

## MACHADO, CRITICO DE LOS ISMOS

Arturo del Villar

Todos los movimientos estéticos innovadores despiertan recelos y motivan críticas que al cabo del tiempo resultan inútiles por sus exageraciones. Lo nuevo merece siempre la atención cuidadosa de quienes se preocupan por los acontecimientos culturales, pero con cierta desconfianza. Antonio Machado no participó directamente en las polémicas suscitadas por los ismos. Su carácter no era proclive a las discusiones, sino a la reflexión. Se interesó por las vanguardias poéticas y analizó sus teorías y sus resultados efectivos en los poemas, sin conseguir comulgar con ellas.

Vicente Huidobro le remitió sus libros cuando residía en Madrid, en 1918, y Antonio Machado los leyó y anotó, meditando cuidadosamente sobre las intenciones del creacionismo. Se enteró del lanzamiento del movimiento ultraísta, y no parece que le gustase el proyecto. Recibió los libros de Gerardo Diego y los examinó con el afecto debido a quien estaba siguiendo sus pasos por tierras de Soria. En sus escritos públicos y privados, en cartas personales y artículos periodísticos, así como en las anotaciones de sus cuadernos, dejó constancia de sus opiniones y preferencias.

Machado se mantenía distante de los poetas jóvenes, debido a su trabajo profesoral fuera de Madrid, y a que parecía querer sostenerse al margen de la actualidad cultural. Se le respetaba como un maestro despistado, objeto de veneración en la distancia. Tal es la imagen, por ejemplo, que ha dejado trazada de él Rafael Alberti: un hombre amable y sombrío, abandonado de cuerpo y de alma ausente, sonámbulo de día y triste a todas horas, que hablaba poco y siempre con acento humilde<sup>1</sup>.

Desde octubre de 1912 hasta noviembre de 1919 residió en Baeza, de donde pasó a Segovia, por lo que no contempló en vivo la discusión suscitada por el creacionismo y el ultraísmo, sino que la observó desde los periódicos y los libros. Claro que aunque hubiera estado en Madrid por entonces no es probable que se animase a tomar parte ni partido de manera activa en la cuestión. Nunca le gustó lo que su hermano denominó *la guerra literaria*, ni siquiera en sus comienzos de escritor, cuando los modernistas debían defenderse de las críticas y hasta las burlas que provocaban sus libros: ya era entonces “misterioso y silencioso”, como dijo Rubén en su retrato.

Se le respetaba, pero sin entusiasmo; se le admiraba, pero sin apasionamiento. Acababa de publicar sus *Poesías completas* (1917), y se le consideraba autor de una obra madura que no podría evolucionar más, sino que tendría que seguir en la misma línea expresiva cultivada hasta entonces.

Puesto que conoció y padeció las controversias del modernismo, debiera haber contemplado con simpatía las innovaciones líricas que propiciaban los ismos. Sin embargo, se apegaba mucho a las tradiciones literarias, y el modernismo lo era entonces, convertido ya en un capítulo de la historia. Superadas de sobra las discusiones sobre el modernismo, a los 43 años, viudo y solitario, Machado se interesaba por la escritura de los jóvenes, siempre que no quisieran ir demasiado lejos de lo que le parecía justificable.

### Al margen de Huidobro

Hay dos textos importantes en torno al creacionismo, en las “Notas sobre la poesía” recogidas en *Los complementarios*<sup>2</sup>. El primero es el titulado “Sobre las imágenes en la lírica (Al margen de un libro de Vicente Huidobro)”, y se observa en él que las reflexiones van encaminadas a prevenir a los “novísimos poetas” de entonces contra “una lírica que sólo se cura de crear imágenes”, una manera de actuar “tan en pugna con la mía”.

Identificando imagen y metáfora explicaba: “Las metáforas no son nada por sí mismas. No tienen otro valor que el de un medio de expresión indirecto de lo que carece en el lenguaje *omnibus* de expresión indirecta. Si entre el hablar y el sentir hubiera perfecta comensurabilidad, el empleo de las metáforas sería no sólo superfluo, sino perjudicial a la expresión”.

De modo que para Machado las imágenes líricas son una suplencia en vez de valer por sí mismas. Desde tal postura no podía llegar a comprender que el poema fuese todo él creado a partir de una imagen múltiple estructurada en una sucesión posterior de imágenes, como postulaba Huidobro. No hay manera de entenderse cuando se parte de un dogma inamovible. Machado reconocía la bondad de su método de escritura para él, y deseaba extenderlo a los demás, sin plantearse otras sugerencias.

