TEORÍAS LITERARIAS DE ANTONIO MACHADO

Por *Guillermo DE TORRE*

I

La obra conjunta de Antonio Machado es tan parva en extensión como rica en intención. Sus dos porciones principales: poesía y teorías sobre la poesía. Sobre una y otra se ha escrito caudalosamente. ¿Por qué? Desde luego por su valor intrínseco y su potencia sugestiva, pero también quizá por cierta ley tácita, advertible en historia literaria, que lleva a prolongar los textos poéticos concisos —densos— convirtiéndoles en pretextos inacabables. Sucede, sin embargo, en el caso de Antonio Machado que casi todos sus escoliastas se han aplicado a glosar aquellos conceptos que versan sobre la obra propia del poeta, desatendiendo aquellos otros referentes a la ajena. Estos últimos no son muchos, ciertamente —si contamos aparte las páginas de Abel Martín y Juan de Mairena—, pero importa conocerlos y anotarlos. La empresa, no muy fácil hasta ahora, por la dispersión de tales escritos críticos, resultará en adelante más hacedera merced a la edición definitiva de la obra completa de Antonio Machado que Aurora de Albornoz y yo tenemos en prensa.

Antes de establecer un inventario y las correspondientes glosas, no será inoportuno tratar de indagar la actitud del poeta ante el fenómeno literario en general. He aquí a un escritor a quien la literatura como tal —más allá del estricto horizonte poético— distaba mucho de apasionarle, ni siquiera de llenar sus horas: aquellas lentas y espaciadas, monótonas horas de provincia, cuyo sedimento depresivo gravitó siempre en él, y que trasluce, entre otros, el "Poema de un día. Meditaciones rurales"

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.

Mas ni la holgura de tiempo ni la apretura de recursos económicos, al combinarse, fueron motivos suficientes para sacudir el ritmo lento de sus días provincianos ni llenar los largos intervalos de su producción puramente poética con páginas de otra naturaleza, para las cuales no le faltaban estímulos o solicitaciones. De ahí que sólo muy ocasionalmente Antonio Machado —aun contando, por supuesto y sabido, con un instrumento verbal apto, con una prosa discursiva de enjundia— se resolviera a expresar por escrito su parecer sobre libros, autores, hechos intelectuales. Ahora bien, el motivo básico de tales inhibiciones iba más allá de lo temperamental o humoral; afincaba no tanto en un desdén de las letras como en una inclinación muy acentuada hacia la filosofía. Lo confesó de modo explícito en un escrito destinado al público, pero que contiene datos autobiográficos, confidenciales. Es su no pronunciado *Discurso de ingreso en la Academia Española*, que data de 1931. Nos confiesa allí:

> Pobres son mis letras, en suma, pues aunque he leído mucho, mi memoria es débil y he retenido muy poco. Si algo estudié con ahinco fue más de filosofía que de amena literatura y confesaros he que con excepción de algunos poetas, las bellas letras nunca me apasionaron.

Fue, pues, más íntimamente, la filosofía su pasión. ¿Correspondida, no correspondida? Dámaso Alonso (*Cuatro poetas españoles*, 1962) opina que "el encuentro con la filosofía, me expresaré mejor, con la historia de la filosofía reciente, fue fatal para su poesía. No le pude destruir porque no se destruye a un gran poeta". Pero más verosímil pudiera ser que el gusto por la filosofía, por las lecturas filosóficas en general —y no sólo del Heidegger de segunda mano,

también de Kant, Léibniz, Spinoza, Nietzsche, Shopenhauer, Bergson y otros que cita o parafrasea—llenó en la mente de Antonio Machado el hueco que produjeron escepticismos o incredulidades. Desde joven, desde antes de acabarse la normal continuidad de su vena poética (la de *Soledades* y *Campos de Castilla*) —motivo al cual achaca Dámaso Alonso su filosofismo—, Machado debió de sentir la imantación del pensamiento especulativo. Y pasados los años, no satisficiéndose con la pura poesía, mas sin llegar a estimarse dueño de la filosofía, llegó a soñar una suerte de ósmosis o intercambio entre ambas, mediante la cual habrían de trocarse los papeles entre poetas y filósofos. "Los poetas —escribía por boca de Juan de Mairena— cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas muy especialmente, la que piensa el ser fuera del tiempo, la esencia separada de la existencia..." "Los filósofos, en cambio, llegarán a una metafísica existencialista fundamentada en el tiempo".

