez, el retrato de un mundo obsoleto, es lo que marca la mirada moderna del poema. No es un caballero, ni un Dios omnipotente, sino un decrepito medio parásito similar a una mosca de otoño.

Segovia está a pocos kilómetros de Madrid. Cuando surgió la oportunidad de cambiar de plaza como profesor de francés a la ciudad castellana, Antonio Machado pidió el traslado y lo consiguió. Así, podía desplazarse a la capital de España todos los fines de semana. Además, el ambiente segoviano era menos opresivo que el de Jaén. Allí participó de tertulias y charlas. Las visitas a Madrid dieron sus frutos en forma de las seis obras teatrales escritas junto a Manuel Machado, pero en lo poético continuó su distanciamiento, centrándose más en lo filosófico. Además, fue en la ciudad castellana que vio, en 1931, cumplido su sueño de ver por fin una España republicana:

¡Aquellas horas, Dios mío, tejidas todas ellas con el más puro lino de la esperanza, cuando unos pocos viejos republicanos izamos la bandera tricolor en el Ayuntamiento de Segovia!... Recordemos, acerquemos otra vez aquellas horas a nuestro corazón. Con las primeras hojas de los chopos y las últimas flores de los almendros, la primavera traía a nuestra república de la mano. La naturaleza y la historia parecían fundirse en una clara leyenda anticipada o en un romance infantil (MACHADO, 1983, p. 9).

De Segovia fue trasladado a Madrid, donde consiguió una plaza en el Instituto Calderón de la Barca. También fue nombrado miembro de la Academia de Las Letras, aunque nunca llegaría a ocupar la plaza, debido al inicio de la Guerra Civil Española.

Cuando estalló la guerra civil, Antonio estaba en Madrid, donde quiso defender la causa republicana, a pesar de su edad y estado de salud. En Noviembre de 1936, el gobierno español trasladó su sede a Valencia, para huir de la primera línea de frente. Con ellos, se decidió llevar gran parte del patrimonio artístico español, incluidas las glorias vivas del pensamiento y la literatura. Machado fue convencido de la necesidad de ir a Valencia.

Ante el avance de las tropas golpistas hacia el mediterráneo, se llevó a cabo un nuevo traslado a Barcelona, donde Machado permaneció hasta inicios de 1939. En Enero, salió hacia el exilio en Francia, instalándose en la pequeña población de Colliure, a orillas del mediterráneo. Allí murió un mes después de llegar.

Antonio Machado se implicó con el pueblo y con la lucha por una sociedad justa.

Progresivamente fue perdiendo el interés en lo lírico, centrándose cada vez más en sus reflexiones filosóficas. Cuando empezó la barbarie de la Guerra Civil Española comenzó, la poesía casi acabó. Escribió sus poemas de guerra, pero principalmente, los artículos periodísticos. Del paisaje pasó al lugar, aunque siempre desde un mirador, el mirador de la guerra.

La simplificación que inició, finalmente, en el exilio, le llevó, a última hora, a completar su círculo poético con un verso: “estos días azules y este sol de la infancia”, un regreso lírico a los inicios rubendarianos, un regreso vital a los inicios de su existencia y la más absoluta simplificación del paisaje, reducido a dos elementos profundamente abstractos, en los que el yo y el universo llegan a ser uno.

Es esta última etapa de Antonio Machado, con Juan de Mairena, los artículos de guerra y ese último verso, que van a proyectar un Machado más actual, más de la segunda mitad del siglo XX, quizás un Machado apócrifo: un poeta que España debió tener después de la guerra.

Así pues, el itinerario de Antonio Machado durante su vida fue este: Sevilla, Madrid, París, Madrid, Soria, Baeza, Segovia, Madrid, Valencia, Barcelona y Colliure. Un río que fue discurriendo por todo el territorio nacional hasta llegar a su desembocadura en Colliure, donde se encontraría, al fin, con su tan descrita muerte.

## **6.2 SER-EN-EL-MUNDO, SER QUE SABE SU MUERTE**

La cuestión de la muerte es fundamental en la obra de Antonio Machado. Desde la adolescencia se sabe un ser en el tiempo y que un día va a morir, no se sabe cuándo ni cómo. Por eso es tan importante el tema del tiempo, la soledad y, de forma más explícita, la muerte en su obra. Incluso en el carácter formal de esta, ese saberse un ser para la muerte le hace querer pervivir haciendo algo que quede en el tiempo, que pueda universalizarse.

El siglo XIX es el siglo de la muerte de Dios, anunciada por Friedrich Nietzsche. Si no hay Dios, si el universo es infinito, si somos hechos de la misma materia de las estrellas, somos seres históricos, eso significa que no somos alma, y que cuando uno muere, muere para siempre, eternamente, tan eterna y tan infinitamente como antes de nacer. El mundo creado por Dios del que hablaba Agustín de Hipona, así como su noción del tiempo, son lo más

parecido, no al mundo, sino a la propia existencia: un segmento, dos puntos en el infinito: nacer y morir, y entre ellos, la vida.

Cuando la ciudad medieval pierde su centro, Dios lo deja también tras mil años de reinado. Los ejes de la vida cotidiana comienzan a ser variados, y su representación se torna elíptica. El dominio del espacio y los desplazamientos, posibles gracias a la técnica, son lo que resuelve las relaciones de subsistencia. Por tanto, es la técnica y la materia lo que pasa a ocupar el lugar hegemónico, haciendo que la sociedad se organice en torno a ella. Dios pierde el terreno, y también lo divino y lo inmaterial. Nuevos grupos hegemónicos disputan el poder a la clase hegemónica en Europa. Unos detentan el comercio, el dinero y la técnica; otros, riqueza, tierras, pueblo e imaginario. Darwin afirma que la naturaleza no ha sido creada de una vez por todas, sino que se hace en el tiempo. Marx confirma que nuestras relaciones son históricas, que todo lo que nos han contado es un camelo. Nietzsche certifica la muerte de Dios, o lo que es lo mismo: nuestro imaginario milenarista se ha disuelto bajo el manto del universo, a la luz de las estrellas, de cuya materia, por una razón desconocida o sin razón alguna, los humanos estamos hechos.

La cuestión de la temporalidad y la muerte en Machado es fecunda. Son estos los temas que realmente mueven su obra. Así, los elementos recurrentes en ella, como el río o el mar, remiten directamente al discurrir de la vida hacia el infinito. Su desacralización del mundo lleva a una desacralización de la eternidad y una presencia marcadamente existencial del tiempo. La muerte no es ya un fin, sino un abismo hacia el infinito, la muerte es material y eterna. Así, vemos en I el tiempo en que se solapan la infancia y la vejez incipiente:

¿Lamentará la juventud perdida?  
 Lejos quedó –la pobre loba– muerta.  
 ¿la blanca juventud nunca vivida  
 teme, que ha de cantar ante su puerta?  
 ¿Sonríe al sol de oro  
 de la tierra de un sueño no encontrada;  
 y ve su nave hender el mar sonoro,  
 de viento y luz la blanca vela hinchada?  
 Él ha visto las hojas otoñales,  
 Amarillas, rodar, las olorosas  
 Ramas del eucalipto, los rosales  
 Que enseñan otra vez sus blancas rosas...  
 Y este dolor que añora o desconfía  
 El temblor de una lágrima reprime,  
 Y un resto de viril hipocresía  
 En el semblante pálido se imprime.  
 (MACHADO, 2010, pp. 81-82).

La juventud “perdida” y “nunca vivida”. “Sol de oro / de la tierra de un sueño no encontrada”; “ha visto las hojas rodar”. Todo son expresiones que aluden al paso del tiempo

con el telón de fondo de la pérdida de juventud y la muerte. El tiempo es un tema central nuevamente en II, con la referencia a lo infinito:

Son buenas gentes que viven,  
Laboran, pasan y sueñan,  
Y en un día como tantos,  
Descansan bajo la tierra.  
(MACHADO, 2010, p. 83)

De forma análoga, ocupa el centro en III

¡Y algo nuestro de ayer, que todavía  
vemos vagar por estas calles viejas!  
(p. 83).

En XIII:

“Apenas desamarrada  
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,  
se canta: no somos nada.  
donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera”  
[...]  
¿Qué es esta gota en el viento  
que grita al mar: soy el mar?  
(p. 91)

Y también en XVIII:

Él sabe que un Dios más fuerte  
con la sustancia inmortal está jugando a la muerte,  
cual niño bárbaro. Él piensa  
que ha de caer como rama que sobre las aguas flota,  
antes de perderse, gota  
de mar, en la mar inmensa.  
(p. 94).

Ya en el poema XIX, tenemos las metáforas sobre otro elemento vital, en este caso, el agua, que ganan preferencia:

Donde el agua sueña,  
Donde el agua muda  
Resbala la piedra!...  
(p. 95).

En XXI, el amanecer es asociado a la muerte. La muerte como un nuevo día:

tú no verás caer la última gota  
que en la clepsidra tiembla.  
Dormirás muchas horas todavía  
sobre la orilla vieja,  
y encontrarás una mañana pura  
amarrada tu barca a otra ribera.

En XXXV, la cuestión de la muerte se ofrece de forma más directa:

Al borde del sendero un día nos sentamos.

Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita  
son las desesperantes posturas que tomamos  
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita

Pero es en CXV, 'A un olmo viejo', donde la muerte adquiere su máxima expresión en el paisaje e iguala lo humano al resto de la naturaleza que no lo es:

Antes que te derribe, olmo del Duero,  
con su hacha el leñador, y el carpintero  
te convierta en melena de campana,  
lanza de carro o yugo de carretera;  
antes que rojo en el hogar, mañana,  
ardas de alguna mísera caseta,  
al borde de un camino;  
antes que te descuaje un torbellino  
y tronche el soplo de las sierras blancas;  
antes que el río hasta la mar te empuje  
por valles y barrancas,  
olmo, quiero anotar en mi cartera  
la gracia de tu rama verdecida.

En 'El Dios íbero' (MACHADO, 2010, pp. 149-150), se aprecia con mayor fuerza la relación de la figura del mar con la muerte en Antonio Machado. En un verso: "es Dios sobre la mar el camino", sería Dios obrando el milagro, realizando lo imposible, y quedando sobre lo infinito, lo que se mostraría como camino el triunfo de Dios sobre la muerte:

¿No es él quien puso a Dios sobre la guerra,  
más allá de la suerte,  
más allá de la Tierra,  
más allá del mar y de la muerte?

En este último verso vemos la continuidad 'mar' y 'muerte', dando al primero el sentido del segundo. No es que 'mar' signifique 'muerte'. Ni siquiera hay un sentido que permita intuir la necesidad de substituir una cosa por otra: en Machado, 'mas' es mar y 'muerte' es muerte, pero el mar adquiere connotaciones de ignoto, infinito, inabarcable. El mar no simboliza la muerte, pero es usado como imagen de lo eterno y lo infinito, tal vez del infinito, que es algo que carece de imagen propia para un ser humano.

En este sentido, 'Castilla' tendría una capacidad de significar lo político, pero también la quietud y lo mundano: ese recinto cerrado de lo seguro y lo concreto. El río es el devenir, heraclitiano, imagen perfecta del tiempo como *aión*, como duración, como disolución del orden cósmico de lo divino y del orden humano de la medición cronológica. Es de esta disolución del ser en el tiempo que emerge el apócrifo.



### 6.3 APÓCRIFOS

La palabra ‘apócrifo’ incluye tres significados diferentes: algo considerado falso, algo considerado de una autoría diversa a la indicada o algo que no fue reconocido como debidamente inspirado o no está incluido en el canon. En Machado, el apócrifo tiene que ver inicialmente con el “heterónimo”, y hace referencia a una serie de catorce escritores españoles inventados por él, entre los que destacan Juan de Mairena y Abel Martín. Se utilizarán los tres significados, además del etimológico, proveniente del griego clásico; ἀποκρύπτω: (apó=longe; kryptein=ocultar) Lo que está oculto a la mirada, lo escondido, lo secreto. O entroncando con la teoría paisajística de Michel Collot, lo invisible.

La idea de *apócrifo* en Machado está influenciada especialmente por el pensamiento de Henri Bergson y su concepción del tiempo, no como tiempo lineal o cronológico, sino como tiempo indivisible o *durée*. Tal como explica Loretta Wasserman (1985, p. 229),

there are two times: “Clock” time, or chronological time, which we conceive of as a line of measured, separate units, is time spatialized, or geometrized, the time of Science and practical affairs. This time is useful but essentially artificial. The other, Bergson’s “duration”, is experienced, or lived time, the ceaseless flow of qualitative change; not a series, but layered, simultaneous moments<sup>322</sup>.

Lo que hace Bergson, en resumen, es adaptar la concepción griega del tiempo como *aión* a su noción de ‘duración’. Es a partir de este concepto que Machado no sólo cuestiona el determinismo histórico y la tradición como imposición, sino que induce a la configuración del espacio epistémico a través de la subjetividad: la reconstrucción que el ser humano hace de su pasado y de su biografía, una “biografía apócrifa”, puede determinar una nueva percepción del presente y una configuración del futuro, además de una nueva mirada sobre el mundo. A través del concepto de ‘apócrifo’, Machado crea los catorce escritores y filósofos imaginarios, que no existieron, pero que, en opinión del poeta, debieron existir en la historia de España, con la idea de apuntalar el presente intelectual de la nación. Lo que hace es crear una tradición que ayude a sustentar históricamente el presente intelectual español. Entre ellos, destacan principalmente Juan de Mairena y Abel Martín.

La noción de lo apócrifo es explicada por Juan de Mairena del siguiente modo:

Lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una

---

322 Existen dos tiempos: el tiempo del “Reloj”, o tiempo cronológico, que concebimos como una línea de unidades medidas, separadas, es tiempo *espacializado*, el geometrizado, el tiempo de la ciencia y los asuntos prácticos. Este tiempo es útil pero esencialmente artificial. El otro, la “duración” de Bergson, es el tiempo experimentado, o vivido, el incesante flujo de mudanza cualitativa; no una serie, sino simultáneos momentos solapados” (traducción propia).

conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así –y no es ningún absurdo que así lo veamos–, lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas (MACHADO, 1973, p. 480).

Lo apócrifo remite a lo inventado, a lo supuesto o a lo fingido, y también a lo no aceptado como canónico por una ‘Iglesia’. Es el reverso del supuesto aceptado, la posibilidad de lo otro. Siguiendo a Michel Collot, el apócrifo en Machado significa la posibilidad de la mirada a lo que no está visible, la posibilidad de una percepción e interpretación de lo invisible, la capacidad de anticipación en la observación del espacio (recordemos a Arsuaga y Martínez en el capítulo 1), el “ser o no ser” de las cosas.

Segundo Giovanni Caravaggi (VVAA, 1994, p.88), es en la época de Baeza que Machado comienza a esbozar una tendencia a la ‘alteridad’ –“la búsqueda de una ‘alteridad’ esencial para superar los límites del solipsismo que, pensaba, condicionaban su inspiración”–, que después provocará la aparición de los apócrifos.