¿Por qué rebajar el valor de las metáforas hasta una simple delegación de contenido? Partir de una negación no hace más que resaltar las carencias, en lugar de esclarecer los aspectos positivos.

Líneas después reconocía: “En la lírica, imágenes y metáforas son, pues, 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”.

Tiene razón si se aplica tal dictamen a la lírica española hasta el modernismo, pero se desfasa al relacionarlo con las aportaciones vanguardistas. Precisamente opone la poesía de San Juan de la Cruz con la obra de poetas contemporáneos, y es claro que la separación temporal imposibilite el contacto, ya que todo pionero acaba siendo un conservador, como bien demuestra la historia. Claro que él atravesaba el túnel del tiempo para dar vida a poetas que le precedieran en sus aplicaciones prácticas de las teorías favoritas, y así resolvía cualquier dificultad.

No es posible atender su aseveración de que las imágenes son aptas para suplir nombres propios, desde el instante en que los creacionistas pretenden que todo el poema sea un enlace de imágenes múltiples. Nada se suple porque nada necesita ser sustituido si el poema entero ha sido creado a partir de las imágenes, de acuerdo con las tesis defendidas por Huidobro. La estructura del poema depende de las imágenes, y por tanto ninguna sobra ni puede ser cambiada por su transcripción al lenguaje coloquial. El creacionista se expresa como le conviene para lograr su objetivo: crear un poema completo.

El otro escrito es una continuación de éste. Se titula “Sobre el empleo de las imágenes en la lírica”, y ataca decidido el afán del arte nuevo entonces por quedarse en segundo plano desdeñando la trascendencia. Sin mencionar al creacionismo discute su culto a la imagen y pone en guardia al lector: “Las imágenes no pretenden ya expresar el íntimo sentir del poeta, porque el mismo poeta lo desestima, casi se avergüenza de él. Las imágenes pretenden ser transubjetivas, tener valor de cosas [...]. Las cosas materializan, se dispersan, se emancipan del lazo cordial que antes las domeñaba, y ahora parecen invadir y acorralar al poeta, perderle el respeto, reírsele en las barbas. En medio de una imaginería de bazar, el poeta siente su íntimo fracaso, se ríe de sí mismo y, en consecuencia, tampoco prestaré a sus creaciones otro valor que el de juguetes mecánicos, buenos, cuando más, para curar el tedio infantil”.

Es difícil discutir los criterios de Machado, porque resultaban muy válidos para él y su poesía, pero no son aplicables a otras estéticas. Lo que en su caso era útil no tenía que serlo por fuerza en los demás. Con el respeto debido a su persona y a su obra, es posible discrepar de sus opiniones críticas sobre la nueva poesía en la segunda década del siglo. A su juicio, el poeta debiera seguir siendo el inspirado de los dioses para retransmitir al pueblo sus consignas. Pero ya nadie cree en los dioses, ni siquiera él, ni tampoco Rubén, aunque los invocase en algún poema para pedirles precisamente que salvaran siempre a Antonio Machado.

Se comprende que le gustasen las sentencias y los proverbios, y que buscase el hermanamiento de la poesía y la metafísica. Lo que no se comprende es que estuviera empeñado en aplicar su teoría a los demás como si no existiera otra. Y en cuanto al carácter lúdico de la poesía vanguardista, que es muy cierto, sólo queda depreciado si se convierte al arte en un sistema de valores eternos, por consiguiente inamovibles. Este supuesto era desdeñado por los creacionistas. Si la poesía sirve para expresar todas las categorías humanas, también el humorismo se encuentra entre ellas, y no hay por qué silenciarlo. Es un dato más para la poesía.

Asimismo, es preciso rechazar su afirmación de que “en medio de una imaginería de bazar, el poeta siente su íntimo fracaso”. ¿Por qué da por sentado ya el fracaso del poeta utilizador de imágenes? Al contrario, el poeta creacionista se siente muy orgulloso de realizar el poema gracias al uso de las imágenes, y si no le concede mayor crédito es porque duda de la trascendencia artística. Pero en cuanto el poema está creado, su autor ha conseguido lo que se proponía, y por consiguiente ha vencido en el empeño: no cabe hablar de fracaso.