Pretexto o viático para una temporada en París, 1910-1911, fue la asistencia a un curso de Henri Bergson en el Colegio de Francia. Y en el hecho de que ya maduro, ejerciendo como profesor de francés, desde años atrás, se sometiera a exámenes, cursando el doctorado de Filosofía en la Universidad de Madrid, hay que ver algo más que un pretexto externo para mejorar su situación. En rigor, sus máximas admiraciones, entre los contemporáneos, no iban hacia ningún puro, poeta o escritor; se concentraban en Unamuno y en Ortega y Gasset, con quienes hubiera querido aparearse filosóficamente. En sustitución, vino a desempeñar el puesto —extraoficial, sin diplomas— de poeta de la generación de 1898 (según he explicado en *El fiel de la balanza)* que Unamuno parecía más llamado a ocupar "si no despreciara los sentidos tanto", según frase de Ortega en el artículo que dedicó a *Campos de Castilla.* Veía Ortega en tal libro un comienzo de "novísima poesía" que, más allá de la rehabilitación estética de las palabras, llevada a cabo por Rubén Darío, les infundiera sentido y contenido. Aquel artículo orteguiano vino a ser probablemente la incitación más valiosa que Machado recibió para dar un sesgo intelectual a sus versos inmediatamente posteriores: me refiero a los *Proverbios y cantares.* Y esto, a pesar de las numerosas afirmaciones que prodiga contra lo conceptual en la lírica; más exactamente, de la lucha que desde entonces pa-

rece haberse entablado en su espíritu entre la ambición de pensamiento y un invencible fondo sentimental. De ese vértice polémico arrancan en puridad todas las reflexiones sobre la lírica en que abundan tanto el propio Machado como sus portavoces u otros *yo*, los poetas apócrifos.

¿No cabría adivinar en la tesitura burlona que tales personajes adoptan ante el mundo un reflejo de la frustración de Machado como filósofo? ¿Acaso las facecias innumerables de Abel Martín y Juan de Mairena (personajes que en lo novelesco traen lejanas reminiscencias de Bouvard y Pécuchet, de Belarmino y Apolonio), sus ironías de soslayo, no son una escapatoria por la tangente ante el muro de los problemas filosóficos? Por lo pronto, literariamente el resultado es más original y bello que tantas logomaquias pseudofilosóficas... también frustradas. Literariamente... ¿Pero acaso esto pudo haberle consolado a Machado? Porque en definitiva ¿qué valor asignaba el poeta a la literatura, particularmente a la española, vista en sus grandes figuras, cómo reaccionaba ante ciertas tendencias discutidas, hasta qué punto conocía las obras?

II

Desde luego, nos faltan datos precisos para responder abiertamente a tales cuestiones. Pero contamos con cierto texto semiinédito que nos permitirá algunas inducciones. Me refiero a un *Cuaderno de Literatura,* encontrado años después de la muerte de Machado, junto con el otro, el de *Los complementarios.* Contiene una serie de apuntes elementales, redactados seguramente para servirle de guión o memoranda en algún curso de historia de la literatura española, dado en el Instituto de Segunda Enseñanza de Baeza, 1915 (esta fecha lleva en su cubierta el cuaderno), a alumnos de corta edad, durante alguna temporada en que Machado actuó como profesor suplente, al margen de su cátedra regular de idioma francés. Vistos objetivamente tienen un valor muy secundario. No estaban ni de cerca ni de lejos destinados a la publicidad. Por tan claros motivos (y contrariando la opinión de su primer editor, Enrique Casamayor, Bogotá, 1952, quien les antepuso un prólogo desmesurado con el simple afán de valorizar, o más bien "hinchar",

su hallazgo) hube de excluir tal *Cuaderno de Literatura* al recopilar la primera edición en libro de *Los complementarios* (Losada, Buenos Aires, 1957). Sin embargo, ahora, sin modificar tal juicio, pero una vez resuelta su incorporación a las *Obras completas*, he considerado que sería útil recorrerlo despacio con el propósito de ver si de estas páginas surgen algunos conceptos-claves, alguna idea rectora de Antonio Machado en trance de enfocar la literatura clásica española. Muy pronto sobrevino la decepción; los mencionados apuntes se limitan a una simple memoranda, al registro de títulos, autores, ocasionalmente fechas, y someros rasgos de caracterización correspondientes a los siglos XVI y XVII. Comienzan con Diego Hurtado de Mendoza; terminan con Luis Vélez de Guevara. La circunstancia de que abunden los detalles biográficos, inclusive algunos de carácter anecdótico, confirman la presunción de que las clases tenían como auditores muchachos del Bachillerato, de doce a quince años, y el deseo de retener así su atención. Por regla general tales síntesis no parecen haber sido hechas de primera mano, sino más bien tomando como referencia algunas de las historias generales de la literatura española más comunes o leídas a la sazón.