Se trata de una época de mucha soledad. Machado llegó a Baeza huyendo del recuerdo de su esposa fallecida, y en el pueblo andaluz sentía la soledad todos los días. El “destierro”, “el encierro y la incomunicación” (CASTRO, 2013, p.15) a los que se vio abocado, no hicieron sino estimular la profundización en la lectura filosófica y la actividad más contemplativa que activa:

Esta tierra es casi analfabeta. Soria es Atenas comparada con esta ciudad donde ni aún periódicos se leen [...]. Inquietudes espirituales, no existen; afán de cultura, tampoco [...]. No hay un solo periódico local, ni una biblioteca, ni una librería, ni aún siquiera un puesto de periódicos donde comprar los diarios de Madrid (CASTRO, 2013, p.19)

En una carta de 1913 a José Ortega y Gasset, dice:

He vuelto a mis lecturas filosóficas –únicas en verdad que me apasionan–. Leo a Platón, a Leibniz, a Kant, a los grandes poetas del pensamiento [...]. Mas me interesa (sic) esos nuevos filósofos que trabajan en los cimientos de una nueva metafísica. Escuché en París al maestro Bergson, sutil judío que muerde el bronce kantiano, y he leído su obra. Me agrada su tendencia. No llega, ni con mucho, a los colosos de Alemania, pero excede bastante a los filósofos de petinillo que pululan en Francia. Los llamados pragmatistas no me interesan. Es la filosofía sajona, de una raza de poetas y mercaderes, pero no de filósofos (CASTRO, 2013, p.18).

Una vez más, su esplendoroso Poema de un día es receptor de este temperamento:

Tic-tic, tic-tic... Ya pasó  
un día como otro día,  
dice la monotonía  
del reloj.  
Sobre mi mesa *Los datos*  
*de la conciencia*, inmediatos.  
No está mal  
este yo fundamental,

contingente y libre, a ratos,  
 creativo y original;  
 este yo que vive y siente  
 dentro de la carne mortal  
 ¡ay! Por saltar impaciente  
 las bardas de su corral  
 (2010, p. 216).

### 6.3.1 Tiempos apócrifos

Sobre los apócrifos, Jochen Mecke (VVAA, 2006, p.532) dice que “participan del sujeto mismo y representan sus identidades escondidas y virtuales, pero no por eso menos esenciales”. Los apócrifos serían, así, una forma de proyectar en el tiempo las posibilidades de que las cosas hayan sido de otra forma. Lo no logrado en el pasado es colocado como acontecimiento apócrifo para abrir la tradición a las posibilidades del futuro:

¡Qué importa un día! Está el ayer alerta  
 al mañana, mañana al infinito,  
 hombres de España, ni el pasado ha muerto,  
 no está el mañana –ni el ayer– escrito  
 (MACHADO, 2010, p. 150).

Esta noción es diametralmente opuesta a la de José Antonio Primo de Rivera, quien promulgaba la unidad histórica, la unidad de convivencia y la unidad de destino, basada en la propia historia: “...un pueblo es... una integridad de destino, de esfuerzo, de sacrificio y de lucha, que ha de mirarse entera y que entera avanza en la Historia y entera ha de servirse” (1940, p. 16). Así, la patria es “la unidad entrañable de todos al servicio de una misión histórica, de un supremo destino común, que asigna a cada cual su tarea, sus derechos y sus sacrificios” (IDEM, p. 18). Machado no sólo se confronta con esta tendencia tiránica del pensamiento español desde un punto de vista social, sino también personal, subjetivo. Precisamente, lo que Machado propone es la posibilidad del cambio histórico para cambiar el futuro. Si seguimos la idea de que el futuro está determinado por el pasado, toda tentativa de cambiar profundamente nuestro destino fracasaría indefectiblemente, ya que el futuro sería tan inalterable como el pasado. Pero si el pasado es concebido

como objeto de nuevas interpretaciones descubridoras de deseos, proyectos y esperanzas no realizadas, entonces pasado, presente y futuro se tornan un campo de profundas transformaciones: “el devenir es uno [...]. Es su totalidad (porvenir, presente, pasado) el sometido a constante cambio (Mecke, in VVAA, 2006, p.533).

#### El pasado diferente sería

aquel que se hace, el que se construye, incluso si se trata de una construcción *ex post factum*, esto es, del presente. Desde esta perspectiva, Abel Martín e Juan de Mairena son las manifestaciones de la necesidad que sentía Antonio Machado de mejorar *ex*

*post factum* el pasado literario español o de transformarlo en un pasado ‘más excelente aún’ (IDEM, p. 533).

La creación de los poetas apócrifos corresponde a la tentativa del poeta de recuperar las posibilidades no actualizadas del pasado literario y proyectarlas en el presente y el futuro social, mientras que en el ideario reaccionario de Primo de Rivera, el pasado es una losa que mata posibles futuros:

Los españoles podrán decidir acerca de cosas secundarias; pero acerca de la esencia misma de España no tienen nada que decidir. España no es “nuestra”, como objeto patrimonial: nuestra generación no es dueña absoluta de España: la ha recibido del esfuerzo de generaciones y generaciones anteriores y ha de entregarla, como depósito sagrado, a las que la sucedan (PRIMO DE RIVERA, 1940, p. 19).

Para Machado, sin embargo, la expresión máxima de la evolución de la sociedad es la cultura popular. Mientras que Primo de Rivera apela al idealismo historicista: “España se justifica por una vocación imperial para unir lenguas, para unir razas, para unir pueblos y para unir costumbres en un destino universal” (IDEM, p. 19), para Antonio Machado, es a partir de lo popular que se conforma un país:

Entre españoles, lo esencial humano se encuentra con la mayor pureza y el más acusado relieve en el alma popular. Yo no sé si puede decirse lo mismo de otros países. Mi folklore no ha traspuesto las fronteras de mi patria. Pero me atrevo a asegurar que en España el prejuicio aristocrático, el de escribir exclusivamente para los mejores, pueda aceptarse y aún convertirse en norma literaria, sólo con esta advertencia: la aristocracia española está en el pueblo, escribiendo para el pueblo se escribe para los mejores. Si quisiéramos piadosamente no excluir del goce de una literatura popular a las llamadas clases altas tendríamos que rebajar el nivel humano y la categoría estética de las obras que hizo suyas el pueblo y entreverarlas con frivolidades y pedanterías. De un modo más o menos consciente es esto lo que muchas veces hicieron nuestros clásicos. Todo cuanto hay de superfluo en El Quijote no proviene de concesiones hechas al gusto popular, o, como se decía entonces, a la necesidad del vulgo, sino, por el contrario, a la perversión estética de la corte. Alguien ha dicho con frase desmesurada, inaceptable *ad pedem litterae*, pero con profundo sentido de verdad: en nuestra gran literatura casi todo lo que no es folk-lore es pedantería (MACHADO, 1937, p. 1).

En su ideario sobre la edificación de una sociedad más justa, el poeta afirma que es el ciudadano del pueblo quien posee la cultura y la sensibilidad perceptiva y productiva, no la Historia, ni la patria ni sus autoproclamados albaceas:

Poned sobre los campos  
un carbonero, un sabio y un poeta.  
Veréis cómo el poeta admira y calla,  
el sabio mira y piensa...  
Seguramente, el carbonero busca  
las moras o las setas.  
Llevadlos al teatro  
y sólo el carbonero no bosteza.  
Quien prefiere lo vivo a lo pintado  
es el hombre que piensa, canta o sueña.

El carbonero tiene  
 llena de fantasías la cabeza  
 (2010, p. 232).

El tiempo de la historia en Machado, por otro lado, es el tiempo de la acción permanente de los ecos del pasado en el presente, pero no a la manera de Walter Benjamin, del tiempo-ahora:

Seguro que los adivinos, que le preguntaban al tiempo lo que ocultaba en su regazo, no experimentaron que fuese homogéneo y vacío. Quien tenga esto presente, quizás llegue a comprender cómo se experimentaba el tiempo pasado en la conmemoración: a saber, conmemorándolo. Se sabe que a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. En cambio la Thora y la plegaria les instruyen en la conmemoración. Esto desencantaba el futuro, al cual sucumben los que buscan información en los adivinos. Peor no por eso se convertía el futuro para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Ya que cada segundo era en él la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías (1940, p. 10).

El tiempo de Benjamin es el tiempo de la ocasión, el *kairós*. El de Machado, *aión*, la totalidad de los tiempos. El ahora y el siempre:

[...] un día pasaba yo por una aldehuela. Un viejo abuelo nonagenario estaba plantando un almendro. “¡Eh, padrecito!” le digo, “¿plantando un almendro?” Y él, todo doblado como estaba, se vuelve hacia mí y me dice: “Yo, hijo, obro como si no hubiera de morir nunca”. “Y yo”, le respondo, “obro como si mi muerte fuera inminente”.

[...]

Dos senderos igualmente cuesta arriba pueden llevar a la cima. Obrar como si no existiera la muerte, obrar con el pensamiento puesto sin cesar en la muerte, quizás sea la misma cosa (KAZANTZAKIS, 1994, p. 30).

Es todo lo contrario del caso de Primo de Rivera, que propone el pasado como un determinismo, como un *aión* en manos de un Dios. En el caso de Machado, el pasado es un constructo del presente para realizar el futuro, y esa realización no está nunca escrita. Por eso, la historia en Machado es siempre una historia en abierto, que incluye en sí la posibilidad del nuevo futuro, un futuro no entendido a la manera positivista: el alcance de un *telos* final consecuencia de la mejora progresiva, sino la posibilidad de la realización humana una y otra vez, en ese inacabable recomienzo de la historia o de la propia existencia:

–No hay cimiento  
 ni en el alma ni en el viento–  
 (MACHADO, 2010, p. 214).

### 6.3.2 paisajes apócrifos

Los “paisajes apócrifos de la modernidad” indicados en el título como tema de esta investigación, remiten, en primer lugar, a un paisaje inventado para una modernidad que no se

daba en España, pero también a un paisaje alternativo a la modernidad, y también a un paisaje de la modernidad que no es canónica.

El ser-en-el-mundo y su representación del espacio, las distancias y el paisaje, constituyen una cuestión muy relevante en la consecución artística de Machado. Esa configuración es justificada por las relaciones entre la visión y el acto de conocer, dada la importancia de esa experiencia en nuestra elaboración del universo y en el establecimiento de un sentido de la vida. En el caso específico de Machado, esa relación sensible con el espacio y las distancias se torna pieza clave y eje de su concepción de la modernidad, una “modernidad apócrifa”, como define Jochen Mecke (VVAA, 2000), pues significa una crítica radical de la modernidad y de los postulados del positivismo, al mismo tiempo que surge de la Revolución Industrial. Si, según el positivismo y el cientificismo de finales del siglo XIX e inicio del XX, la verdad de la naturaleza es una y puede ser descubierta, Machado señala las verdades de la lógica científica como una visión posible sobre el mundo, la visión verdadera del momento, que contrasta con las otras posibles verdades y percepciones: las verdades y percepciones apócrifas:

La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero.  
*Agamenón*: Conforme  
*El porquero*: No me convence  
 (MACHADO, 2009, p. 71)

Es por eso que se considera que se puede hablar de *paisaje apócrifo*. El trabajo de Machado se desarrolla mayoritariamente en la periferia de los centros de pensamiento, lo que le hace, al mismo tiempo, actor y espectador de la modernidad, y en cuanto a la especificidad de la idea de trabajo a partir del campo, de la tradición y de lo popular. Dado el carácter itinerante de su existencia, Machado desconoce “la España industrial” (GIBSON, 2016, p. 302), pero a partir de su experiencia rural, y siguiendo las enseñanzas de la ILE, entiende que lo más urgente para la sociedad española es enviar a los mejores profesores a las escuelas rurales, y señala a los caciques y los curas como enemigos de todo civismo y progreso. Las circunstancias biográficas adversas desde el punto de vista de quien quiere estar ‘presente’ en su momento histórico, provocan, al mismo tiempo. Por eso, puede afirmarse que el paisaje machadiano trae una nueva mirada, conforme indica Mecke:

Antonio Machado se encuentra en un dilema poético, ya que ni la tradición ni la modernidad le parecen vías practicables. Convencido, al igual que sus contemporáneos, los vanguardistas europeos, de que no es posible una vuelta a la tradición, pero convencido también de que la estética moderna tampoco es posible, esboza una tercera vía entre tradición y modernidad, o más bien una modernidad radicalmente distinta de lo que preveían las vanguardias (in VVAA, 2006, p. 546).

El hombre “misterioso y silencioso”, como sería descrito por Rubén Darío, tímido y encerrado en el simbolismo de sus sueños, resultó ser un poeta contundente y sin adornos que hace aflorar sus aprendizajes en la ILE, y que enfrenta de forma notable la política, la sociedad, la ética y la metafísica a partir del paisaje castellano. El desarrollo de la obra de Machado es también un proceso de apertura al mundo a través del paisaje: el tránsito desde *Soledades a Campos*<sup>323</sup> representa ese intersticio que vai de um mundo fechado a um universo infinito.

Hay en Machado, como trazo distintivo, y siguiendo a Jochen Mecke, una resistencia formal, un conflicto con la modernidad, definido como “modernidad conflictiva” (in VVAA, 2000, p. 479), un concepto que tendría una doble motivación. De un lado, Machado no tiene a su alrededor a los trabajadores mecanizados, sino a los campesinos trabajando la tierra. De otro, no hay nadie con quien hablar, y en razón de este silencio, el arte no deja de ser aquella salida que precisa el alma solitaria en medio de un ambiente analfabeto. Es en esa proyección, según Mecke, que Machado,

convencido, al igual que sus contemporáneos, los vanguardistas europeos, de que no es posible a vuelta a la tradición, pero igualmente convencido de que la estética moderna tampoco es posible, articula una tercera vía entre la tradición y la modernidad, o mejor, una modernidad radicalmente diferente de lo que previeron las vanguardias (in VVAA, 2006, p. 546).