Carece de razón comparar la falta de fe poética en la sacralidad artística con un fracaso del escritor. El poeta creacionista no se propone escribir la *Divina comedia*, sino un poema a tono con sus preferencias. Cuando el crítico juzgue el resultado, habrá de considerar las bases de la teoría creacionista, y no las que ani-

maron a Dante hace demasiados siglos para que sirva de ejemplo. Rotundamente, es preciso negar la acusación de fracaso implícita en el comentario de Machado. Crear el poema es un triunfo completo en sí mismo.

### Al margen de Gerardo Diego

Vamos a leer ahora otros dos textos machadianos dirigidos a Gerardo Diego. Son imprescindibles para desentrañar sus puntos de vista en torno al creacionismo. El primero es un consejo privado, y el segundo una crítica pública, de modo que se complementan perfectamente, para obtener el mismo fin por un doble camino, carta y reseña.

La carta está fechada en Segovia el 4 de octubre de 1920. Sirve de acuse de recibo del primer libro de Gerardo Diego, *El romancero de la novia*, un poemario de carácter tradicional en la forma y el contenido, según da a entender el título. Tras felicitarle por esos romances editados, y sabiendo que el joven poeta se había distinguido en tertulias y recitales por su aceptación del arte poética creacionista, le confesaba: “A mi entender, la poesía ha sido siempre *creacionismo*, y jamás otra cosa; pero no creacionismo *ex-nihilo*. Aunque bien está que el poeta pretenda obrar el milagro de la pura originalidad. Esta ilusión es más fecunda que el saber desengañado del Eclesiastés. La revista *Grecia*, un tanto curada de bizantinismo y chochez parisina, sería admirable, y con todo, es lo más interesante que hoy se publica en España...”<sup>3</sup>.

Es sorprendente que Machado abomine de lo que injustificadamente califica de *chochez parisina*, teniendo en cuenta que él, su hermano Manuel, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa y sus amigos se nutrieron en los primeros años del siglo de libros parisienses. Los modernistas españoles fueron acusados de imitar a los simbolistas franceses. Además, los hermanos Machado residieron en París y tuvieron la oportunidad de conocer a los simbolistas y parnasianos, que de alguna manera influyeron sobre su escritura. Echaba en cara a los jóvenes lo que le censuraron a él en su juventud.

Respecto a que la poesía siempre ha sido creacionismo, no admite discusión, en cuanto todo artista es un creador, entendiéndolo en un sentido amplio. Pero el creacionismo es un movimiento estético definido por Vicente Huidobro con una serie de caracteres concretos: en tal aspecto, sólo es creacionista la poesía decididamente creacionista; la otra será creadora, que no es lo mismo. Esta verdad pergrullesca no fue tenida en cuenta por Machado. Una cosa es que el poeta sea creador y otra que sea creacionista, aunque todo creacionista sea un creador; pero no lo contrario. El comentario pretendía devaluar los manifiestos de Huidobro, pero se advertía la trampa.

Dos años más tarde, el 29 de septiembre de 1922, *La Voz de Soria* dio a conocer una opinión crítica de Antonio Machado sobre el primer libro creacionista editado por Gerardo Diego. Su juicio empezaba siendo muy positivo para el autor, pero con reticencias para el movimiento que inspiraba sus versos: “El libro *Imagen* de Gerardo Diego es el primer fruto logrado de la novísima lírica española [...]. Gerardo Diego intenta crear imágenes; en verdad, reacciona contra el lirismo simbolista que pretendía disolverlas, anublarlas, esfumarlas [...]. Mas reparemos en

que la lírica creacionista surge en el camino de vuelta hacia la poesía integral, totalmente humana, expresable en román paladino y que fue, en todo tiempo, la poesía de los poetas. Para llegar a ella, forzoso es abandonar también cuanto hay de supersticioso en ese culto a las imágenes líricas. No olvidemos los fines por los medios. Imágenes, conceptos, sonidos, nada son por sí mismos; de nada valen en poesía cuando no expresan hondos estados de conciencia”<sup>4</sup>.

Insiste Machado en subrayar el valor del intimismo poético. En su opinión, las imágenes deben supeditarse a la manifestación anímica, de tal suerte que el lenguaje lírico valga más por lo que dice que por la forma de exponerlo. A esta suposición se mantuvo él fiel toda su vida, y es preciso reconocer que hizo bien y que lo hizo bien. Su poética es una de las más humanas de este siglo, y siempre nos conmueve leerla. Nadie le pone reparos a su propia poética, claro está, porque de no satisfacerle debe modificarla. Pero colocarla como punto de partida o de ejemplo es muy diferente.