Pero ¿cuál de ellas? Sin ninguna duda, la de James Fitzmaurice-Kelly; conjetura que se apoya no sólo en el dato de que este autor sea uno de los pocos que Machado cita como autoridad (nombrándole simplemente por descuido o brevedad, Fitz), sino por la transcripción, en ocasiones, literal, que hace de datos y juicios. Una simple compulsa, efectuada en los casos de unos cuantos autores (Castillejo, Guevara, el del *Lazarillo de Tormes*, entre los primeros que trata), permite confirmarlo. Fitzmaurice-Kelly: "...notemos que el vocablo *Lazarillo* se encuentra ya en *La loçana andaluza*, inmunda producción de Francisco Delicado..." Machado: "La palabra *lazarillo* se encuentra en *La lozana andaluza*, inmunda obra de Francisco Delicado". Lo mismo sucede a propósito de Juan de Valdés. Escribe Fitzmaurice-Kelly: "...compartió las simpatías erasmistas de su hermano [Alfonso], le siguió con mayor talento en su *Diálogo de Mercurio y Carón* (1528), sátira anónima a la manera de Luciano, donde se condenan los abusos eclesiásticos. Esta sátira que abunda en alusiones maliciosas, es una de las obras más bellas en prosa castellana que produjo el siglo XVI... Cervantes sacó provecho de ella, como puede verse comparando los consejos

del rey a su hijo con los de Don Quijote a Sancho Panza". Y transcribe, resume Machado: "Juan de Valdés, tan erasmista como su hermano, escribió un *Diálogo de Mercurio y Carón* donde se condenan los abusos de la Iglesia. Es una de las obras más bellas de la prosa del siglo XVI. Cervantes aprovechó los consejos del rey a su hijo en los de Don Quijote a Sancho".

Podría argüirse que transcripciones tan serviles tienen como justificativo el hecho de que las lecturas clásicas de Machado no incluirían, tal vez, a los prosistas, limitándose a los de su propio gremio, los poetas. Pero si pasamos a este capítulo comprobaremos que, a propósito de Herrera y de Fray Luis, directamente leídos por él, tampoco aporta el más mínimo juicio particular o impresión propia, limitándose siempre a extractar la Historia de Fitzmaurice-Kelly.

Desde luego, el caso es baladí, pero si lo destacamos es para poner en evidencia el hiperbolismo fácil de ciertos comentaristas, la irresponsabilidad baratamente apologética de quienes, como el antes mencionado transcriptor de la edición colombiana del *Cuaderno de Literatura* (ampliando el artículo "Antonio Machado, profesor de literatura", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, Madrid, septiembre-diciembre 1949), llega a escribir con increíble soltura: "El material recogido por Machado es, ante todo, de primera mano. Con su bagaje de conocimientos, Machado que durante toda su vida fue un infatigable lector, vuelve de nuevo a las obras que quiere historiar, analizándolas en conjunto, y luego, una por una, las más importantes y características virtudes del autor".

Avanzando en las páginas del *Cuaderno*, y aun dejando de lado la fácil busca de nuevos "paralelismos" con Fitzmaurice-Kelly, me he detenido en los apuntes sobre Calderón, Góngora y Quevedo, a fin de averiguar si en aquellas fechas había brotado en Machado la aversión contra el barroquismo o bien si agregaban nuevas luces y fundamentos a sus conocidos puntos de vista. El primer autor no aparece incluido; sí los segundos. Pero nuevas decepciones. En el caso de Góngora, Machado sigue limitándose a extractar o aumentar algo los juicios de Fitzmaurice-Kelly. Escribe éste muy mesuradamente: "Si no encantaba a su público, podía sorprenderle, y en tal estado de espíritu, llegó a ser el hierofante de un arte exótico . . ." y Machado: "Como su manera sencilla no encantó a su público se