Lo que Machado procura, según Mecke (VVAA, 2006, p. 557), no es, finalmente, aquella literatura “deshumanizada” de los modernistas, sino una literatura “desubjetivizada”, “alterizada”:

Es justamente esta misma búsqueda de autenticidad la que le impide adoptar los preceptos y las técnicas de la modernidad europea, porque no corresponderían a una situación histórica que no está conforme con la modernidad en el plano general. Como la autenticidad es el principio mismo en cuyo nombre las corrientes modernas destruyen la tradición literaria, Machado se encuentra ante un dilema, puesto que tiene que rechazar las técnicas modernas en base al principio mismo de la modernidad (VVAA, 2006, p. 557)

El paisaje en la obra de Antonio Machado se constituye, así, claramente en ‘el otro’ físico con quien dialoga en su soledad intelectual, pensando ese ‘otro’ en el sentido de Hannah Arendt: el sujeto se hace con los otros. No es, por tanto, una idea de confrontación sujeto-paisaje lo que define ese ‘otro’, sino una idea de complementación. Por otra parte, esa

---

323 “Eu pensava que o elemento poético não era a palavra pelo seu valor fónico, nem a cor, nem a linha, nem um complexo de sensações, mas uma profunda palpitação do espírito; o que põe a alma, se for que alguma coisa põe, ou o que diz, se for que alguma coisa diz, com voz própria, em resposta ao contato do mundo. E ainda pensava que o homem pode surpreender algumas palavras de um íntimo monólogo, distinguindo a voz viva dos ecos inertes; que poderiam também, olhando para adentro, vislumbrar as idéias cordiais, os universais do sentimento” (Antonio Machado: prólogo á edição de *Soledades* feita em 1917).

soledad intelectual no es estricta: es sabida su frecuente correspondencia con diferentes intelectuales españoles de la época y su actualizado conocimiento de las tendencias literarias de moda en Europa, pero todo esto se produce con una característica común: la distancia. Y es esta distancia física, intelectual y afectiva, lo que hace que el paisaje se constituya en el eje de la relación conflictiva con la modernidad. No es por acaso que Machado no desenvuelve su literatura en el escenario por excelencia de la modernidad, la ciudad, ni toma, como contrapunto ese universo urbano, el espacio rural como paraíso perdido. Machado no acepta lo que considera el solipsismo simbolista ni la ilusión del modelo que “debe” y “puede” ser imitado objetivamente, tal como proponen el positivismo y el naturalismo. Al contrario, es con la mirada vuelta hacia el escenario rural, que Antonio Machado crea, contra todo pronóstico, un discurso sobre la modernidad, un nuevo paisaje de la modernidad producida por el encuentro entre lo distante – el espacio, la modernidad, la ciudad, la intelectualidad – y su punto de vista – su biografía, sus valores, su cosmovisión, la historia, el contexto,... Nace de ahí un recorte personalísimo, un paisaje propio, creado por él, que muestra otra visión de la modernidad: un paisaje apócrifo de la modernidad. Así, el paisaje es un ‘otro’, un nexo y un ‘él’.

## 6.4 POCO MÁS QUE DECIR

Somos víctimas –pensaba yo– de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por dispersarnos 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?

(Antonio Machado)

La poética de Machado se ve confrontada con una situación, en la que –por motivos diferentes– tanto el retorno a la tradición poética como el tránsito a una poesía moderna es inaccesible.

(Jochen Mecke)

Según Jochen Mecke, uno de los elementos más universales de la poesía moderna es “el anhelo de una abolición total de la tradición”. En *Los Complementarios*, Antonio Machado cuestiona la sistematización de ese proyecto: “Sólo un fetichismo literario puede



tomar como revelaciones de una nueva estética proclamas y manifiestos en que se pretende la total abolición de la tradición artística y la generación espontánea de un arte nuevo” (in VVAA, 2000, p. 479). Para Machado, “cantar es contar”, o dicho de otra forma: la poesía es igual al cuento (MOSTAZA, 1949, p. 624). Por eso, en cuanto amante y defensor del contenido en literatura, cuestiona la necesidad de una revolución en el lenguaje poético. En ese sentido, Machado se confronta con Rimbaud: “si la literatura no puede alcanzar lo desconocido, las metáforas tienen que conformarse con el papel subalterno de llenar huecos en el léxico, pero nunca podrán expresar algo completamente nuevo” (in VVAA, p. 481).

Para Machado (2004, p. 98), “la poesía, al contrario de la música o el arte, no dispone de un material que todavía no esté impregnado de sentido”. La literatura se sirve de las palabras que ya vienen cargadas de un significado previo: “las palabras, a diferencia de las piedras, maderas, o metales, son ya por sí mismas significaciones humanas, a las cuales da el poeta, necesariamente, otra significación” (IDEM, p. 98). Por eso, recusa la idea de transformar la poesía en una música “capaz de renunciar a significaciones anteriores”, significaciones previas a su propio significado. Juan de Mairena dice que la palabra siempre mantiene las marcas de su sentido original:

La palabra es valor de cambio, convencional, moneda de curso; el poeta hace de ella medio de presión [...]; necesita convertir la moneda en joya. Mas el artífice hará una joya con el metal de una moneda, fundiéndola, e imprimiéndole nueva forma. Para labrar su joya el poeta no puede destruir y borrar la moneda. Porque su material de trabajo no es lo que en la palabra correspondería al metal de la moneda, esto es: el sonido; sino aquellas significaciones del humano que la palabra, al hacerse moneda, pretende objetivar (MACHADO, 2004, p. 98).

En la literatura de Antonio Machado encontramos como características principales, las siguientes: el lenguaje llano y los elementos coloquiales, la concisión, con frases breves y estructuras sencillas; el uso del símbolo disémico: cuando al significado irracional se le añade uno lógico (algo descriptivo que resulta ser otra cosa: un reloj, un río, los campos), el uso de metáforas de valor simbólico y metonimias, formulaciones sinestésicas y paradojas.

Según Manuel Alvar, la retórica de Antonio Machado “es muy pobre. Los recursos de que se vale apenas sí nos permiten un mínimo asidero [...] Rara vez las palabras han significado más directamente aquello que querían significar”. *Soledades. Galerías. Otros poemas* es calificado por Alvar como “poemas a contrapelo” (IDEM, p. 12), ya que rompen con lo anterior, pero no siguen los postulados modernos:

Si acaso, era un salto atrás, la búsqueda, el descubrimiento de lo que Bécquer significaba [...]. El libro de Machado es un libro teñido de melancolía; con ello estamos descubriendo esa veta de romanticismo que nunca habrá de abandonar (in MACHADO, 2010, pp. 9-10).

El propio Machado dice en *Los complementarios*:

[...] lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era exactamente mi parecer de hace veinte años. En mi composición *Los cantos de los niños*, escrita en el año noventa y ocho (publicada en 1909=*Soledades*), se proclama el derecho de la lírica a contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico (MACHADO, 2010, p. 12).

José María Valverde (in VVAA, 1949, p. 406), dice que, a partir de 1912, Antonio Machado va buscando la prosa, “la gran prosa de Machado”, en la que la poesía casi desaparece de su vida: “en los últimos diez o quince años de su vida, la producción en verso de Machado disminuye hasta casi desaparecer –diez o doce poemas breves son todo su haber posterior a 1930”.

Lo poco que escribe durante la guerra son visiones líricas del paisaje soriano o valenciano, distorsionados ambos por los efectos de la contienda; llantos por las víctimas de la Guerra Civil; lamentaciones por la pérdida de Guiomar; añoranzas del paraíso perdido (BALTANÁS, 2005, p. 255).

A partir de su estancia en Baeza, Machado va preocupándose cada vez más por lo filosófico y menos por lo lírico. Sus poemas se empequeñecen y dedica mucho tiempo a la escritura de *Los Complementarios*. En Segovia, el grueso de su producción literaria está en la escritura de las seis obras de teatro escritas a dúo con Manuel Machado. Luego, ya en Madrid, vendrá *Juan de Mairena*. Según Francisco Caudet hay una evolución gradual que va de lo lírico y poético hacia lo político.

Sus poemas se reparten entre los dedicados a Guiomar, nombre tras el que se esconde Pilar de Valderrama, su amor platónico desde los años veinte, proverbios y algunos poemas de carácter político en los que lo popular se entremezcla con la actualidad del país:

La primavera ha venido  
y don Alfonso se va.  
Muchos buques le acompañan  
hasta cerca de la mar.  
Las cigüeñas de las torres  
quisieran verlo embarcar  
(MACHADO, 2010, (LXXI S) p. 442)

¿Qué consecuencias tiene esto en relación al paisaje? Ya se ha visto una parte considerable en relación al período de Baeza (1912-1919). Pero a partir de los años 20, lo que ocurre es que el paisaje se minimiza aún más hasta ir abstrayéndose, quedando sólo elementos sueltos como el agua, el río o el sol.

Durante la Guerra Civil, su producción poética son mayoritariamente recuerdos y algunos poemas ensalzando a personalidades, como *El crimen fue en Granada* (en memoria de Federico García Lorca, asesinado durante la guerra) o el *Soneto a Lister*. Sin embargo, lo

más potente de su escritura son los artículos periodísticos. Ahí es donde tenemos al Machado más brillante, desprendido de casi todo, ligero de equipaje, casi desnudo, desde un mirador, el de la guerra, que es ya la nave que nunca ha de tornar.

*Desde el mirador de la Guerra*, Machado contempla el paisaje europeo y la tragedia que se viene encima. Describe la impasibilidad con la que observan las potencias europeas la tragedia española sin darse cuenta de que ellos pueden llegar a sufrirla también.

La estancia de Machado en Barcelona duró diez meses. Llegó desde Valencia, en Marzo de 1938, ante el avance del ejército nacionalista y la inminencia de la división de la zona republicana en dos. En esos diez meses, Antonio escribió en el diario *La Vanguardia* una sección llamada Desde el mirador de la guerra.

Se ha visto en el capítulo 3 la vocación republicana del clan de los Machado, de modo que los hermanos Antonio y Manuel Machado, además de en otras lides, también siguieron la tradición familiar republicana y conmemoraron –y hasta participaron– en la proclamación de la 2ª República Española. Cuando se produjo la proclamación (1931), Antonio Machado era profesor de francés en Segovia, y él mismo cuenta en cartas que participó desde el balcón del ayuntamiento (GIBSON, 2016, p. 521). Ya unos meses antes también formó parte de la *Asociación al Servicio de la República*, creada por José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala, y que nunca llegó a concurrir en elecciones.

Antonio Machado nunca fue militante de ningún partido, de modo que nunca tuvo una actividad política asociada a cargos, tal como Unamuno u Ortega, que fueron diputados en las cortes, o Pío Baroja que llegó a ser concejal de ayuntamiento (BALTANÁS, p. 258). Antonio y Manuel fueron más observadores y comentaristas que participantes en la vida política española de los años 30. Y como tantos otros, tuvieron sus más y sus menos y sus decepciones con un Estado que parecía llamado a acabar con las injusticias y los abusos de poder en España, pero que, por diferentes motivos, no consiguió satisfacer las expectativas. Fueron muchos los intelectuales que desde un principio supieron expresar ese sentimiento de que algo no marchaba bien, y hubo bastantes críticos, entre ellos, por supuesto, los hermanos Manuel y Antonio Machado. Manuel fue bien más crítico (desde las páginas del diario *La Libertad*) mientras que Antonio mantuvo una crítica en la que nunca dejó de tomar partido por su defensa. Por eso, cuando se produjo el golpe militar, el consiguiente fracaso y el establecimiento de un frente de guerra, Antonio no dudó en cuanto al lado del que estaba y participó activamente, sobre todo como escritor de artículos.

Cuando estalló la guerra, Manuel estaba en Burgos de vacaciones, y no pudo volver a Madrid. Después hizo unas declaraciones a un corresponsal de *Le Monde* desdeñando la

situación que vivía España. Un corresponsal de ABC en París leyó la entrevista y lo denunció. Manuel trató de retractarse públicamente, pero fue detenido. Su mujer movió cielo y tierra con la ayuda de su tía, que era monja. Al tercer día consiguieron dar con él y sacarlo de la prisión. A partir de entonces, a Manuel Machado se le ofrecieron cargos, él aceptó todos y se hizo un ardiente defensor de la causa nacionalista.

Antonio estaba en Madrid, y desde el primer momento fue defensor del gobierno legítimo y del estado vigente. En Noviembre de 1936, ante el peligro que Madrid corría y los bombardeos constantes de los aviones del ejército sublevado, el gobierno establece la capital en Valencia, y decide trasladar a intelectuales y patrimonio cultural con ellos. Antonio Machado se resiste, pero consiguen convencerlo a condición de que con él vaya su familia. En Valencia continúa su actividad hasta que en Abril de 1938, con el ejército nacionalista próximo a cortar el tránsito mediterráneo, se produce una segunda evacuación, esta vez a Barcelona.

El poeta y su familia son instalados en el Hotel Magestic, en el Paseo de Gràcia, y posteriormente en la finca de Torre Castañer, en Pedralves, y pronto, Machado comienza a colaborar regularmente en el diario *La Vanguardia*.

*La Vanguardia* era un diario de corte liberal y republicano nacido en 1888, y era una de las grandes referencias de información periodística en España, con una gran importancia en el tiempo de la 2ª República. Antes del inicio de la Guerra había sido dirigido por Agustí Calvet, alias “Gaziel”, un escritor catalán que, al estallar el conflicto, huyó y se exilió a Francia. EL periódico fue entonces tomado por un comité obrero y se colocó bajo su dirección a María Luz Morales, periodo en el que colaboraron autores como Pedro Bosh, Max Aub, Ramón J. Sender, André Malraux.

Si bien Antonio Machado ya había llevado a cabo alguna colaboración anterior en *La Vanguardia* (igual que en *Hora de España*), a partir de Abril de 1938 empezó a hacerlo asiduamente, publicando, hasta Enero de 1939, un total de 28 artículos. No todos ellos corresponden al título *Desde el mirador de la guerra*. Bajo este título son un total de 20, publicados entre el 3 de Mayo de 1938 y el 6 de Enero de 1939. Pero las colaboraciones de Machado con *La Vanguardia* comienzan en Julio de 1937, cuando publica “El poeta y el pueblo”, colocando ya los temas que van a ser recurrentes en *Desde el mirador de la guerra*. Posteriormente, en Marzo y Abril de 1938, publica tres artículos más, en un plazo de dos semanas, y a inicios de mayo comienza la publicación de *Desde el mirador de la guerra*. El 29 de Octubre publicará unas cuartillas, el 13 de Noviembre, *Glosario de los 13 fines de la guerra* (en este período final incrementa su producción), y en el 22 de Noviembre, se publica

*La voz de España. Una alocución de Don Antonio Machado dirigida a todos los españoles.*

En conjunto, los artículos publicados en *La Vanguardia* fueron veintiocho: Caudet, Sánchez Barbudo y Abellán coinciden al afirmar que hay una continuidad entre todos ellos, y que tanto en los artículos bajo este nombre como en los otros, la coherencia es muy grande tanto en el estilo como en los elementos, aunque se produce una evolución que va endureciéndose al paso de los acontecimientos y la materialización de la derrota del gobierno legítimo.

Hay una serie de elementos constantes, o casi constantes, con la excepción del texto sobre Pablo Iglesias (16/08/38) y el artículo dedicado a Arturo Serrano Plajá con motivo de su libro *El hombre y el trabajo* (21/10/38). Incluso en *Para el Congreso de la Paz* (23/07/38), se desvía del tema originario para incidir en las mismas cuestiones.

Entre estos elementos constantes que se hallan en los escritos, se pueden destacar estos cuatro, que se entrelazan:

- 1 El pueblo (diríamos los pueblos)
- 2 Los gobiernos
- 3 La relación de poder entre ellos.
- 4 El pensar la guerra

El primer texto con el nombre de *Desde el mirador de la guerra*, con fecha 3 de Mayo de 1938, da una idea de la temática general del conjunto:

Cierto que la guerra reduce el campo de nuestras razones, nos amputa violentamente todas aquellas en que se afincan nuestros adversarios, pero nos obliga a ahondar en las nuestras, no sólo a pulirlas y aguzarlas para convertirlas en proyectiles eficaces.