Exige que la poesía exprese “hondos estados de conciencia” como condición imprescindible para que tenga validez. En su caso sí, pero no en otros. Las vanguardias reflejan a la perfección el ambiente del hombre histórico en la Europa de entre guerras. El estado de conciencia de ese hombre sabía el escaso precio de la vida humana, y en consecuencia de todas sus realizaciones, empezando por las estéticas. La cuestión radica en definir la finalidad de la poesía. Y ahí es donde cada poeta y cada tratadista expone su teoría peculiar.

### Al margen de Moreno Villa

Otras alusiones se hallan en los escritos en prosa de Antonio Machado, si bien no tan directas como las citadas. Por ejemplo, en una crítica al libro de José Moreno Villa *Colección*. Apareció en junio de 1925 en la *Revista de Occidente* con un título que va bien para todos sus escritos en prosa: “Reflexiones sobre la lírica”. No hizo otra cosa que reflexionar sobre la lírica y sobre la vida, que en su caso iban juntas. Debido a ello, sus comentarios quedan matizados por su propia manera de concebir y realizar la poesía.

Como en aquel momento estaba enfrentado a las imágenes, la primera reflexión se detiene en ellas: “La poesía emplea dos clases de imágenes, que se engendran 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”<sup>5</sup>.

La distinción es formalista y de dudosa aplicación práctica. Un poeta intuitivo como Juan de la Cruz se expresa conceptualmente, y un poeta conceptual como Quevedo se manifiesta intuitivamente. Parcelar el espíritu del poeta es una tarea imposible; habría que empezar preguntando en qué lugar concreto reside el espíritu, y lo más probable es que nadie supiera contestar. Ni siquiera Machado.

Hecha la distinción sigue reflexionando así: “Cuando se descubrió que las imágenes específicamente líricas eran aquellas que contenían intuiciones —la gloria de este invento se debe a los poetas simbolistas, tan injustamente disminuidos hoy—, se llegó a la conclusión bárbara —tan acreditada en nuestros días— que prohíbe a la lírica todo empleo lógico, conceptual de la palabra”.

Afirmación exagerada incluso cuando se aplica a los surrealistas, porque ni siquiera la escritura automática pura, caso que alguna vez se realice con valor literario, puede escapar de la utilización lógica de las palabras. Sólo se acomoda a la intención dadaísta de sacar las palabras al azar de un sombrero para componer poemas.

Es probable que aluda a Huidobro y su “Arte poética” directamente, aunque no existen pruebas para afirmarlo. De todos modos, debe tenerse en cuenta que entonces se hallaba en su punto álgido la polémica sobre el origen del creacionismo en Huidobro o en Reverdy, de donde derivarían las insinuaciones francesas.

Más adelante explica: “Llegaron los epígonos de los simbolistas a intentar la construcción de poemas ayunos de todo elemento conceptual. Se ignoraba, o se aparentaba ignorar, que un poema es —como un cuadro, una estatua o una catedral—, antes que nada, un objeto propuesto a la contemplación del prójimo, y que no sería tal objeto, que carecería en absoluto de *existencia*, si no estuviese construido sobre el esquema del pensar genérico, si careciese de lógica, si no respondiese, de algún modo, a la común estructura espiritual del múltiple sujeto que ha de contemplarlo”.

No es preciso repetir lo ya comentado: que la teoría era idónea para la escritura machadiana, pero choca con las tesis sustentadas por las vanguardias. En los años veinte no se reconocía la necesidad de la lógica en la literatura, sino más bien al contrario. A los ismos en general les entusiasmaba lo espontáneo, lo insólito e incluso lo irracional a veces. A un dadaísta o a un surrealista no era adecuado mentarles la lógica. Y en cuanto al público, los ismos lo ignoraron o se burlaron de él con todo descaro y naturalidad, sin preocuparles que entendiera o no las obras que le lanzaban casi como la comida a las fieras. Por más que sean contemporáneas las obras de Antonio Machado y las compuestas por creacionistas y ultraístas, arrancan de situaciones anímicas y de postulados estéticos dispares. Apreciar una no obliga a despreciar otras, al menos hoy.