convirtió a un arte exótico", repitiendo después lo que antes era usual encontrar sobre Góngora en todos los manuales sobre "su cambio de manera", su entrega a las inversiones violentas. Finalmente, respecto a Quevedo, el mismo sistema de calco. Párrafos como el siguiente de Fitzmaurice-Kelly pasan literalmente, sin mudar una coma, al *Cuaderno* de Machado: "Por desgracia este literato es conceptista y ostenta allí [la *Política de Dios*, el *Marco Bruto*...] todas las habilidades de su escuela: la pomposa paradoja, la forzada antítesis... Quevedo protestó del gongorismo, pero sustituyó una afectación por otra". De suerte que nos quedamos sin ver el más pequeño germen de los puntos de vista más personales que años después expondría Machado reiteradamente sobre barroquismo y que, a nuestra vez, más adelante habremos de glosar y aun discutir. Por el momento, mayor novedad ofrecerá sacar a luz otras teorías o puntos de vista literarios machadianos a propósito de autores contemporáneos.

III

No son muchos los escritos donde se encuentran; de hecho no llegan a la docena los autores comentados por Machado con motivo de libros recién aparecidos. El primer artículo de esta clase fue uno sobre *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez, 1904, y se corresponde con otro de Juan Ramón sobre *Soledades*, un año antes. A Unamuno le dedica dos artículos, uno a propósito de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, en 1905; otro sobre *Contra esto y aquello*, en 1913, amén de comentarios sueltos y de la correspondencia con él cambiada —ya inserta en *Los complementarios*—, al cabo mucho más reveladora de sus "afinidades electivas". Cierto artículo sobre las *Meditaciones del Quijote*, en 1915, de Ortega y Gasset, no pasa de ser un bosquejo o introducción de algo inacabado. Sobre Valle-Inclán: un prólogo de circunstancias a *La corte de los milagros*, para una reedición hecha en Barcelona durante los días de guerra, 1938. En cuanto a los comentarios sobre textos poéticos: un prólogo a *Helénicas* de Manuel Antonio Ayuso (1914), el mismo amigo a quien dedica "Los olivos" en *Campos de Castilla*. En igual género su escrito de mayor importancia es el que consagró al libro *Colec-*

ción de José Moreno Villa, 1925; además, otro como prólogo a *El caracol encantado* de Saulo Torón, 1926; y finalmente un elogio sobre *Esencias* de Pilar Valderrama, 1930.

Ahora bien, antes que los juicios particulares sobre libros y autores, lo que nos interesa aislar o realzar en esos escritos machadianos son sus "constantes", la frecuencia de ciertos puntos de vista que reaparecen con variantes o adiciones en otros lugares y que contribuyen a definir su actitud crítico-literaria. Así sucede, en lo que se refiere a Unamuno, mostrando desde el primer momento una filial tangencia con su espíritu, que corrobora el epistolario. Machado —como escribí en otro lugar— se "unamuniza" al corresponder con don Miguel o al comentar sus libros. Así, a propósito de la *Vida de Don Quijote y Sancho* escribe: *(La República de las Letras,* núm. 14, 1905):

> En nuestro mundo intelectual nadie mueve tanta guerra como el sabio Unamuno. El espíritu batallador, expansivo y generoso reside en este donquijotesco varón. [...] En el ambiente de triste paz en que vivimos sólo Unamuno y unos cuantos guerrean —que no hemos de llamar guerra a disputas de comadres y pedreas de golfos. [...]

Y al señalar la relación entre ideas e imágenes, agrega:

> ... las ideas del pensador adquieren fuerza y expresión de imágenes de poeta. Sólo el sentimiento es creador. Las ideas se destruyen y pasan. En realidad, ni las ideas de los pensadores, ni las imágenes de los poetas, son nada fuera del sentimiento de que nacen. Una idea no vale más que una metáfora; generalmente vale menos. La pura ideología y la fría imaginativa son deleznables. [...] Hoy queremos ser intelectuales —que es algo como no ser nada— y pronto silbaremos cuanto brota del corazón. Sin embargo, nuestra miseria es y ha sido siempre sentimental. Aterra el inmenso fárrago de nuestra literatura.