Partiendo de su padre, ‘Demófilo’, Antonio Machado se refiere al pueblo como detentor de la sabiduría. En el primer texto que publica en *La Vanguardia*, casi un año antes, en Julio de 1937, y que lleva por título “El poeta y el pueblo”, dice:

Escribir para el pueblo –decía un maestro– ¡Qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos –claro está– de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es, por de pronto, escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas de inagotable contenido que no acabamos nunca de conocer. Y es mucho más, porque escribir para el pueblo nos obliga a rebasar las fronteras de nuestra patria, escribir para los hombres de otras razas, de otras tierras y de otras lenguas” (07/37). A este pueblo al que elogia opone el comportamiento de los gobernantes, carentes de patriotismo: “el patriotismo verdadero de esas dos grandes democracias, que es el del pueblo, está decididamente con nosotros; pero quienes disponen aún de los destinos nacionales están en contra nuestra. Ellos conservan todavía sus antifaces, superfluos de puro transparentes, y pretenden engañar a sus pueblos y engañarnos a nosotros (03/05/38)

Al pueblo al que elogia opone el comportamiento de los gobernantes, carentes de

patriotismo:

el patriotismo verdadero de esas dos grandes democracias, que es el del pueblo, está decididamente con nosotros; pero quienes disponen aún de los destinos nacionales están en contra nuestra. Ellos conservan todavía sus antifaces, superfluos de puro transparentes, y pretenden engañar a sus pueblos y engañarnos a nosotros (03/05/38).

Esta relación de contraposición va a estar presente en lo sucesivo en todos sus artículos. El Pacto de No Intervención firmado por los países europeos, con Gran Bretaña y Francia, así como la posición de la Sociedad de Naciones al respecto genera varios comentarios:

Es el equívoco criminal que mantienen los poderosos, armados hasta los dientes, para conservar la injusticia y acelerar la ruina de los inermes o insuficientemente armados. Cuando alguno de ellos grite: “¡Justicia!”, se le contestará con un encogimiento de hombros; y si añade: “pedimos armas para defendernos de la iniquidad”, se le dirá cariñosamente: “paz, hermano. Nuestra misión es asegurar la paz que tú perturbas, reducir la guerra a un mínimo en el mundo. Nosotros no daremos nunca armas a los débiles; procuraremos que los exterminen cuanto antes (27/03/38).

Finalmente, critica con amargura al gobierno de Inglaterra y a su presidente, Neville Chamberlain, por su frase “cínica y perversa” en alusión a la situación de España: “No seré yo el que se queme los dedos en esa hoguera”.

En *Apuntes del día*, del seis de Abril de 1938, critica el miedo de Chamberlain a una revolución demonizada por la propia Alemania:

Los gobiernos inglés y francés han preferido ayudar a nuestros enemigos, que son también los suyos, con la llamada no intervención, y parecen desear nuestro pronto exterminio, para entenderse con los triunfadores. Pero los triunfadores no triunfarían de nosotros únicamente, sino, sobre todo, de Inglaterra y de su aliada Francia, con un ejército en la línea de los Pirineos, dueños del Golfo de Vizcaya, del Estrecho de Gibraltar, de Mallorca, etc (06/04/38)

La desesperación y el desánimo le llevan a analizar la negativa de Inglaterra y Francia en asistir a España bajo diferentes formas y perspectivas:

La guerra como *chantage* –hubiera dicho Juan de Mairena en nuestros días– es algo verdaderamente abominable. No hay que negar por ello que alguna vez alcanza su propósito; por ejemplo: cuando el adversario comprende que, a última hora, la amenaza de guerra puede cumplirse. Lo verdaderamente incomprensible es que se amenace a nadie con la paz, revelándole cómo, a última hora, se está perfectamente decidido... a no ir a la guerra.

En el artículo del 6 de Octubre se percibe un cambio de rumbo en sus textos. En primer lugar, la actitud con la Sociedad de Naciones carece ya por completo de respeto alguno: “La Sociedad de Naciones, ese organismo de trágica opereta, o, si lo preferís, ese *esperpento*, en el sentido que dio nuestro Valle-Inclán a la palabra, es una institución tan al

servicio del fascio, como los cañones de Hitler y los manejos pacifistas de Chamberlain”. En segundo, se pone sobre la mesa la última esperanza, perdida ya la de ganar la guerra y la de la ayuda de la Sociedad de Naciones. El tono general es de creciente pesimismo, y a veces, Machado abandona sus comentarios habituales para hacer balance de pérdidas literarias durante la guerra, y de la necesidad de reivindicar a los que se fueron, como Federico García Lorca o Morón, o a los que andan aún luchando por el frente, como Rafael Alberti.

El 10 de Noviembre de 1938, con la invasión de Checoslovaquia por parte de las tropas de Hitler como telón de fondo, Machado vuelve a arremeter contra Chamberlain y contra Francia e Inglaterra, ya sin citar la Sociedad de Naciones, y vaticinando que todos sus esfuerzos por evitar la guerra tendrán que tragárselos juntos en una nueva guerra europea:

Ellos saben muy bien, están hartos de saber que sus claudicaciones son mucho más graves. No es sólo que hayan perdido su crédito y su influencia política en la Europa centro oriental, es que han abandonado las comunicaciones con el África del Norte, la ruta marítima por donde la metrópoli se comunica con sus colonias, por donde sus colonias mandarían las fuerzas que habían de defender la metrópoli contra un enemigo implacable [...]. Ellos saben muy bien que su gran pecado no ha sido en Praga, ni en Munich, sino en París y en Londres; se llama Comité de no intervención en España. Porque, evidentemente, es en España donde debieron intervenir hace ya más de dos años para impedir que España fuera invadida por los más implacables enemigos de Francia.

Cuando Sir Neville Chamberlain y su jovial compadre Daladier, dicen que se ha conseguido que la guerra de España deje de ser una amenaza para la paz de Europa, no se sabe a quién pretenden engañar, porque no hay nadie tan palurdo sobre el planeta que comulgue con esa rueda de molino. Es ahora cuando los intereses vitales de Francia y de Inglaterra han de aparecer más directamente amenazados.

En su último artículo, fechado el 6 de Enero de 1939, dice Machado:

Lo menos malo que puede decirse de Chamberlain es que, convencido de la fatalidad de la guerra, considera el tiempo empleado en la fabricación de armamentos como una ventaja mayor para Inglaterra que la suma de sus claudicaciones puede serlo para sus adversarios.

Concluye el último de sus casi veinte artículos dedicados a la cuestión: “Entre el deshonor y la guerra –recordemos las palabras de Churchill– habrían elegido el deshonor y tendrían la guerra, una guerra sin honor –añadimos nosotros”.

Su último párrafo está dedicado a España:

España, por fortuna, la España leal a nuestra gloriosa República, cuantos combaten la invasión extranjera, sin miedo a lo abrumador de la fuerza bruta, habrán salvado, con el honor de la Europa occidental, la razón de nuestra continuidad en la Historia.

En sus textos de guerra hay una característica muy clara en relación al espacio: el paisaje va siendo progresivamente sustituido por el lugar. Barcelona, una ciudad casi enclaustrada que aguarda entre sueños la tragedia que se le viene encima, se torna el lugar en

el que se disputa lo ético. El lugar que ocupamos es diferente del lugar que ocupa otro, y este aspecto es importante en la percepción del paisaje, ya que nuestra perspectiva es sólo nuestra. Sin embargo, podemos percibir y compartir la perspectiva del otro. Como representación máxima del lugar, encontramos su texto *Para el congreso de la paz*, escrito para el encuentro de escritores antifascistas que iba a darse en esas fechas –Julio de 1938– en París y al que un ya enfermo Antonio Machado no podría acudir. El foco de la cuestión está en los bombardeos sobre ciudades abiertas, ciudades que no están participando de la guerra. Sin embargo, el tema deriva en otros, configurándose en uno de los más interesantes de toda la serie. En él, Machado anticipa la tesis de la banalidad del mal desarrollada años después por Hannah Arendt:

Un español que habita hoy en Barcelona no hace mucho con su airada protesta contra los bombardeos aéreos de las ciudades abiertas. Puede pensarse de él (¿y cómo no?) que clama en defensa de su propio techo amenazado, de la seguridad de los suyos y aún de su propia persona. ¿Quién en su caso, no lo haría? Hay más. Los mismos hombres que perpetran estos crímenes abominables tienen también sus casas (en Roma o en Berlín o en Salamanca) como nosotros hoy en Barcelona, en Madrid o en Valencia; tienen, acaso, sus padres (un padre y una madre para cada uno de ellos), sus mujeres, sus hijos, sus hermanos: y sería un hiperbólico abuso de la retórica si afirmásemos que habrían de permanecer insensibles si (a salvo sus personas) presenciaran el exterminio de los suyos con las mismas bombas que ellos están arrojando sobre los nuestros. Es casi seguro que, en este caso, su repulsa no sería mucho menos airada que la nuestra. Esto quiere decir (conviene mirar a la verdad cara a cara) algo que, no por seguirse de premisas perfectamente lógicas, es menos monstruoso: se puede ser lo que se llama un buen padre, un buen hijo, un buen esposo, y hasta un excelente vecino, y realizar las faenas más abominables, esos viles asesinatos de niños, enfermos, mujeres y ancianos, los crímenes de lesa humanidad que la guerra palia y la llamada guerra totalitaria pretende cohonestar (MACHADO, *La Vanguardia*, 23/07/38).

## 6.5 COMPLETANDO EL CÍRCULO

[...] como cantaba el gran Rubén Darío (mucho más grande que todo cuanto se ha dicho sobre él)...  
(Antonio Machado)

Aurora de Albornoz nos cuenta cómo Rubén Darío nunca dejó de estar presente en la obra de Machado. Probablemente Machado representa como nadie esa unión modernismo – 98, dada la afirmación de Juan Ramón Jiménez recogida por Aurora de Albornoz (in *VVAA*, 1989), según la cual la poesía hispánica del siglo XX “parte de dos maestros: Miguel de Unamuno y Rubén Darío”, y su “primer heredero es Antonio Machado”.



Machado llamaba a Rubén “el maestro incomparable de la forma y de la sensación” (MACHADO, 2010, p. 72). Después, Antonio intentó seguir un camino distinto. Según Aurora de Albornoz (VVAA, 1994, p. 73),

en términos generales Machado siempre vio a Rubén Darío como “maestro” suyo y de sus contemporáneos. Mas, si examinamos todos los testimonios machadianos – cosa que ya hizo Oreste Macrí [en *La presencia de Rubén Darío en Antonio Machado*]– llegamos a las siguientes conclusiones: a un momento e admiración incondicional –que coincide con los primeros años de siglo y primeros libros machadianos– en el cual, si la admiración persiste, el antes incondicional entusiasta se esfuerza en insistir en las diferencias entre su poesía y la de Darío; los años últimos de Machado están de nuevo llenos del nombre de Darío, pronunciado con el mismo fervor de antaño.

En *Nuevas Canciones* (1924), Machado trata de zafarse de sus maestros. El poema *De mi cartera*, comienza con una declaración de principios que niega, en tres versos, a Verlaine, el simbolismo y el parnasianismo:

Ni mármol duro y eterno,  
Ni música, ni pintura,  
Sino palabra en el tiempo.

Pero según Albornoz, cuanto más quiere distanciarse de Rubén, Machado ahonda más en él. Iniciado en la poesía bajo los influjos de Rubén, Albornoz asegura que la influencia del autor nicaragüense nunca abandonaría al poeta sevillano:

¿Hay una correspondencia entre lo que Antonio Machado pensaba en relación a su deuda con Darío y la realidad? Obviamente no [...] Aunque Antonio Machado, quizá ya desde sus primeros poemas se diferencia de Darío –y de otros maestros– en muchas cosas, lo que de él aprendió está en *Soledades* de 1903, en *Soledades. Galerías. Otros poemas* de 1907, o en *Campos de Castilla* de 1912.

Como se ha visto en el capítulo 3 de esta investigación, Rubén Darío fue también quien introdujo a Antonio –ya fuera directamente o a través de Manuel– en la lectura de Paul Verlaine y su gusto por lo indeciso velando el dato concreto de lo preciso: “Aunque en su poesía no siempre huya del color –a veces lo hay muy fuerte– el Machado paisajista y pienso ahora en *Campos de Castilla*, es maestro en matices” (VVAA, 1994, p. 75):

Darío es un simbolista en el sentido más profundo del término; es decir, en la aceptación de algunas creencias que constituyen la clave de la doctrina de los simbolistas, quienes, siguiendo a Baudelaire, conciben la Naturaleza como un templo de columnas vivientes que, de vez en cuando, lanzan confusos mensajes, indescifrables para los más, y acaso susceptibles de ser interpretados por el Poeta, torre de Dios (VVAA, 1994, p. 76).

En *Campos de Castilla*, hacen presencia figuras históricas usadas por Darío, Manuel y otros autores del momento (como el Cid). Por los campos de Castilla, “como por la Isla de Oro imaginada por Rubén”, hay “centauros”, y las tierras son “tan tristes que tienen alma”,

“dice refiriéndose a un paisaje concreto” (in VVAA, 1994, p. 77). Si la presencia de Unamuno en *Campos de Castilla* está fuera de toda duda, la presencia de Darío, según Albornoz, es mucho más fuerte, y no sólo esa:

acaso venga a cuento sugerir ahora el nombre de otro belga, Emile Verhaeren. Y no sólo porque algunos campesinos de *Les Campagnes hallucinées* y los *Campos de Castilla* tienen algún parecido, sino, además, por esa presencia de figuras extrañas, locos, por ejemplo, aunque Machado se limite a hablarlos de ellas, mientras que Verhaeren les hace hablar directamente (VVAA, 1994, p. 77).

Otra característica tomada de Rubén es la personificación de sentimientos:

Y en la playa quedaba, desolada y perdida,  
una ilusión que aullaba como un perro a la muerte.

Así incorporados por Machado (in VVAA, 1994, p. 78):

desnuda está la tierra,  
y el alma aúlla al horizonte pálido  
como loba famélica

Por otro lado, el empleo del ‘tú’ en lugar del ‘yo’ (“proyección del yo en el tú”), ya utilizado por Charles Baudelaire y Rubén Darío, es muy característico de Antonio Machado, una opción que, según Albornoz, da a Machado el protagonismo español en su uso (IDEM, p. 78).

Ahora bien, la melancolía, aunque está en Rubén, es más propia de Machado, y “se caracteriza por su forma de transmitir un ambiente nostálgico, suavemente melancólico, que el poeta vive y en el que va envolviendo al lector. Hay una serie de palabras, sobre todo, adjetivos –cansado, triste, polvoriento, viejo...– y un modo de ir dejándolas caer, que constituyen la clave” (IBIDEM, p. 79):

Ese tono machadiano –aunque no menos lo son el de la poesía de los apócrifos, o el de la prosa de Juan de Mairena– creo que no se parece, o se parece poco, al de cualquiera de sus maestros. La nostalgia, la suave melancolía, tiñe ciertos poemas de Darío, pero no muchos. La melancolía de Rubén se acerca más al temblor, a la angustia, aunque no se desespere (Albornoz, in VVAA, p. 80).

Así, en el verso “Estos días azules y este sol de la infancia”, tenemos una compilación temporal, un repaso de vida: los azules de Rubén Darío y de la juventud parisiense, el sol de la infancia, el exilio y el tiempo del pasado republicano y de esperanza.