En cualquier caso, se distingue en Machado un afán de corregir a los jóvenes de lo que él consideraba un camino erróneo, por lo que leía con atención sus escritos y procuraba ponerse en su lugar. No lo consiguió, sin que por ello los jóvenes le perdieran el respeto, aunque en esa época no tenía ese carisma de ahora.

Todavía nos quedan por ver las observaciones trazadas por los apócrifos machadianos Abel Martín y Juan de Mairena. Ambos comentaron la moda de las imágenes continuadas, aunque sin referirlas a ningún movimiento estético contemporáneo. Así debía ser, puesto que Juan de Mairena, discípulo y biógrafo de Abel Martín, murió en 1909, el año en que apareció el primer manifiesto del futurismo, de modo que no pudo conocer los ismos, y mucho menos su maestro, fallecido en 1898. Pero el lector de sus meditaciones nota entre líneas referencias a la lírica del momento en que aparecieron los textos.

Los cancioneros apócrifos de Martín y Mairena fueron añadidos a la segunda edición de las *Poesías completas* de Machado en 1928, con fecha de escritura en 1924. Ya este año primero se podía contemplar con un pequeño distanciamiento la obra de creacionistas y ultraístas, iniciada en España en 1918, y además de las muchas y efímeras revistas se contaba con algunos libros de interés. En 1928 la perspectiva era más amplia, y las noticias de los surrealistas franceses llegadas a España empujaban los gestos más avanzados de Ultra.

El filósofo y poeta Abel Martín dejó escrito un libro de estética titulado *Lo universal cualitativo*. Uno de sus apartados más interesantes es el que comenta los problemas de la lírica: “Mientras el artista de otras artes comienza venciendo resistencias de la materia bruta, el poeta lucha con una nueva clase de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales, las palabras, que constituyen su material. Las palabras, a diferencia de las piedras, o de las materias colorantes, o del aire en movimiento, son ya, por sí mismas, significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación [...]. Su material de trabajo no es el elemento sensible en que el lenguaje se apoya (el sonido), sino aquellas significaciones de lo humano que la palabra, como tal, contiene. Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos”<sup>6</sup>.

No es claro el razonamiento del apócrifo machadiano. Ciertamente que el material del poeta es el lenguaje, y que las palabras son significaciones de lo humano. Pero no se comprende por qué ha de haber diferencias entre las palabras usadas por todos y la llamada palabra lírica. ¿Qué palabra es lírica y qué palabra no lo es? No existe hoy la menor duda sobre la capacidad poética de todas las palabras registradas en los diccionarios, e incluso de signos que ni siquiera son palabras, sino representaciones de sonidos guturales o de letras combinadas caprichosamente. La vanguardia eliminó fronteras y reservas.

Situado cronológicamente el supuesto Abel Martín en la segunda mitad del siglo XIX, sus ideas chocan con la realidad del momento en que se publicaron. El futurismo dejó las palabras en libertad, y el creacionismo demostró que todas las palabras son válidas para componer un poema<sup>7</sup>. El letrismo, el concretismo y otras escuelas vanguardistas han llegado a despreciar las palabras, prefiriendo mejor las letras. Todas las experiencias probadas por los ismos concluyen en que la poesía está abierta a cualquier aportación.

Lo mismo ha sucedido con las demás artes. El cubismo alteró un ideario sustentado desde el Renacimiento, se mofó de la perspectiva, introdujo en la composición elementos extraños a la pintura, como papeles pegados, hules, etc. Los ismos constituyen el arte del siglo XX, y no hay razones para que sigan los preceptos de Leonardo o de Lope, que no son nuestros contemporáneos, sino nuestros antepasados.

Machado utilizó el hipotético ensayo de estética martiniano para juzgar la poesía española de los años veinte desde la postura intelectual de un filósofo ramplón del siglo XIX. El resultado es falso. Bien es verdad que Machado no alude por sus nombres ni a poetas ni a movimientos contemporáneos, pero sus insinuaciones son diáfanas. Nadie va a creer que Zorrilla, Campoamor, Gabriel y Galán y sus coetáneos desfiguraron el lenguaje y deshicieron las palabras. La crítica de Machado se dirigía a creacionistas y ultraístas sin ninguna duda, y precisamente por eso tenía razón de ser en aquel momento.