Menos sustancia propia contiene otro artículo, el que consagró a *Contra esto y aquello* de Unamuno *(La Lectura,* XII, III, 1913), puesto que se limita a ser una paráfrasis; hecha con estricto espí-

ritu discipular, subrayando algunos de los más conocidos y permanentes puntos de vista unamunianos: Incluso exagerando su conocida fobia antigálica, llega a escribir en cierto momento: "¡Oh, si los Pirineos se convirtieran en el Himalaya". Y a propósito del sentimiento religioso español, contrastado con "la fuerza y vitalidad del protestantismo francés":

> ...nuestra mística fue un comienzo de reforma religiosa... Representa, a mi juicio, el gran momento introspectivo de la raza, en que llega ésta, por la vía intuitiva, a expresar, aunque de un modo balbuciente, su yo fundamental. Y ¿a dónde hubiera llegado esta reforma ahogada en germen por la Inquisición o malograda por sí misma? Cabe imaginar —nada más inofensivo que este género de fantasías— un monumento filosófico erigido por los descendientes de aquellos místicos españoles, tan grande como el levantado por los nietos de Lutero en tierra tudesca, arrebatando la hegemonía intelectual a la raza latina. Pero nosotros ahogamos el ascua en ceniza. Cuando cesó para la Iglesia todo peligro de reforma, el sentimiento religioso asfixiaba, y con él todo virilidad espiritual".

Un escrito todavía más ocasional, o menos espontáneo que otros, fue el prólogo que escribió para una reedición de *La corte de los milagros* de Valle-Inclán y que en rigor se reduce a una semblanza donde reaparecen algunos de los rasgos y anécdotas ya conocidas. Por ejemplo —aunque mejor contado por Machado— ésta:

> El capitán fracasado, no por su culpa, que llevaba consigo [Valle-Inclán] proyectó acaso sobre toda su vida una cierta lección de heroísmo y abnegación militar, contribuyó en mucho a aquel sentido de consagración a su arte, como tarea ardua y espinosa que le distinguirá siempre entre sus coetáneos, por su capacidad de renunciación ante todas las comodidades del oficio y por la inflexible lealtad a sus deberes de escritor. Como alguien nos refiriese el caso de un poeta que, abandonando las faenas de su vocación, ponía su pluma al servicio de intereses bastardos, y se tratase de hallarle disculpa en la necesidad apremiante de ganarse la vida, don Ramón exclamó: "Es un pobre diablo que

no conoce la *voluptuosidad del ayuno*". ¡La voluptuosidad del ayuno! Reparad en esta magnífica frase de don Ramón, y decidme qué otra ironía hubiera proferido el capitán a quien se intima la rendición por hambre de la fortaleza que, en trance desesperado, defiende.

IV

Para encontrar, entre los escasos trabajos de Machado uno donde se manifiesten de modo articulado teorías o puntos de vista literarios hay que avanzar hasta 1925, hasta el titulado "Reflexiones sobre la lírica" que apareció en la *Revista de Occidente* (junio, 1925) como comentario al libro *Colección* de José Moreno Villa. Poeta éste, por cierto, muy afortunado en suscitar comentarios de calidad, pues su libro *El pasajero* (1914) había dado pie a un ensayo sobre estética de Ortega y Gasset. Aunque ese texto de Machado sea más conocido que los anteriores y que otros que citaremos después, importa destacar algunos pasajes, ya que ahí se anticipan teorías desdobladas en *Juan de Mairena*. Por ejemplo, las referentes al valor de las imágenes líricas según se

> engendren en dos zonas diferentes del espíritu del poeta: imágenes que expresan conceptos y no pueden tener sino una significación lógica, e imágenes que expresan intuiciones y su valor es preponderantemente emotivo.

Tratando de fijar un punto de partida a la eliminación del empleo lógico, conceptual de la palabra, Machado recuerda los propósitos del simbolismo, concretamente de Mallarmé. Mas para Machado el soporte lógico del poema es imprescindible, pero no excluye, antes requiere, el elemento emotivo. Uno y otro son para él, "la carne y la sangre" del espíritu del poema.

> No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica.

Cabalmente esta pugna no de contrarios, sino más bien dialéctica de complementarios será el eje de buen número de reflexiones machadianas sobre la lírica en general y sobre su propia poesía.