También el poema de Verlaine de poemas saturnianos es muy descriptivo, y considero que está en el verso final de Machado:

Y que el tiempo azul y risueño  
Arrulle con rumor de nidos  
Y con fragancias, oh queridos  
Durmientes, vuestro eterno sueño.  
(VERLAINE, 1921, p. 115)

## 6.6 “DÍAS AZULES”, “SOL DE INFANCIA”: UN PAISAJE

El poema “Del Camino” será titulado “Tierra baja” cuando aparezca en *Soledades* (GIBSON, 2016, p. 133). En este poema, aparecido en el nº 6 de *Electra*, aparece ardientemente el sol:

El sueño bajo el sol que aturde y ciega,  
 Tórrido sueño en la hora de arbol;  
 El río luminoso el aire surca;  
 esplende la montaña,  
 la tarde es bruma y polvo y fuego y sol.  
 [...]  
 ¡Senda de limoneros y palmeras!  
 ¡Soberanas lujurias bajo el sol!  
 ¡Dulce tañer de guzla solitaria,  
 que obscuro encanto lleva al corazón!  
 ¡Cosas idas presentes!... Con vosotras  
 flota también la tórrida ilusión  
 de mi alma. ¡Salve, tierra, amarga tierra!  
 ¡Tierra de bruma y polvo y fuego y sol!  
 (in GIBSON, 2016, pp. 132-133).

Gibson asocia el poema con el viaje que Antonio Machado a Sevilla antes de poner rumbo a París. Este sol parece ser el del último verso: el sol de la infancia. Tal como se ha indicado ya, una de las características de la poesía machadiana es el uso de la sinestesia. La sinestesia es una herramienta valiosísima para la representación de la temporalidad como *aión* (*durée*):

Y un día –como tantos– al aspirar un día  
 aromas de una rosa que en el rosal se abría,  
 brotó como una llama la luz de los cabellos  
 que él en sus madrigales llamaba rubias olas,  
 brotó porque un aroma igual tuvieron ellos...  
 Y se alejó en silencio para llorar a solas  
 (Machado, XLIX, in GIBSON, 2016, p. 209).

La repentina asociación producida por el aroma de la rosa evoca a la persona amada: “En las profundidades de la psique está almacenado, pues, en palpitante actualidad, pero casi siempre fuera de nuestro alcance consciente, todo lo que hemos vivido y sido y sentido” (GIBSON, 2016, p. 210). Esta es la misma estrategia que usó el cuñado de Henri Bergson, Marcel Proust, en su *En busca del tiempo perdido*, recurriendo a la famosa evocación del pasado a través del sabor de una magdalena:

[...] me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin moción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en

inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? (PROUST, s/n, p. 38)

El 15 de Noviembre de 1907, *El País* publica “Las moscas”. Apelando a lo más pequeño, Machado establece un arco temporal eterno:

Moscas de todas las horas,  
 de infancia y adolescencia,  
 de mi juventud dorada;  
 de esta segunda inocencia,  
 que da en no creer en nada,  
 de siempre... moscas vulgares,  
 que de puro familiares  
 no tendréis digno cantor:  
 yo sé que os habéis posado  
 sobre el juguete encantado,  
 sobre el librote cerrado, sobre la carta de amor,  
 sobre los párpados yertos  
 de los muertos  
 MACHADO, 2010, p. 116, XLVIII).

En *Los Complementarios*, Machado asocia “Elegía de un madrigal” con *En busca del tiempo perdido*: “todo cuanto dice Marcel Proust sobre la memoria y las intermitencias del corazón está en mi “Elegía de un madrigal”” (1907, XLIX):

Recuerdo que una tarde de soledad y hastío,  
 ¡oh tarde como tantas”, el alma mía era,  
 bajo el azul monótono, un ancho y terso río  
 que ni tenía un pobre juncal en su ribera.  
 ¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia  
 que borra el misterioso azogue del cristal”  
 ¡Oh el alma sin amores que el Universo copia  
 con un irremediable bostezo universal”

\*

Quiso el poeta recordar a solas,  
 las ondas bien amadas. La luz de los cabellos  
 que él llamaba en sus rimas rubias olas.  
 Leyó... La letra mata: no se acordaba de ellos...  
 Y un día –como tantos– a aspirar un día  
 aromas de una rosa que en el rosal se abría,  
 brotó como una llama la luz de los cabellos  
 que él en sus madrigales llamaba rubias olas,  
 brotó, porque un aroma igual tuvieron ellos...  
 Y se alejó en silencio para llorar a solas.  
 (MACHADO, 2010 (XLIX), pp. 116-117)

Esto es, en resumen, lo que Antonio Machado dice cuando dice “este sol de la infancia”: este sol de un tiempo, este sol de mi ser, de mi configuración, este sol que es el astro sol, pero que es otra cosa que el objeto, que soy yo. Yo soy ese sol y ese sol soy yo. Yo soy esos días azules y esos días azules soy yo. En tanto que el mundo no es algo disociado del

sujeto y el sujeto no está dissociado del mundo, ni su corporeidad ni su conciencia separadas una de la otra, Antonio Machado es un autor contemporáneo. No es un autor decimonónico, no busca la fusión en el Uno primordial, a la manera de los románticos o incluso de los simbolistas y modernistas. Es un autor consciente de ser un cuerpo y no una delimitación corporal:

Nunca traces tu frontera,  
ni cuides tu perfil;  
todo eso es cosa de fuera  
(2010, p. 284).

Antonio Machado es un autor moderno.

## 6.7 UN SUSPIRO

Poesía pura es lo que resta después de quitar a la poesía toda su impureza  
(Antonio Machado).

A nuestro entender, los objetos pueden formar parte tanto del paisaje como del espacio, lo que depende del enfoque del autor o de la percepción del lector. Sin embargo, el objeto o los objetos descritos se conciben inevitablemente como espacio si el paisaje está ausente. Si se trata de un paisaje, el objeto construido se funde en el mismo. Para concebir al objeto como parte del espacio o del paisaje, se ha de ver su relación con el entorno.

(Venko Kanev).

Si pensamos en el verso “estos días azules y este sol de la infancia”, vemos que son dos objetos; sin embargo, su magnitud puede permitir pensar que se trata de un paisaje. “Días azules” implica un espacio y un objeto. Lo interesante de la frase, por más enigmática que resulta, es que, desde el punto de vista del paisaje, sólo hay un objeto, un color, y muchos tiempos. Y sin embargo, hay un paisaje, o es posible concebir un paisaje con un cielo azul y un sol, y que este, lejano, diríamos un horizonte, puede remitirnos a un espacio concreto. En ese sentido, sería como una inversión de papeles: el horizonte remite a lo concreto. La explicación sobre cómo Machado construye estas formas puede verse ayudada por la siguiente frase de Kanev: “Por ejemplo, los objetos bellos descritos a partir del esteticismo modernista no implican el paisaje” (2003, p. 15).

Aquí podemos acordarnos del primer Machado y de sus referentes (Rubén, Manuel,

Mallarmé,...) autores que usan esos objetos aislados buscando un esteticismo que Machado no procuraba. Sin embargo, formalmente, Machado sí mantiene ese tono modernista. En esa poesía de mínimos, austera, se percibe el toque modernista de Machado. No en los temas ni en las formas. ¿Por qué? Habría que verlo. Desde luego, el propio Machado comenta que él quiere dar una importancia fundamental a la palabra, y que pretende no distraer con otras cosas o con artificios formales de la palabra misma.

En relación a los apócrifos, tenemos esos yo que no conseguimos integrar en nuestro yo, que son acallados por ese yo que surge que surge y se hace en la colectividad. Lo que propone Machado con los apócrifos es hacer emerger esos “yo” velados, no tomados por el verdadero yo o el genuino yo, y darles voz. Los apócrifos son, así, diferentes de los heterónimos de Fernando Pessoa. En Pessoa, los heterónimos son otros “yo” que nada pretenden tener que ver con Pessoa, mientras que los apócrifos de Machado son el propio Machado, pero otros Machado que no tienen voz en el Antonio Machado que se hace en el mundo. Todos los apócrifos de Machado emergen en el paisaje.

Tres días después de la muerte de Antonio Machado, su hermano José encontró en el abrigo del poeta un papel con tres inscripciones. Una era una citación del clásico dilema hamletiano de Shakespeare: “ser o no ser”. Otro, cuatro versos de “Otras canciones a Guiomar (a la manera de Abel Martín y Juan de Mirena)”:

Y te daré mi canción:  
Se canta lo que se pierde  
con un papagayo verde  
que la diga en tu balcón  
(GIBSON, 2015, p. 691)

Por último, estaba escrito el verso “Estos días azules y este sol de la infancia”.

“Ser o no ser”, “se canta lo que se pierde”, “Estos días azules y este sol de la infancia”.  
Se canta la vida.

¿Y el paisaje?

Estos días azules y este sol de la infancia es el paisaje mínimo e intenso. Recordemos los principios que nos han guiado en el paisaje literario: la capacidad de anticipación de Michel Collot y la apertura a lo ilimitado de Venko Kanev. El paisaje como algo pasado, de Milton Santos, la capacidad de proyectarnos de Sartre, Heidegger y la fenomenología.

El verso está claramente inspirado en Rubén Darío. Como indica Aurora de Albornoz (1986, p. 251), en 1898, Rubén escribió el verso “En los días de azul de mi dorada infancia”. Un conocedor profundo de la obra de Rubén Darío, como era Antonio Machado, podía inspirarse o, como mucho, recordarlo inconscientemente, pero se trata sin duda de una

reescritura del verso de Rubén. Pero hay una diferencia que es la clave para entender la distancia tenue entre Machado y los modernistas: en Rubén tenemos los “días de azul”, un artificio: días vestidos de azul, días con el azul incorporado... ‘días’ por un lado y el azul por otro. En Machado, los días son azules. Hay una esencia en el día, que ostenta su azulidad, no todos los días son azules, pero estos (a los que Machado se refiere) lo son, y lo son en un doble sentido: en el descriptivo, naturalista (todos podemos hacernos una imagen naturalista de “días azules”, aunque esa referencia cambie según nuestra cultura), pero al mismo tiempo, los días azules esconden una relación biográfica y literaria:

Rubén es el poeta del azul. Los días azules en el contexto de la vida de Antonio Machado, remiten a un pasado, a un placer de infancia tal vez, pero también de juventud, los días despejados de la juventud con un futuro por delante, con una levedad corporal, con una vida eterna por más que se piense en la muerte, y que en Antonio fueron los días del modernismo, de París, de Madrid, de las tertulias y de la lucha estética. Y remiten a un cambio que vendría trabajándose y peleándose en España hasta el trágico desenlace final, cuando ya todo estaba perdido, cuando la libertad y la igualdad habían sido echadas a tiros del país. Desahuciado, enfermo y exiliado, Antonio se vuelve hacia los días azules de la esperanza.

El paso por la frontera había sido muy duro. Un viaje emocionalmente duro, pero también físicamente para una persona enferma. Los últimos metros, con la incertidumbre de poder o no pasar frontera, fueron hecho a pie, en línea ascendente, bajo un manto de lluvia, en pleno Enero de los fríos y escarpados montes pirenaicos que separan España de Francia. La comitiva durmió en un vagón de tren, y pasadas unas horas, por fin llegaron a Colliure. En aquel pequeño pueblo costero del Mediterráneo, es perfectamente posible que el invierno se tomara un pequeño descanso y asomara el sol. Somos un cuerpo, y ese cuerpo cansado sintió la emoción de su propia existencia, el palpito de su propia vida, y se abrió a sus recuerdos. La infancia y la juventud están en ese verso, en ese paisaje mínimo: un astro amarillo perfilado sobre un plano azul. Sólo eso. ¿Qué quedó tras el periplo vital de transformar un país? Los días azules, el sol de la infancia, el cielo, el sol, la infancia, la juventud, los recuerdos, la poesía, los sueños: este sol igual al sol de cuando soñaba: un suspiro, un instante, en un pequeño lugar del infinito universo.

## CONSIDERACIONES FINALES: “estelas en la mar”

Al andar se hace camino  
y al volver la vista atrás,  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar  
(Antonio Machado)

Comenzamos este texto concerniente a la investigación desarrollada haciendo referencia a la afirmación de Gustavo Bueno sobre el camino. Bueno decía que el camino, en todo caso, se hace cuando vuelve a andarse un recorrido, en su segundo trayecto. Estas consideraciones finales son, pues, la descripción del recorrido, su consolidación, por tanto, como camino.

Inicialmente se buscó dilucidar si la obra de Antonio Machado, en conjunto, podía considerarse moderna. El foco de la investigación tenía como eje la representación del paisaje para, a partir de ahí, extraer una visión del mundo, de la existencia y del ser humano en la literatura de Antonio Machado. Los problemas fundamentales que marcaron el rumbo inicial de esta tesis fueron: ¿de qué nos hablan los paisajes machadianos? ¿qué visión del mundo se percibe en ellos, y del ser humano, de la existencia y la época en que fueron realizados? ¿constituiría todo ello algo que pudiéramos considerar adscrito a la corriente o la episteme de su tiempo, la modernidad? ¿serían modernos los paisajes machadianos? ¿serían representaciones de la modernidad? ¿se diferenciarían en relación a la modernidad europea? ¿constituiría la obra de Antonio Machado una forma particular y diferenciada de mirar la modernidad? ¿podría decirse que son paisajes de una modernidad frustrada? ¿tal vez de una modernidad apócrifa?

La hipótesis inicial era la de que la obra literaria se manejaba era que la obra de Antonio Machado se caracteriza por mostrar un cambio del mundo que significa la modernidad, entendida esta como el período que se inicia con la revolución industrial y que se manifiesta con la aparición de la ciudad moderna y sus nuevos personajes. Sin embargo, esta manifestación literaria de lo moderno se daría desde una perspectiva periférica, esto es: no en el núcleo de los acontecimientos que hacían de locomotora de los cambios de cosmovisión y sociedad en el mundo –el auge del positivismo, la acumulación de conocimientos científicos, la desacralización de la naturaleza y su reducción a pura extensión, así como el menosprecio por lo pasado o lo tradicional–, sino desde la perspectiva de quien conoce los cambios que se están produciendo y los percibe donde al mismo tiempo no parece estar cambiando nada: el



ámbito del mundo rural, un mundo en proceso crepuscular que acompaña el crepúsculo de una concepción del mundo como creación divina. Se pretendía concluir que la perspectiva que Machado tenía de la modernidad era una perspectiva apócrifa en una sociedad que intentó incorporarla y que acabó frustrada por las propias debilidades del proyecto moderno e inmersa en una cruenta guerra civil.

Sin embargo, la primera conclusión que se sacó fue que la pregunta no parecía bien planteada. ‘Modernidad’ es un concepto complejo desde el punto de vista historiográfico, y esa complejidad se ve estimulada por la valoración moral que implica clasificar determinada obra como antigua o moderna. Lo moderno no sólo es una categoría que designa una época, sino que aún hoy designa también una contraposición entre lo presente y lo pasado, siendo que lo que no está actualizado, pertenece al pasado. La necesidad de resolver la compleja problemática del concepto de modernidad obligó a una reformulación de las preguntas iniciales. Se entendió que para comprender mejor el fenómeno, era imprescindible encuadrarlo en el contexto de la civilización de la cual emergió (la civilización occidental), y esta, en el ámbito del devenir de la humanidad. La ampliación de la escala del objeto de estudio permitió observar la modernidad fuera de sus propios principios motores: las ideas de progreso de la humanidad y de “avance” de las culturas, a establecer la modernidad y la sociedad industrial como momentos de la civilización occidental que afectarían con una intensidad sin precedentes al conjunto de la humanidad y su hábitat. Eso nos permitió romper el esquema de avance / retroceso, presente / pasado, que acaban vehiculando una gran parte de los debates en torno a la modernidad.