### Al margen de Juan Mairena

Revisemos ahora las opiniones del otro poeta y filósofo apócrifo, Juan de Mairena, autor de un *Arte poética* de cuyas lecciones dice Machado que toma las

citas y resúmenes de su pensamiento. Escrito el texto hacia 1927, cuando se conmemoró el tercer centenario de la muerte de Góngora por el grupo de poetas que desde entonces sería conocido como del 27, Mairena analiza la vigencia del barroco español desde una postura negativa. Lo curioso es que su crítica se dirige sobre todo contra los poetas jóvenes de entonces, y no contra los barrocos.

Según Mairena y Machado, el barroco literario español se caracteriza por estas siete notas: una gran pobreza de intuición; su culto a lo artificioso y desdén de lo natural; su carencia de temporalidad; su culto a lo difícil artificial y su ignorancia de las dificultades reales; su culto a la expresión indirecta, perifrástica, como si ella tuviera por sí misma un valor estético; su carencia de gracia, y su culto supersticioso a lo aristocrático (citado con sus palabras).

Las siete características son negativas, naturalmente, para el poeta profesor. Examinar cada uno de sus razonamientos resultaría demasiado largo. Es cierto que los ismos cultivaron lo artificioso, la expresión indirecta y las dificultades. También es cierto, porque era inevitable, que su arte fue para minorías cultas, de esa aristocracia espiritual absolutamente distinta y enemiga de la llamada aristocracia de sangre. ¿Qué hay de malo en ello? ¿Por qué una poesía “fácil” ha de ser preferible a una “difícil”, y quién decidirá dónde empiezan las dificultades en la escritura?

Dice Mairena en su lección: “El empleo de imágenes, más o menos coruscantes, no puede nunca trocar una función esencialmente lógica en función estética, de sensibilidad. Si la lírica barroca, consecuente consigo misma, llegase a su realización perfecta, nos daría un álgebra de imágenes, fácilmente abarcable en un tratado al alcance de los estudiosos, y que tendría el mismo valor estético del álgebra propiamente dicha, es decir, un valor estéticamente nulo”<sup>8</sup>.

Más adelante, en diálogo con otro apócrifo, Jorge Meneses, asegura Machado que una lírica intelectual sería “tan absurda como una geografía sentimental o un álgebra emotiva”. Quizá haya en esas palabras un eco de la afirmación orteguiana explicitada pocos años antes en su popularísimo ensayo *La deshumanización del arte* (1925), rechazado por los poetas vanguardistas: “La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas”, frase tan célebre como inadecuada. El álgebra de imágenes y el álgebra emotiva que sambenita Machado parece derivar del ensayo de Ortega, porque la coincidencia casual es increíble.

En cuanto a la argumentación de Machado, está claro que si tiene aplicación al barroco, mucho más incide sobre el creacionismo, el movimiento estético más devoto de las imágenes líricas. Parte de unas premisas que a su juicio eran indiscutibles, y que figuran ya en sus acotaciones a un libro de Huidobro que comentamos antes. Según su modo de atender la poesía, lo que constituye su poética, el único medio legítimo de llegar al destinatario o complementario es la naturalidad, el lenguaje sencillo y desprovisto de adornos literarios. Las imágenes no sirven en tal supuesto más que para enturbiar el discurso poético, y en consecuencia no son recomendables.

Sigue diciendo Mairena: “En las épocas en que el arte es realmente creador no vuelve nunca la espalda a la naturaleza, y entiendo por naturaleza todo lo que aún no es arte, incluyendo en ello el propio corazón del poeta. Porque si el artista ha de crear, y no a la manera del dios bíblico, necesita una materia que informar o transformar, que no ha de ser —¡claro está!— el arte mismo. Porque existe, en



verdad, una forma de apatía estética que pretende sustituir el arte por la naturaleza misma, se deduce, groserísimamente, que el artista puede ser creador prescindiendo de ella”.

Aquí sí hay una indudable alusión a las tesis de Vicente Huidobro respecto al papel creador del poeta en la historia literaria. Es preciso, pues, analizar el texto con atención especial.

La referencia a las épocas realmente creadoras da a entender que la vanguardia no le parecía estar en una de ellas. El creacionismo no es para él un arte creador en el verdadero sentido del término, sino una réplica inútil. Y esto porque el arte creacionista volvía la espalda a la naturaleza, en su opinión, aunque su concepto de naturaleza es tan amplio que debe entenderse todo lo natural.