Variante o ampliación es el discurso de ingreso en la Academia. Aquí tras reconocer que "la poesía, y especialmente la lírica, se ha convertido para nosotros en problema", repite los puntos de vista sobre lo lógico y lo intuitivo, hace una retrospección de las tendencias surgidas después del simbolismo, donde "comienza el período de la franca desintegración, la reducción al absurdo del subjetivismo romántico" para luego incursionar ligeramente a través de Proust y Joyce. Pisando terreno más firme Machado sostiene que actualmente

> "los poemas están excesivamente lastrados de pensamiento" y que "el nuevo barroco literario, como el de ayer mal interpretado por la crítica, nos da una abigarrada y profusa imaginería conceptual. Hoy como ayer conceptistas y culteranos tienen el concepto, no la intuición, por denominador común".

Al reprochar la carencia de "una línea melódica" en Paul Valéry y en Jorge Guillén, "trazada sobre el sentido individual", al afirmar que "su frigidez nos desconcierta y, en parte, nos repele", proponiendo a seguido "una zona media" como campo de ejercitación lírica, Machado, por su parte, no deja de desconcertarnos. Aún más, nos trae a la memoria ciertos puntos de vista sostenidos por Ramón Pérez de Ayala cuya poesía, por cierto, está aún por vindicar, pues no merece en modo alguno la preterición de que le hicieron víctima los administradores de nuestra hacienda lírica en función de antólogos. En contraste con el hipopsiquismo —"predominio del yo, de la subjevidad emotiva y pasional"— y del hiperpsiquismo —"predominio del logos ordenador, de la intuición intelectual"— Pérez de Ayala se inclinaba a un punto central: el mesopsiquismo o "psiquismo de diapasón medio", concluyendo que "la poesía se cifra en la percepción honda, directa y sintética de la normalidad". Abominación de los extremos, busca de un punto de conciliación al que asimismo, por otras vías, parece querer conducirnos también Machado, con su crítica pareja de la poesía discursiva y de la poesía "pura", que "emplea las imágenes como puro juego del intelecto".

De aquella duple discrepancia arrancan todos los razonamientos poéticos de Machado; asimismo su desconfianza por las imágenes y metáforas, expresadas reiteradamente. Así a propósito de "un libro

de Vicente Huidobro" (sin que precise cuál, pero como esa apuntación de *Los complementarios* data de 1916, fácil es inferir que se refiere a *Ecuatorial* o a *Poemas árticos)*, donde escribe:

> Sólo un espíritu trivial, una inteligencia limitada al radio de la sensación, puede recrearse enturbiando conceptos con metáforas, trasegando el pensamiento vulgar para cambiarle los odres, sin mejorarle el contenido [...] En la lírica, imágenes y metáforas son de buena ley cuando se emplean para suplir la falta de nombres propios y de conceptos únicos que requiere la expresión de lo intuitivo, nunca para revestir lo genérico y convencional. Los buenos poetas son parcos en el empleo de metáforas, pero sus metáforas, a veces, son verdaderas creaciones.

En cierto momento —en su discurso de ingreso a la Academia, que es su pieza teórica más expresiva, no obstante hallarse inacabada— identifica imaginismo y barroquismo, según ya vimos.

Y en el mismo texto, pocas páginas más adelante, hallamos los siguientes párrafos de ampliación:

> La poesía, para resumir mi pensamiento en pocas palabras, no ha superado aún el momento barroco que, *mutatis mutandis*, se da en los períodos de honda transformación, el momento equívoco en que el arte patina en la frontera de una época nueva, sin poder ser clásico, sin atreverse a ser plenamente moderno. Hoy como ayer el barroco es más gesto que acción, y, como siempre, gesto híbrido que dibuja una fuerza que se padece más que una fuerza creadora que se aplica a un objeto. Literalmente es todavía ingenio y retórica, laberinto de imágenes, maraña de conceptos, actividad estéticamente perversa, que no excluye la moral, pero sí la naturaleza y la vida.

Alfilerazos, cuando no ataques contra el barroquismo se encuentran asimismo en todos sus escritos de la misma índole. Machado aprovecha cualquier ocasión —hasta las aparentemente más lejanas— para descargar mandobles contra lo que parece ser su *bête noire*. Así en las líneas prefaciales a *El caracol encantado* (1926) del poeta canario Saulo Torón:

> También el mar, que usted ama tanto, puede curarnos de nuestra afición al amaneramiento barroco, al pensamiento conceptual, horro de toda idealidad.