La segunda parte de la hipótesis, aquella relativa al paisaje como elemento para el cual confluían las problemáticas sobre la modernidad tratadas por Antonio Machado en su poesía no fueron menos complejas. El paisaje como unidad es algo inmaterial, aunque esté dotado de una materialidad. El apelo inicial a una perspectiva fenomenológica para analizar el paisaje resultó ser fascinante por lo que escondía de sorprendente: que una perspectiva fenomenológica radical sólo podía conducir a un escepticismo absoluto respecto al mundo. Sólo un giro copernicano nos pudo salvar de ese escepticismo: en lugar de plantearnos la existencia del mundo, nos planteamos qué motivos podía haber para cuestionar su existencia o la información suministrada por los sentidos. Esto implicaba la aceptación del mundo material como principio de verdad, y su percepción como forma de percibirlo de acuerdo a unas necesidades vitales de las cuales no se puede salir, aceptando los principios del neodarwinismo. Llegados a ese punto, el materialismo cultural, método de trabajo de la antropología nos ayudó a trazar la línea que iría hacia el paisaje, hacia las configuraciones

culturales y hacia las construcciones y representaciones de cada sociedad.

Así fue como se entendió que el paisaje es una forma de entender y percibir el espacio y que la historia es una forma de entender y percibir las relaciones temporales. La modernidad y lo moderno pasaron a ser así momentos en los que Occidente, la Civilización Occidental se ha pensado a sí misma como superior al resto de culturas y civilizaciones.

Pero las cuestiones se fueron abriendo tanto que, finalmente, Antonio Machado y su obra quedaban, en el conjunto de la investigación, como la punta del iceberg de la cuestión. Y tengo la convicción de que debería haber sido así, que estábamos en el trabajo cierto y con un método cierto, y ciertamente novedoso, si no fuera porque el objeto de esta investigación era otro. Ahora bien, ya era inevitable entender la obra artística como un puntito que podíamos desglosar de un universo para su estudio, y que, en última instancia, no sería comprensible entender sin él.

Para llegar a este punto del trabajo, se recorrieron algunas representaciones de espacio y sus objetos que la civilización en la que estamos construyó en el devenir de su historia. Para trabajar la representación en Occidente, y por supuesto, se definió Occidente como la civilización surgida en Europa Occidental hace aproximadamente unos ocho siglos (en torno al siglo XII o XIII, concomitantemente, por cierto, al creciente uso de los monjes de Chartres del término tardolatino ‘modernus’ para referirse a sí mismos: aquellos que se fijan en los antiguos, en los clásicos). En esa investigación se llegó a tener noción de cómo ha ido emergiendo la importancia del espacio en la Civilización Occidental, y cómo sus diferentes concepciones han ido mudando con los cambios producidos en las formas de producción. Sin embargo, e infelizmente, estos aspectos quedaban, como se ha dicho, muy distantes del objeto central de la investigación y se optó por descartarlos de ella, aunque ha quedado notada presencia de ellos en el contenido del trabajo y en la bibliografía del conjunto de las tesis y la investigación.

En relación al ser humano, se concluyó que estamos siempre representando el espacio y sus objetos. Esto es: representamos nuestras relaciones espaciales, o lo que es lo mismo, nuestra relación con el mundo. Sólo que decimos “nuestras relaciones espaciales” en vez de “nuestra relación con el mundo” para enfatizar nuestro ser en el mundo, y el hecho de que no se trata de dos existencias disociadas: nosotros y el mundo, sino de una misma: el mundo, en el cual somos.

La investigación mostró que los temas y preocupaciones que aparecen en la obra literaria de Antonio Machado son netamente modernos y que surgen de un conflicto entre un modelo social preindustrial y la industrialización. Toda la problemática de la vida rural es

observada por Antonio Machado desde el punto de vista de una relación de inmovilismo frente a la sociedad industrial aunque esta no aparezca explícitamente. E igualmente lo son desde el punto de vista estético, pues el apego de Machado a las formas tradicionales no se constituye sólo como mera reacción a un mundo, sino como forma activa de confrontar las nuevas necesidades. La preocupación estética de Machado es consciente e implica una toma de posición frente a la modernidad, no necesariamente contra ella, en una oposición progreso / conservadurismo, sino en una toma de posición consciente de que el mundo no ha sido inventado hoy ni estamos en una línea de progreso de la humanidad que nos conduzca a la felicidad ni garantice un avance a mejor.

En el plano ético y existencial, la literatura de Antonio Machado también es absolutamente moderna, por cuanto trata de fundamentar lo ético y lo político no en lo divino ni en un plan de progreso, sino en la humanidad misma, en el existir. Esa desacralización es absolutamente moderna.

Las vivencias personales, las percepciones socio-culturales, las cuestiones antropológicas y las existenciales en la obra de Antonio Machado, todas ellas apuntan hacia un mismo lugar: un cambio en la configuración de la sociedad, movido por la producción industrial, y que desarticula los modos de existencia tradicionales, y la vivencia personal misma. Es decir: inefablemente, el grueso de la obra machadiana apunta a los conflictos derivados del surgimiento de una nueva sociedad: la sociedad industrial, la modernidad.

Por lo demás, estos conflictos con la modernidad no son específicos de España ni de la llamada Generación del 98. La modernidad que podemos llamar conflictiva, o frustrada, no es más que una modernidad apócrifa, en el sentido de que no es, tal vez, sinónimo de progreso, ni de cambio, ni de avance, sino un nuevo paradigma que viene a imponerse al anterior. Los conflictos son los mismos que puede haber vivido Charles Baudelaire o el conjunto de los revolucionarios parisinos de 1848, o Vincent van Gogh y todas las personas cuyos principios morales se viesan turbados por los grandes cambios sociales ocurridos en la segunda mitad del siglo XIX, o Charles Chaplin y toda la clase operaria de las grandes ciudades de inicios del siglo XX. La modernidad es conflictiva de por sí, o no ha dejado de serlo hasta hoy. Y en cuanto a la frustración, no es un producto nacional, aunque sí se de en determinadas sociedades con unas características sociopolíticas específicas en las que entran las ideas, pero no se ven acompañadas de cambios materiales (como es el caso de la España de los años treinta del siglo XX, la misma España, en los años ochenta o el Brasil que yo he tenido el privilegio de conocer en estas primeras décadas del siglo XXI). En cuanto a la conflictividad, se trata de los conflictos derivados de la deshumanización de la sociedad y la desacralización

de la naturaleza. El yo pensante pasa a ser él mismo res extensa, generando un malestar y una crisis que llega hasta nuestros días.

En segundo lugar, en relación al paisaje en la obra de Antonio Machado y su relación con la modernidad, es obvio que sus paisajes son paisajes de un mundo rural con conciencia de no ser moderno. Es decir: no hay posibilidad de escribir *La tierra de Alvargonzález* sin las irradiaciones modernas, que están presentes, primero en la parte en prosa, con la incursión del excursionista en primera persona, y en el romancero, con la llegada de Miguel, el hijo que ha viajado, se ha enriquecido, y vuelve con la disposición de vivir conforme lo aprendido fuera. No hay posibilidad de escritura de los anodinos caciques andaluces y sus posesiones sin el dinamismo político republicano, liberal o socialista.

Sin embargo, el paisaje y el espacio, como hemos visto, no se reducen a un factor político o social, sino que es existencial. Por eso, hay una parte en la que el paisaje es crucial en la obra de Antonio Machado, pero va teniendo sus derivaciones en función de las circunstancias vitales: en primera instancia, en el Machado de *Soledades*, el paisaje no parece tener un peso tan grande (aunque no es que no lo tenga). Después emerge con gran intensidad, hasta que, sobre todo a partir de su regreso a las proximidades de Madrid tras varios años de soledad, se vaya diluyendo y minimizando, hasta que, con la tragedia de la Guerra Civil, el lugar adquiera su máxima expresión en la colección de artículos escritos para el diario *La Vanguardia*, al encontrarse, él y todos los habitantes de la ciudad, bajo el punto de mira de la aviación italiana y sus bombardeos. Sea como fuere, Machado lleva la reflexión sobre la existencia principalmente a través del paisaje, y el paisaje es el vehículo del que Machado se vale porque se trata de los elementos de que dispone. Por eso, posteriormente, con la Guerra Civil, y la imposibilidad de apreciar el paisaje, su literatura versa sobre el lugar.

La tercera consideración es que estudiar la producción artística insertada en un proceso social es absolutamente válido, pero insatisfactorio, porque precisa contar cómo surge el proceso social. Por eso, el materialismo cultural es una herramienta de gran importancia. La obra artística, y en este caso, la poesía de Machado, no es reflejo de una época, sino que emerge de ella. Los cambios en la espacialidad están todos sujetos, en última instancia, a condiciones de supervivencia, desde los procesos sensitivos por los cuales los percibimos de un modo dado, hasta los condicionantes culturales, personales o existenciales. Por eso, no es suficiente aferrarse al aspecto social, sino a algo más amplio (o, en su caso, más reducido).

Por último, en cuanto al paisaje, este detenta la época y la cultura en que es representado. Y en el caso de Machado, prefigura estupendamente la crisis ambiental que vivimos hoy, en el siglo XXI.

La relación de Machado con el espacio es una relación pura de observación. Él observa el espacio, lo piensa, y en su observar surge lo político, lo social, lo personal y lo existencial como paisaje. Cuando la observación acaba, surge la representación del espacio como lugar: el lugar susceptible de ser bombardeado, para acabar abriéndose de nuevo al mundo en la pureza del último verso, haciendo grandes los versos “[...] ligero de equipaje / casi desnudo[...]”, con un paisaje mínimo: “Estos días azules y este sol de la infancia”. El cielo que podría traer las bombas italianas, producto de la ciencia, del conocimiento, del progreso, de la industrialización y de la tecnificación, ya no trae más que su color y miles de evocaciones de algo para lo cual nunca estamos preparados, para lo que no tenemos palabra, pero que sentimos en el cuerpo, ese cuerpo al que nos abrazamos como el firmamento, ansioso de ser cielo, se abraza al sol, o a las estrellas, de cuya materia, de cuya materia hoy soñamos estar hechos.

## BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, José Luis. **El filósofo Antonio Machado**. Valencia: Pre-Textos, 1995.

\_\_\_\_\_. *La filosofía de Antonio Machado y su teoría de lo apócrifo*. El Basilisco, nº7, Mayo-Junio 1979. www.fgbueno.com

AGUILAR CRIADO, Encarnación. **Cultura popular y folklore en Andalucía: Los orígenes de la antropología**. Sevilla: Diputación Provincial, 1990.

AKRICH, Madeleine. *Comment décrire les objets techniques?* Techniques et culture, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1987, pp. 49-64. halshs-00005830

ALBORNOZ, Aurora de. *Rubén Darío en el último verso de Antonio Machado*. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, v. 15, 01/01/1986, pp. 247-254. Madrid: Universidad Complutense, 1986.

ALONSO, Monique. **Antonio Machado. Poeta en el exilio**. Barcelona: Anthropos, 1985.

ALVAR, Carlos; MAINER, José-Carlos; NAVARRO, Rosa. **Breve historia de la literatura española**. Madrid: Alianza, 2014.

ALVARGONZÁLEZ RODRÍGUEZ, David. **Análisis gnoseológico del materialismo cultural de Marvin Harris**. Tesis de Doctorado, Universidad de Oviedo, 1988.

ALVES, Ida. **Paisagem, Aceleração e Poesia por uma Geografia das Emoções**. Revista de Letras, nº 34, Volume 1, Janeiro / Junio 2015. UFC, Ceará / Brasil.

ARAGON, Louis. *La vie et la mort des poètes*. Regards (París), nº 268, 2 de Marzo de 1939, p. 8.

ANÓNIMO. **Cantar de Mio Cid**. Barcelona: Círculo de Lectores, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. **El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos**. Madrid: Akal, 1998.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Madrid: Gredos, 1994.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte y percepción visual**. Madrid: Alianza, 2002.

ARSUAGA, Juan Luis; MARTÍNEZ, Ignacio. **El origen del lenguaje: la evidencia paleontológica**. Munibe, nº 60, pp. 5-16, San Sebastián, 2009.

\_\_\_\_\_. **La especie elegida**. www.librosmaravillosos.com, 2012.

ARTOLA, Miguel. **Textos fundamentales para la Historia**. Madrid: Alianza, 1982.

AYUSO, José Paulino. *El modernismo y el 98*; In: VVAA. **Historia de la Literatura**

**Española e Hispanoamericana.** Madrid: Orgaz, 1980; tomo 6.

BACON, Francis. **Novum Organum.** www.odialecto.hpg.com.br, 2002.

\_\_\_\_\_. **Novum Organum.** *Aforismos sobre la interpretación y la naturaleza del hombre.* Barcelona: Folio, 2002.

BALTANÁS, Enrique. **Los Machado.** *Una familia, dos siglos de cultura española.* Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

BARATAS DÍAZ, Luis Alfredo. *La obra neuro-embriológica de Santiago Ramón y Cajal.* Dynamis: Acta hispánica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam, N° 17, 1997, pp. 259 – 280.

BARBAGALLO, Antonio. **España, el paisaje, el tiempo y otros temas en la poesía de Antonio Machado.** Madrid: Visor, 2012.

BARJAU, Eustaquio. **Antonio Machado.** *Teoría y práctica del apócrifo.* Barcelona: Ariel, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. **El esplín de París.** Madrid: Alianza, 1999.

\_\_\_\_\_. **Las flores del mal.** Barcelona: Óptima, 1998.

\_\_\_\_\_. **El pintor de la vida moderna.** Murcia: Yerba, 1995.

BENEVOLO, Leonardo. **Historia de la arquitectura moderna.** Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

BENJAMIN, Walter. **El París de Baudelaire.** Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

\_\_\_\_\_. **Tesis de filosofía de la historia.** 1940. Revolta global.

<http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Benjamin-TesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf>

BERGSON, Henri. **Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia.** Salamanca: Sígueme, 1999.

\_\_\_\_\_. **Lecciones de estética y metafísica.** Madrid: Siruela, 2012.

BERMAN, Marshall. **Todo lo sólido se desvanece en el aire.** *La experiencia de la modernidad.* Madrid: Siglo XXI, 1988.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

BLOOM, Harold. **Como e por que ler.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **A angústia da influência: uma teoria da poesia.** Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOE. N°95. *Leyes Fundamentales del Reino.* España, 21 Abril 1967. pp. 5250-5271.

- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas, 1923 – 1972**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BRAUDEL, Fernand. **La dinámica del capitalismo**. México: Fondo de cultura económica, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII** (tomo III). *El tiempo del mundo*. Madrid: Alianza, 1984.
- \_\_\_\_\_. **El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II**. México DF: FCE, 2016.
- \_\_\_\_\_. **La historia y las ciencias sociales**. Madrid: Alianza, 1970.
- BRENAN, Gerald. **El laberinto español**. *Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil*. Barcelona: Plaza & Janes, 1984.
- BUENO, Gustavo. *Homo viator. El viaje y el camino*. 2000, <http://filosofia.org/aut/gbm/2000pisa.htm>
- BULL, Stephen. **Trench: A History of Trench Warfare on the Western Front**. Oxford: Osprey, 2010.
- BURCKHARDT, Jacob. **La cultura del Renacimiento en Italia**. Barcelona: Iberia, 1979.
- BURROW, John W. **La Crisis de la razón**. *El pensamiento europeo. 1848-1914*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001
- BURY, John. **La idea del progreso**. Madrid: Alianza, 1971.
- CALDERÓN DE LA BARCA. **El gran teatro del mundo**. Barcelona: Cátedra, 1999.
- CAMPILLO, Antonio. **Aión, Chronos y Kairós: La concepción del tiempo en la Grecia Clásica**. In: **La(s) otra(s) historia(s)**. *Una reflexión sobre los métodos y los temas de la investigación histórica*. Bergara: Departamento de historia UNED, 1991.
- CANET MAHIQUES, Sandra; MORALES HERNÁNDEZ, Antonio José; GARCÍA MONTEAGUDO, Diego. *Pensar geográficamente en la educación infantil: de la imaginación a la construcción social del espacio concebido*. *Didáctica Geográfica*, nº19, 2018, pp. 23-46. A.G.E. (Asociación de Geógrafos Españoles).
- CÁRDENAS, Viviana. **La relación entre semántica y sintaxis desde la perspectiva de la producción de lenguaje escrito**. *Tópicos del Seminario*, Puebla, nº 23; Enero-Junio 2010, pp. 241-289.
- CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco*. Pdf. [www.librodot.com](http://www.librodot.com)
- CARVALHO-NETO, Paulo. **La influencia del folklore en Antonio Machado**. Madrid: Demófilo, 1975.
- CASSIRER, Ernst. **Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento**. Buenos Aires: Emecé, 1951.
- CASTRO, José María. *La filosofía poética de Antonio Machado*. Madrid, Siruela, 2013.



CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CEPEDA SAMUDIO, Álvaro. *Reportaje a Mané Garrincha*. In: **La obra de Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972)**. *Huellas*. Revista de la Universidad del Norte. N° 51-52-53, Barranquilla (Colombia), Diciembre 1997 / Abril-Agosto 1998, pp. 30-35.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*; Barcelona: Herder, 2007

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (Ed.). **Antonio Machado y Andalucía**. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Barcelona: Planeta, 2005.

CHAPLIN, Charles. **Mi autobiografía**. Barcelona: Círculo de Lectores, 1989.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na Arte*; Lisboa, 1961.

COBOS, Pablo. **Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos**. Madrid: Ínsula, 1972.

COELHO, Teixeira. **Moderno, Pós-Moderno**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

COLLOT, Michel. **Poética e Filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

\_\_\_\_\_. *Poesia, paisagem e sensação*. Revista de Letras, Fortaleza, n° 34, p. 17-26, Jan/Jun 2015.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Paisagem**. Niteroi: UFF, 2013.

COLÓN, Cristóbal. **Textos y documentos completos**. Madrid: Alianza, 1997.

COMTE, Auguste. **Discurso sobre el espíritu positivo**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

CONRAD, Joseph. **El corazón de las tinieblas**. Barcelona: Círculo de lectores, 1999.

CONTE, Rafael. *La poesía se hace Historia*, in *El País*, Madrid, 22 de Febrero de 1989.

COSGROVE, Denis. *A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas*. In: LOBATO, Roberto; ROSENTHAL, Zeny (org). **Geografia cultural: uma antologia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, pp. 219-238.

\_\_\_\_\_. **Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista**. Boletín de la A.G.E. n° 34 – 2002, pp. 63-89.

COSTA, Joaquín. **Crisis política de España**. Madrid: Portanet, 1901.

\_\_\_\_\_. **Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla**. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense, 2012.

CRESPO CASTELLANOS, José Manuel. *Un itinerario didáctico para la interpretación de los elementos físicos de los paisajes de la Sierra de Guadarrama*. Didáctica Geográfica, n°13, 2012, pp. 15-34. A.G.E. (Asociación de Geógrafos Españoles).

CRUIKSHANK, Julie. *Tradição oral e história oral: revendo algumas questões*; in: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. pp. 149-164.

DARÍO, Rubén. **Cantos de vida y esperanza. Prosas profanas. Otros poemas**. Barcelona: Taifa, 1985.

\_\_\_\_\_. **La vida de Rubén Darío contada por él mismo**.

DARDEL, Eric. **El Hombre y la Tierra. Naturaleza de la realidad geográfica**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

DE CASTRO, Iná Elias. *O problema da escala*, in: DE CASTRO, Iná; DA COSTA, Paulo César; LOBATO, Roberto (org). **Geografia: Conceitos e Temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

DE CASTRO, Josué. **Geografia da fome. O dilema brasileiro: pão ou aço**. Rio de Janeiro: Antares, 1984.

DEL CAMPO, Salustiano. **Estado actual de la población mundial**. México: UNAM, 1996.

DEMÓFILO. **Colección de cantes flamencos**. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 1999.

\_\_\_\_\_. **Cantes flamencos y cantares**. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.

DESCARTES, René. **Meditaciones metafísicas**. Quito: Libresa, 1995.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. **Modernismo frente a 98**. Madrid: Espasa Calpe, 1951.

DIAMOND, Jared. **Armas, gérmenes y acero. Breve historia de la humanidad en los últimos 13.000 años**. [www.librosmaravillosos.com](http://www.librosmaravillosos.com)

\_\_\_\_\_. **Colapso**. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires: Manantial, 2002.

DILLION, Jacqueline. **Thomas Hardy: Folklore and resistance**. Londres: Springer, 2016.

DLE/RAE. **Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española de las Letras**. <https://dle.rae.es/?id=RT6QMkS> / 2018.

DODDS, E.R. **Paganos y cristianos en una época de angustia**. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1975.

D'ORS, Miguel. *Un poema escondido de Manuel Machado y otras perplejidades bibliográficas (Notas para la historia literaria de la guerra de 1936)*. In: **Cuadernos de investigación Filológica**, vol. 8. La Rioja: 1982, pp. 55-60.

DORSON, Richard M. **History of British Folklore**. Londres: Routledge, 1968.

DUFOURQC, Charles-Emmanuel; GAUTIER-DALCHE, Jean. **Historia económica y social**

**de la España cristiana en la Edad Media.** Barcelona: El Albis, 1983.

DUFRENNE, Mikel. **O poético.** Porto Alegre: Globo, 1969.

DURÁN, Agustín. **Romancero general**, ó *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Don Agustín Durán*, Tomo I. Madrid: M. Rivadeneyra, 1877.

EGGERS LAN, Conrado; JULIÁ, Victoria E. **Los filósofos presocráticos I.** Madrid: Gredos, 1978.

ELIOT, T.S. *Ensaïos.* São Paulo: Art, 1989.

ENDE, Michael. **La historia interminable.** Barcelona: Círculo de Lectores, 1985.

ESPINOSA, Juan. **Miguel Espinosa, mi padre.** Granada: Comares, 2005.

ESPINOSA, Miguel. *José López.* ABC, 3 de Abril de 1992. Madrid.

FARAL, Edmond. **Recherches sul les sources latines des contes e romans courtois du moyen age.** París: Edouard Champion, 1913.

FERNÁNDEZ LOBO, Luis Carlos. **La poesía de Antonio Machado.** Madrid: Akal, 1997.

FERNÁNDEZ PORTELA, Julio. *La pintura como recurso didáctico para el maestro de primaria en el estudio del espacio geográfico: el ejemplo del paisaje del viñedo.* Didáctica Geográfica, nº17, 2016, pp. 39-62. A.G.E. (Asociación de Geógrafos Españoles).

FERNÁNDEZ RUEDA, Emiliano; GIMÉNEZ PÉREZ, Felipe. **Lecciones de Filosofía.** Ebook. Ed: Q. ASIN: B01729ANIA, 2015.

<http://efrueda.com/textos/materialismo-e-idealismo>

FERRATER MORA, José. **Diccionario de filosofía.** Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

FOUCAULT, Michel. **Las palabras y las cosas.** Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna.** São Paulo: Livraria duas cidades, 1991.

FUSI, Juan Pablo; PALAFOX, Jordi. **España: 1808-1996. El desafío de la modernidad.** Madrid: Espasa, 1998.

GALEANO, Eduardo. **Las venas abiertas de América Latina.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

GALILEI, Galileo. **Diálogo sobre los dos máximos sistemas.** Barcelona: RBA, 2002.

GARCÍA CASTRO, Juan Manuel. **La filosofía poética de Antonio Machado.** Madrid: Siruela, 2013.

GARCÍA LORCA, Federico. **Obra Completa.** Madrid: Aguilar, 1972.

GARCÍA MARTÍN, Miguel; VILLAR LAMA, Arsenio, FRAILE JURADO, Pablo,

SÁNCHEZ CARNERO, Noela; MÁRQUEZ PÉREZ, Joaquín. *Se hace geografía al andar: la salida de campo itinerante y senderista*. Didáctica Geográfica, nº19, 2018, pp. 103-125. A.G.E. (Asociación de Geógrafos Españoles).

GERMÁNICO. **La evolución del cerebro** (entrevista a Dean Falk) Desde el exilio, <http://www.desdelexilio.com/2008/06/18/la-evolucion-del-cerebro-entrevista-a-dean-falk/> 18 de Junio de 2008

GIBBON, Edward. **Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano**. Madrid: Turner, 2006.

GIBSON, Ian. **Ligero de equipaje**. *La vida de Antonio Machado*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.

GOETHE, Johann Wilhem. **Los sufrimientos del joven Werther**. Barcelona: Planeta, 1981.

GOMBRICH, Ernst. **La historia del arte**. Barcelona: Círculo de Lectores, 1997.

GONZÁLEZ, Ángel. Antonio Machado. Madrid: Alfaguara, 1999

GONZÁLEZ, Manuel. “Sobre la ideología de la Reconquista: Realidades y tópicos”, in *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales*. Nájera, 29 de Julio - 2 de Agosto de 2002.

GOUROU, Pierre. **Introducción a la geografía humana**. Madrid: Alianza, 1979.

GUERRERO, Rafael Ramón. **Historia de la filosofía medieval**. Madrid: Akal, 1996.

HARRIS, Marvin. **Caníbales y reyes**. *Los orígenes de la cultura*. Barcelona: Argos Vergara, 1986.

\_\_\_\_\_. **Antropología cultural**. Madrid: Alianza, 1998.

\_\_\_\_\_. **Introducción a la antropología general**. Madrid: Alianza, 1986.

\_\_\_\_\_. **El materialismo cultural**. Madrid: Alianza, 1982.

\_\_\_\_\_. **Nuestra especie**. Madrid: Alianza, 1991.

HARRISON, Charles. **Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 1998.

HERDER, Johann Gottfried. **Obra selecta**. Barcelona: RBA, 2002.

\_\_\_\_\_. **Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad**. Buenos Aires: Losada, 1959.

HOBBSAWM, Eric. **Industria e Imperio**. *Historia de Gran Bretaña desde 1750 hasta nuestros días*. Barcelona: Crítica, 2001.

HONOUR, Hugh. **Neoclasicismo**. Madrid: Xarait, 1982.

HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor. **Dialéctica de la Ilustración**. Madrid: Trotta, 1998.

HUME, David. **Investigación sobre el conocimiento humano**. Madrid: Alianza, 1988.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e poética*. In: **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAUSS, Hans Robert. **Las transformaciones de lo moderno**. *Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Machado Libros, 2004.

JERICÓ, María Casas; ALTARRIBA, Luis Erneta. *El paisaje en la educación secundaria obligatoria. Una oportunidad educativa en el cambio curricular LOE-LOMCE*. Didáctica Geográfica, nº16, 2015, pp. 45-71. A.G.E. (Asociación de Geógrafos Españoles).

JERICÓ, María Casas; PUIG BAGUER, Jordi; ALTARRIBA, Luis Erneta. *El paisaje en el contexto curricular de la LOMCE: una oportunidad educativa, ¿aprovechada o desaprovechada?* Didáctica Geográfica, nº18, 2017, pp. 39-68. A.G.E. (Asociación de Geógrafos Españoles).

KANDINSKI, Wassily. **De lo espiritual en el arte**. Bogotá: Labor, 1992.

KANEV, Venko. *Paisaje y espacio en la literatura*. Cahiers du CRICCAL, 2003, nº29, pp. 9-19.

KANT, Immanuel. **Filosofía de la historia**. La Plata: Terramar, 2004.

KAVAFIS, Konstantinos. **Poesía completa**. Pre-textos: Valencia, 2015.

KAZANTZAKIS, Nikos. **Alexis Zorba el griego**. Madrid: Debate, 1994.

KIRK, G.S.; RAVEN, J.E.; SCHOFIELD, M. **Los filósofos presocráticos, tomo I**. Madrid: Gredos, 1994. Edición pdf: <http://juango.es/files/Kirk---Raven---Los-Filosofos-Presocraticos-1.pdf>

KOYRÉ, Alexandre. **Do mundo fechado ao universo infinito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel. **Historia Universal. Edad Media**. Barcelona: Vicens Vives, 1992.

\_\_\_\_\_. **La formación medieval de España**. 2014.

\_\_\_\_\_. **Lecturas sobre la España histórica**. 1998.

LAVALETTE, Robert. **Historia de la literatura universal**. Barcelona: Destino, 1970.

LE GOFF, Jacques. **Los intelectuales en la Edad Media**. Barcelona: Gedisa, 1993.

LITVAK, Lily. **El modernismo**. Madrid: Taurus, 1981.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito*. Paperback nº 7. ISSN 1885-8007. [18/03/2020] <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>

LÓPEZ CASTRO, Armando. **Un canto de frontera**. *Escritos sobre Antonio Machado*. Madrid: Devenir Ensayo, 2006.

LÓPEZ MARTÍ, José. *El Mundo como Destrucción de la Realidad*. Postdata, pp. 69-71).

LOVEJOY, Arthur O. **La gran cadena del ser**. *Historia de una idea*. Barcelona: Icaria, 1983.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel. **Imágenes del pesimismo**. *Literatura y arte en España 1898-1930*. <http://publicaciones.ua.es/filespublici/pdf/LD847908541X5234362.pdf>

MACHADO, Antonio. **Poesías completas**. Barcelona: Espasa, 2010.

\_\_\_\_\_. **La guerra**. Barcelona: Denes, 2005.

\_\_\_\_\_. **La guerra**. *Escritos: 1936 – 1939*. Madrid: Emiliano Escolar, 1983.

\_\_\_\_\_. **Los complementarios**. Buenos Aires: Losada, 1957.

\_\_\_\_\_. **Juan de Mairena**. *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Madrid: Alianza, 2009.

\_\_\_\_\_. **Juan de Mairena** (*Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*). Madrid: Bibliotex, 2001.

\_\_\_\_\_. *El poeta y el pueblo. Sobre la defensa y difusión de la cultura*. Barcelona: *La Vanguardia*, 16/07/37, p. 1.