Quien leyera las críticas de Machado sin conocer la poesía de los ismos pensaría que en los años veinte se componían fórmulas abstractas sin relación con los seres humanos de aquel tiempo. Y no es así. La pretensión de Huidobro de “hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”, expuesta ya hacía tiempo, en *Horizon carré* (1917), es todo lo contrario de antinatural. El creacionismo se había propuesto no cantar a la naturaleza, sino hacer como ella, crear el poema.

Según Mairena, este deseo constituye una apatía estética, aunque lo afirma sin explicarlo. ¿No será todo lo contrario? ¿No trataría de evitar la apatía estética en que se hallaban sumidos los modernistas? El poeta filósofo rechazaba un arte artístico, prefiriendo un arte natural, esto es, popular. El último libro editado hasta entonces por Machado era *Nuevas canciones* (1924), con proverbios, cantares y romances como formas favoritas, por ser sencillas y enraizarse en los cantos del pueblo. Como excepción incluyó “Olivio del camino”, en silvas y lleno de alusiones a la mitología griega que resultan incomprensibles para el pueblo llano tan admirado por el poeta.

Comprendemos y respetamos el afán de Machado. Pero no aceptamos su condena para la poesía que no estaba de acuerdo con la suya. Con el arte es posible hacer arte, pese a la exclamación de seguridad absoluta introducida en su discurso. “Olivio del camino” fue escrito a partir de la mitología elaborada por los poetas, luego Machado compuso el poema desde la base previa de otro poema griego: arte sobre arte. Los modos culturales suelen empeñarse en transformar la realidad cotidiana, para buscarle otra nueva realidad diferente.

En cuanto a la mención del dios bíblico creador, no es aplicable el creacionismo. Huidobro no postuló la creación del poema desde la nada, sino desde la existencia de todas las cosas, a semejanza de la naturaleza. La materia del poeta es la palabra representada por la letra. El poeta crea el poema eligiendo cuidadosamente las palabras que constituyan una imagen múltiple, y en esa tarea adquiere una pequeña dimensión divina. Así lo dice el “Arte poética” de *El espejo de agua*, impreso en Buenos Aires en 1916 y reeditado en Madrid en 1918, según puede comprobarse en estos versos, copiados de él:

Que el verso sea como una llave  
Que abra mil puertas  
.....  
Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
El adjetivo, cuando no da vida, mata.  
.....

Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!

Hacedla florecer en el poema;

.....  
El poeta es un pequeño Dios.

No parece que estos versos vuelvan la espalda a la naturaleza, con su recomendación de equiparar el poema a la rosa no alabada, sino realizada por medio de las palabras elaboradas por la mano creadora.

El apócrifo Juan de Mairena resurgió en 1934, cuando Machado empezó a publicar en el *Diario de Madrid* unos "Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena", con los que formó su último libro, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936). En el capítulo 14 se aborda la efectividad del pensamiento poético, definido como creador: "El pensamiento poético, que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles; sólo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo. Al pensamiento lógico o matemático, que es pensamiento homogeneizador, a última hora pensar de la nada, se opone el pensamiento poético, esencialmente heterogeneizador"<sup>9</sup>.

Para Machado, el mundo es siempre nuevo todo él, y un poeta no acaba nunca de descubrirlo por completo. Para que el poeta resulte fecundo, ha de estar vinculado a esa realidad del mundo, ya sea real de hecho o realizada por medio de su interpretación. El poeta no es un matemático, y en consecuencia no hay un álgebra de imágenes. El poema no tiende a igualar los conceptos, porque no es una ecuación.

Así que el pensamiento lógico, dirigido a homogeneizar las cosas, se opone al pensamiento poético, con su pretensión de heterogeneizarlas. El poeta crea el poema de las cosas y sobre las cosas, ya que es poeta en el tiempo, no a imitación de la naturaleza. Un nuevo rechazo, pues, de las teorías predicadas por Vicente Huidobro.

En varios apuntes de *Los complementarios* se reafirma la opinión del autor sobre la heterogeneidad del ser, aplicada a las nociones de tiempo y espacio<sup>10</sup>. El ser que es la realidad es heterogéneo, por lo que tiene cabida en el pensamiento poético. De aquí deduce que el pensar del poeta es más hondo que el del filósofo especulativo.