También en el artículo apologético que dedicó a *Esencias* de Pilar Valderrama (*Los lunes de El Imparcial*, 5 de octubre de 1930), o sea la heroína de sus "Canciones a Guiomar", reaparece la misma obsesión:

> Pilar Valderrama no profesa en la orden barroca, que rinde culto a la dificultad, creada artificialmente por ingenua ignorancia de lo realmente difícil. Se sabe que en poesía no hay giro o rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo, de una expresión directa; que los tropos, cuando superfluos, ni aclaran ni decoran, sino complican y enturbian, y que las más certeras alusiones a lo humano se hicieron siempre en el lenguaje de todos.

Al cabo, los mismos conceptos que, puestos en verso, había expresado antes en "Proverbios y cantares" de *Nuevas canciones:*

> El pensamiento barroco
> pinta virutas de fuego
> hincha y complica el decoro.
> Sin embargo —oh, sin embargo—
> hay siempre un ascua de veras
> en un incendio de teatro.

V

Cesando de entresacar alusiones (rasguños) sueltos vengamos ahora, de una vez, al texto central en que más extensamente expuso Antonio Machado sus objeciones contra el barroco. Está a la cabeza del "Cancionero apócrifo" y figura bajo el epígrafe de "El arte poético de Juan de Mairena", personaje de ficción al que hace nacer en 1865 y morir en 1909; fechas que no es superfluo recordar a fin de explicarse la "ranciedad", el anacronismo fatal que rezuma tal

alegato antibarroco. Como quiera que han sido muy leídas desde la fecha en que vieron la luz, en *Poesías completas*, no será menester detallarlas y bastará una esquemática síntesis. Al exponer su concepto de la poesía como arte temporal —concepto multívoco, que ha dado origen a muchas divagaciones y sobre el cual Dámaso Alonso ha puesto los puntos sobre las íes— Machado ejemplifica la "intensa y profunda impresión del tiempo", aquella que capta y fija una intuición poética vivida, en las *Coplas* de Jorge Manrique. Opuestamente, como ejemplo de una frustrada temporalización, puesto que emplea "conceptos e imágenes conceptuales", pensadas, no intuidas —situadas "fuera del tiempo psíquico del poeta", de lo captado y vivido por su propia conciencia— aduce el famoso soneto a las flores de Calderón de la Barca. Concluye que expresiones como "el albor de la mañana" y "la noche fría" son genéricas, impersonales, no específicas, personales como lo son la evocación de los tocados y olores de las damas, como el trovar de las músicas acordadas en las coplas manriqueñas.

Pero ante todo, pudiéramos objetar: ¿no hay por un lado malicia, y por otro candor, en elegir como muestra poética del barroquismo precisamente un trozo de Calderón que no tiene específicamente nada de barroco, cuyas líneas son tan límpidas? Y en cuanto a la emoción poética, al sentimiento del tiempo ¿por qué han de ser menores al verterse de modo simétrico, silogístico, recurso común a cuantos sonetistas que en el mundo han sido? ¿No hay en esta bipartición una antipatía de principio, justificada en lo que se refiere a la sensibilidad peculiar del autor, pero inaceptable desde cualquier otro punto de vista o del gusto? Quizá donde únicamente acierta Mairena es al escribir que

> el tan decantado dinamismo de lo barroco es más aparente que real, y más que la expresión de una fuerza actuante, el gesto hinchado que sobreviene a un esfuerzo extinguido.

Supuesto que armoniza con la situación cronológico-histórica del barroco español, con el sentimiento del "desengaño", experimentado por las conciencias más alertas de la mitad y del último tercio del siglo XVII, a la vuelta de grandezas bélicas y empresas expansivas. Ahora bien, Mairena —consciente de sus excesos polémicos— intenta

salvar de la hoguera "el talento poético de Góngora y el robusto ingenio de Quevedo, Gracián o Calderón", "tan patentes como la inanidad estética del culteranismo y el conceptismo". Distingo inútil, semejante al de aquellos que intentan mutilar las grandes personalidades extirpándoles lo que les es más inalienable y exclaman, por ejemplo: "¡Gran pintor es el Greco, pero lástima que diese en alargar todas sus figuras!"; o "¡Qué magistral artista es Picasso, claro que descontando su cubismo . . . !"