\_\_\_\_\_. *Notas inactuales a la manera de Juan de Mairena*. Barcelona: *La Vanguardia*, 27/03/1938, p. 3.

MACHADO, Manuel; MACHADO, Antonio. **Obras completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1978.

MACINNES, John; PÉREZ DÍAZ, Julio. *La tercera revolución de la modernidad; la revolución reproductiva*. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*. Nº 122, 2008, pp. 89-118.

MADERUELO, Javier. **Paisaje**. *Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.

MALLARMÉ, Stéphane. **Poesías**. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.

\_\_\_\_\_. **Un lance de dados jamás abolirá el azar**. Jalisco: Ámbar, 2016.

MARX, Karl. **Contribución a la crítica de la economía política**. México, D.F: Siglo XXI, 2008.

\_\_\_\_\_. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011

MATTHEWS, Eric. **Comprender Merleau-Ponty**. Petrópolis: Vozes, 2011

MECKE, Jochen (Coord.). **Discursos del 98**. *Albores españoles de una modernidad europea*. Madrid: Iberoamericana, 2012.

MENÉNDEZ ALZAMORA, Manuel. **La generación del 14. Una aventura intelectual.** Madrid: Siglo XXI, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la percepción.** Barcelona: Planeta, 1993.

\_\_\_\_\_. **Lo visible y lo invisible.** Buenos Aires: Nueva visión, 2010.

\_\_\_\_\_. **El ojo y el espíritu.** Buenos Aires: Paidós, 1986.

MONTES DONCEL, Rosa Eugenia. *De nuevas sobre el nuevo historicismo.* Anuario de estudios filológicos. Vol. 27, 2004, pp. 207-219.

MONTESQUIEU. **El espíritu de las leyes.** Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1906.

MORALES MOYA, Antonio. *¿Para qué sirve el paisaje?* Revista de libros, nº 162, 2010, pp. 31-32.

MORALES PRIETO, Érica; DELGADO HUERTOS, Enrique. *Los paisajes rurales en los proyectos educativos de enseñanza primaria. Una propuesta para la comarca de tierra de campos.* Didáctica Geográfica, nº19, 2018, pp. 169-196. A.G.E. (Asociación de Geógrafos Españoles).

MORO, Thomas. **Utopía.** Barcelona: Humanitas, 1983.

MUMFORD, Lewis. *Técnica y Civilización.* Madrid: Alianza, 1998.

MUÑOZ CORTÉS, Manuel. *Algunos aspectos estilísticos de Antonio Machado.* In RAMIRO VALDERRAMA, Manuel (ed.). **A cien años del 98. Lengua española, literatura y traducción.** Valladolid: AEPE, 1998.

NADAL, Jordi. *El fracaso de la Revolución Industrial en España, 1830-1914.* In CIPOLLA, Carlo M. (Ed.) **Historia económica de Europa (4).** El nacimiento de las sociedades industriales. Barcelona: Ariel, 1989.

NAVARRO DE SAN PÍO, Juan. **“Tan práctico es pensar como cavar la tierra”:** *Filosofía, educación y paisaje en Giner de los Ríos.* Anales, nº 27, 2015; pp. 45-57.

NAVRATIL, Christopher (ed.). **Poems of the Great War. An Anthology: 1914-1918.** Londres: Running Press, 2014.

NEGREIROS, Carmen; ALVES, Ida; LEMOS, Masé (Orgs). **Literatura e Paisagem em Diálogo.** Rio de Janeiro: Macunaima, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **La gaya ciencia.** Menorca: textos.info, 2017

\_\_\_\_\_. **El nacimiento de la tragedia.** Alianza: Madrid, 1993.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte.** São Paulo: Ática, 1991.

OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. **Historia básica del arte escénico.** Madrid: Cátedra, 1994.

ORTEGA CANTERO, Nicolás. *Francisco Giner y el descubrimiento moderno del paisaje de España*. In: PRIETO DE PAULA, Ángel Luis. **Anales de literatura española nº27, 2015: Hacia otra luz más pura (Memoria de Francisco Giner de los Ríos)** pp. 23-44.

\_\_\_\_\_. *La Institución Libre de Enseñanza y el entendimiento del paisaje madrileño*. Anales de Geografía de la Universidad Complutense, nº6. Madrid: Ed. Univ. Complutense, 1986, pp. 81-98.

ORTIZ DE URBINA, Ricardo Sánchez. *Merleau-Ponty desde el materialismo fenomenológico*; in: Eikasia. Revista de Filosofía, año IV, 21, Noviembre 2008, pp. 107-134).

PABLO DE TARSO. *Carta a los Corintios*; in: VVAA. **Sagrada Biblia**. Chalotte (North Carolina): Stampley Enterprises, 1965.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PETRARCA, Francesco. **L'ascensione al Monte Ventoso**. (1336) [https://salesianibra.it/wp-content/uploads/2016/05/CD\\_072Lascesa-al-monte-Ventoso.pdf](https://salesianibra.it/wp-content/uploads/2016/05/CD_072Lascesa-al-monte-Ventoso.pdf)

POLO, Marco. **Libro de las maravillas**. Barcelona: Suma de letras, 2000.

PRADOS DE LA ESCOSURA, Leandro. **La desigualdad en España. Una visión a largo plazo**. MADRID: FEDEA, 2016.

[https://www.fedea.net/wp-content/uploads/2016/07/W-HPD2016-07\\_prados-escosura.pdf](https://www.fedea.net/wp-content/uploads/2016/07/W-HPD2016-07_prados-escosura.pdf)

PRIMO DE RIVERA, José Antonio. **Antología**. Madrid: Ediciones Fe, 1940.

PROUST, Marcel. En busca del tiempo perdido. Ebook: [www.LibrosTauro.com.ar](http://www.LibrosTauro.com.ar); s/n.

RAMÍREZ VELÁZQUEZ, Blanca Rebeca; LÓPEZ LEVI, Liliana. **Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo**. México: UNAM, Instituto de Geografía: UAM, Xochimilco, 2015.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario: **Historia del pensamiento filosófico y científico**. Barcelona: Herder, 1992

REBOLLO, Félix. **Antonio Machado entre la literatura y el periodismo**. Madrid, Fragua, 2008.

RIEGL, Aloïs. **O culto moderno dos monumentos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RIMBAUD, Arthur. **Illuminaciones**. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 2002.

ROGER, Alain. **Breve tratado del paisaje**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ROSENDAHL, Zeny; LOBATO CORREA, Roberto. **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

ROSER, Max; RITCHIE, Hannah; ORTIZ-OSPINA, Esteban. *World Population Growth*. Published online at [OurWorldInData.org](http://OurWorldInData.org).

ROTH, Joseph. **La tela de araña**. Barcelona: Sirmio, 1991.



ROUSSEAU, Jean Jacques. **Escritos de Combate**. Madrid: Alfaguara, 1979.

\_\_\_\_\_. **Sueños de un paseante solitario**. <https://docplayer.es/86980950-Suenos-de-un-paseante-solitario.html>, 2018.

RUAS ARAUJO, José. **El discurso político de Manuel Fraga** (tesis doctoral), 1999 <https://eprints.ucm.es/3806/1/T23650.pdf>

RUEDA, Emiliano; GIMÉNEZ, Felipe. **Lecciones de Filosofía**. Ebook. Ed: Q. ASIN: B01729ANIA, 2015. <http://efrueda.com/textos/materialismo-e-idealismo>

SAGAN, Carl. **Los dragones del Edén**. *Especulaciones sobre la evolución de la inteligencia humana*. Barcelona: Planeta, 2003.

<http://prof.usb.ve/rescal/Los%20Dragones%20del%20Eden.pdf>

\_\_\_\_\_. **Cosmos**. Barcelona: Planeta, 1982.

SÁNCHEZ OGALLAR, Antonio. *La observación e interpretación del paisaje*. Didáctica Geográfica, nº2, 1997, pp. 45-55. A.G.E. (Asociación de Geógrafos Españoles).

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. *Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Metamorfoses do espaço habitado**. *Fundamentos teórico e metodológico da geografia*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. **El ser y la nada**. Buenos Aires: Iberoamericana, 1954.

<https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/06/sartre-jean-paul-el-ser-y-la-nada.pdf>

SAUER, Carl O. **La morfología del paisaje**. Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Vol. 5, nº 15. Santiago de Chile: Universidad de Los Lagos, 2006.

SESÉ, Bernard. *Antonio Machado y Francia*. In: **Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. Barcelona: PPU, 1992.

SCHILLING, Voltaire. **Modernismo e antimodernismo**. Porto Alegre: AGE, 2019.

SCHUMPETER, Joseph. **Capitalismo, socialismo e democracia**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

SHAKESPEARE, William. **The Tempest**. Saint Paul (Minnesota): EMC, 1998.

SHAPIRO, Meyer. **El Arte moderno**. Madrid: Alianza, 1993.

SHAW, Donald L. **La generación del 98**. Madrid: Cátedra, 1968.

SHELLEY, Mary W. **Frankenstein o el moderno Prometeo**. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.

SILVESTRE, Federico López. **El paisaje, ¿Nace o se hace?** *Mètode*, nº 58, Verano 2008. <https://metode.es/revista/paisajes>

- STENDHAL. **Rojo y Negro**. Barcelona: Altaya, 1994.
- TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- THOMAS, Hugh. **La guerra civil española**. Madrid: Urbión, 1979.
- TORT, Joan. *El paisaje como "pedagogía del territorio"*. Didáctica Geográfica, nº6, 2004, pp. 133-153. A.G.E. (Asociación de Geógrafos Españoles).
- TOYNBEE, Arnold J. **A Study of History**. Londres: Oxford University Press, 1947.
- TRUFFAUT, François. **El cine según Hitchcock**. Madrid: Alianza, 1995.
- UNAMUNO, Miguel. **Abel Sánchez. Una historia de pasión**. In: **Obras completas I**. Madrid: Turner, 1995.
- \_\_\_\_\_. **En torno al casticismo**. Menorca: textos.info, 2018.
- URQUIJO TORRES, Pedro S.; BARRERAS BASSOLS, Narciso. **Historia y paisaje. Explorando un concepto geográfico monista**. Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 5, nº 10, Abril 2009, pp. 227-252.
- VALDEÓN BARUQUE, Juan. **La Reconquista: el concepto de España**, 2006.
- VALDÉS TEJERA, Esther. **La percepción del paisaje desde la realidad de Occidente: Entre la naturaleza y la razón**. Ecozon@ 2018, vol 9, nº2.
- VALLE-INCLÁN, Ramón. **Luces de bohemia**. Menorca: textos.info, 2016.
- VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Theo**. Barcelona: Labor, 1987.
- VERLAINE, Paul. **Poemas saturnianos**. Madrid: Mundo Latino, 1921.
- \_\_\_\_\_. **Los poetas malditos**. Barcelona: Icaria, 1991.
- VERNE, Jules. **La vuelta al mundo en ochenta días**. Barcelona: Nauta, 1982.
- VILA-BELDA, Reyes. **Antonio Machado, poeta de lo nimio**. Madrid: Visor, 2004.
- VILAR, Pierre. **Historia de España**. Barcelona: Austral, 2013.
- VIÑAO, Antonio. *La alfabetización en España: un proceso cambiante de un mundo multiforme*. [http://campus.usal.es/~efora/efora\\_03/articulos\\_efora\\_03/n3\\_01\\_vinao.pdf](http://campus.usal.es/~efora/efora_03/articulos_efora_03/n3_01_vinao.pdf) 2009
- VIZINCZEY, Stephen. **Verdad y mentiras en la literatura**. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- VVAA. **1898: Entre la crisi d'identitat i la modernització**. Barcelona: L'Abadia de Montserrat, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Antonio Machado hoy: 1939-1989. Coloquio Internacional**. Madrid: Casa de Velázquez, 1994.

\_\_\_\_\_. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid: Cultura Hispanoamericana, nº 11-12, Septiembre – Diciembre 1949.

\_\_\_\_\_. **Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana**, tomo 6. Madrid: Orgaz, 1980.

\_\_\_\_\_. **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas** (volumen I). Madrid: Visor, 1996.

\_\_\_\_\_. **Homenaje a Manuel y Antonio Machado (tomo II)**. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Cultura Hispanoamericana, nº 304-307, Octubre – Diciembre 1975, Enero 1976.

\_\_\_\_\_. **Hoy es siempre todavía: Curso internacional sobre Antonio Machado**. Córdoba: Ed Renacimiento; 2006.

\_\_\_\_\_. **Homenaje a Manuel y Antonio Machado**. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Cultura Hispanoamericana, nº 304-307, Octubre – Diciembre 1975, Enero 1976.

\_\_\_\_\_. **La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX**. Madrid: Akal, 1998.

WASSERMAN, Loretta. *The Music of Time: Henri Bergson and Willa Cather*. In *American Literature*, vol. 57, nº 2, 1985, pp. 226-239.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (Ed.). **Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España**. Tübingen: Niemeyer, 1998.

WILDE, Oscar. **La decadencia de la mentira**. Barcelona: Acantilado, 2014.

ZAPATER, Ismael; RODRÍGUEZ, José Manuel; LAHOZ, Fernando. **Historia del mundo contemporáneo**. Madrid: Santillana, 1981.

ZUBIRÍA, Ramón. **La poesía de Antonio Machado**. Madrid: Gredos, 1966.

ZUMTHOR, Paul. **La Medida del Mundo. Representación del Espacio en la Edad Media**. Madrid: Cátedra, 1994.

Diario 'La Información'. *Magia y neurociencia, manual para "engañar" al cerebro*. 14/02/2016. [https://www.lainformacion.com/tecnologia/magia-y-neurociencia-manual-para-enganar-al-cerebro\\_q7fCLuAB6KXnftqRBzqa2/](https://www.lainformacion.com/tecnologia/magia-y-neurociencia-manual-para-enganar-al-cerebro_q7fCLuAB6KXnftqRBzqa2/)

<https://www.elperiodico.com/es/educacion/20191203/informe-pisa-2019-comunidades-autonomas-7760422>

<https://www.educacionyfp.gob.es/dctm/ministerio/horizontales/prensa/notas/2010/20101207-pisa2009-informe-espanol.pdf?documentId=0901e72b806ea35a>

<http://www.fadsp.org/index.php/sample-sites/notas-de-prensa/2020-informe-2019-los->

servicios-sanitarios-de-las-ccaa-xvi-informe

### Referencias audiovisuales:

GARCÍA MAESTRO, Jesús. *Kavafis: desmitificación del poema "Ítaca"*. 2017. 1 video. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=8\\_4qJPeuWnk](https://www.youtube.com/watch?v=8_4qJPeuWnk)

PASOLINI, Pier Paolo. **Las mil y una noches**. 1974.

PREGO, Victoria; ANDRÉS, Elías. **La Transición**, capítulo 8. España, 1993. 1 video. Disponible en <https://youtu.be/eaHHAsgGIItA?list=PLo6fbpdMjotlZaw0oj0AjZELeYJijvng4>

RIBEIRO, Maria. **Domingos**. Brasil, 2011.

TREVIJANO, Antonio. *¿Hay democracia en España?*. **La Clave**. España, 1992. 1 video. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cYAkqiiYBWY>