En cuanto a las siete objeciones que Mairena endereza contra el barroco literario español, recogeremos únicamente aquellas que rebasando la órbita estricta de lo poético tienen un alcance artístico más general. Por ejemplo: "su culto a lo difícil artificial y su ignorancia de las dificultades reales"; "culto a la expresión indirecta, perifrástica como si ella tuviera por sí misma un valor estético"; "culto supersticioso a lo aristocrático". Tres reparos que pueden condensarse en uno e intentar refutarse recordando que desde los orígenes siempre existió un "mester de clerecía", que el "trobar clus" es tan legítimo y con tantos blasones históricos como el abierto; además, que al pasar de los siglos, y particularmente a partir del simbolismo —época en la que se engendra Machado— el arte se permite cada vez mayores distancias respecto al mundo de la realidad, no sólo en las letras, también en la plástica, en la música. Y respecto a la poesía, recordar —con Ortega— que nunca ha sido naturalidad; al menos, su naturalidad es artificial, del mismo modo que no hay arte sin artificio, junto con otras verdades —ya lugares comunes— del mismo orden.

VI

Y a propósito de naturalidad: sin duda Antonio Machado, tan español, no alcanzó a leer cierta expresión de Helmuth Hatzfeld afirmando que "España es un país *naturaliter* barroco"; tampoco otra de Sacheverell Sitwell: "El carácter nacional español es barroco por predestinación". Y varias afirmaciones no menos categóricas, como ésta de Luciano Anceschi: "lo que se ha llamado barroco histórico en España no parece ser otra cosa que el desarrollo, la complicación y una suerte de fermentación activa de disposiciones nativas que

vienen desde los tiempos más remotos de la literatura y del arte del país". Indudablemente Juan de Mairena —como hijo de ese fin de siglo XIX español, por lo general tan anclado en conceptos estáticos, tan poco abierto a los horizontes del mundo—, no pudo adivinar el gran movimiento de reivindicación del barroco que se iniciaría años después, a partir de Wölfflin, Weisbach, Worringer en las artes plásticas, de Hatzfeld, Pfandl, Anceschi, Raymond, Rousset y tantos otros en las literarias.[1] En todo caso más bien se hubiera mostrado partidario de Croce y su depreciación del barroco como "arte bruto".

Ahora bien, si aquel otro poeta apócrifo, Pedro de Zúñiga, que proyectaba Machado, pero que se quedó nonato, hubiera alcanzado nuestros días, viéndose obligado así a encararse con problemas nuevos, en grave aprieto habríase encontrado ante el del barroco español, concebido como una categoría propia, más allá de la habitual bifurcación literaria: culteranismo, conceptismo. ¿Cuál hubiera sido su reacción ante la imagen de un mismísimo Cervantes barroco que algunos nos ofrecen con no menor audacia que sutileza? ¿El españolismo vertebral de Machado habríase sentido halagado o herido al ver que, otros países, otras literaturas —que siempre se habían considerado lejanas, inmunes al "morbo" barroquista—, por ejemplo, la de Francia, reclaman su parte en tal corriente o movimiento?

En fin, nada tan distraído a la par que inútil como aventurar conjeturas y lanzarse a hipótesis. Tampoco tendría sentido oponer a las negaciones sistemáticas de Mairena un alud de afirmaciones o exaltaciones detalladas. Lo único que nos importa es colocar una suerte de banderines de aviso a la entrada de esa sección del *Cancionero apócrifo* con el fin de prevenir a los jóvenes lectores de buena fe, para que no se dejen llevar de una admiración sin matices ante el conjunto de la obra machadiana, y repiensen por su cuenta los lugares discutibles, como es el caso de las teorías sobre el barroco. Porque la admiración más fértil hacia un escritor no reside en aceptar las cuestiones como él las dejó, sino en prolongarlas, inclusive contrariarlas, para darles nueva vida.

---

[1] La bibliografía sobre este punto se encontrará en mis ensayos "Lo barroco en el pensamiento y el arte de España (*Humanidades*, año II, tomo 2, no. 5. Mérida, Venezuela, enero-marzo de 1960) y "Sentido y vigencia del barroco español", en *Sur*, no. 283, Buenos Aires, julio-agosto de 1963, versiones parciales del trabajo más completo que con el título del segundo aparece en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, III, Madrid.