Todas estas divagaciones tendentes al planteamiento de una metafísica poética chocaban con la estética general de los ismos. Para Machado el pensamiento poético es creador, pero no creacionista. Y no se trata de una disociación de estilos, sino de conceptos.

### Al margen de los ismos

En el juego de su aceptación, los apócrifos son anteriores a los ismos, como poetas que debieron haber existido en su época. Mediante ellos se opuso su inventor a las tendencias de la lírica en su tiempo real. A Machado le distraía la atención, el flujo continuo de imágenes postulado por los creacionistas en su búsqueda de la imagen múltiple, cultivado también por otros ismos. Su pretensión de lograr una poesía directa y sencilla, que fuese comprendida fácilmente por los destina-

rios anónimos, le impulsaba a desdeñar unas complicaciones que para él eran semejantes a trampas. Si su deseo no coincidía con la verdad histórica, inventaba una tradición mediante los poetas apócrifos, lo cual no deja de ser una trampa también.

Coincidía con los ismos en la negación de lo anecdótico en la lírica, y puso cuidado en advertir que se había adelantado a ellos en esa opinión: “El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico. Coincidía yo anticipadamente con la estética novísima [...]. Disto mucho de estos poetas que pretenden manejar imágenes puras (limpias de concepto [!] y también de emoción), sometiéndolas a un trájín mecánico y caprichoso, sin que intervenga para nada la emoción”<sup>11</sup>.

De modo que abolía la anécdota y potenciaba la emoción; si la primera nota le acercaba a los ismos, la segunda le alejaba de ellos. Un poema no tiene por qué causar emociones fuera de las estéticas, según pretendieron y consiguieron los ismos. Un poema es un objeto estético, simplemente. La pretensión de Machado nos parece exagerada en este punto, y su recelo de las imágenes literarias también.

Es innegable que en algunos momentos los creacionistas y los ultraístas hincharon los versos a base de metáforas, por el simple afán de lograr el más difícil todavía que anima a los artistas. En tal sentido es aceptable la reconvención machadiana. Pero en cualquier movimiento estético se producen disgregaciones y hasta caricaturas. Lo que se hace inadmisibile es que todas las imágenes hayan de acomodarse a unos cánones realistas, como da a entender una de las sentencias de la serie “De mi cartera”, fechada en 1924 e incorporada al libro que editó ese mismo año, *Nuevas canciones*, recordado antes:

Toda la imaginería  
que no ha brotado del río,  
barata bisutería.

Se deduce que, en su criterio, las únicas imágenes literarias valiosas son las que reflejan con exactitud la realidad, así como las aguas de los ríos reproducen apaciblemente los paisajes del entorno. Se trata, por supuesto, de una imagen literaria sencilla, de manera que el ejemplo se explica y califica por sí mismo.

En resumen, la opinión de los apócrifos machadianos acerca del creacionismo era poco amistosa. A Machado le gustaban los intentos de renovación lírica, pero sin salir de la tradición. De modo que el alcance de tales renovaciones había de ser por fuerza limitado, y los ismos superaron la frontera admitida, la fijada por él.

Además, le inquietaba que, debido a un exceso de imágenes objetivas, se redujese la importancia del subjetivismo lírico, si bien no se mostró tampoco partidario del exceso de subjetividad en el poema. Su pretensión estética quedaba en un justo medio complicado en aquellos momentos, porque los vanguardistas querían ser originales hasta el final, costara lo que costase. No podían comprenderse así.

Dadivoso en esperanzas, Machado no desatendió lo que escribían y perseguían los jóvenes, pero buscó la autoridad de dos poetas filósofos inventados para censurar una metodología y un ideario con los que no estaba de acuerdo. No es de extrañar, por ello, que Abel Martín y Juan de Mairena fuesen poco apreciados en

el momento de su aparición pública por los entonces nuevos poetas. Es que no tenían nada que aprender en sus artes poéticas complementarias.

Hubiera resultado muy interesante que continuara la formación de poetas apócrifos con el anunciado en 1928, Pedro de Zúñiga. Al suponer que nació en 1900 le situaba en medio de los componentes del grupo del 27, y en consecuencia debía participar de alguna manera en sus actividades, aunque fuese para criticarlas desde dentro. Sin embargo, parece ser que el proyecto, comunicado a Ernesto Giménez Caballero en carta que publicó *La Gaceta Literaria*, no se materializó.<sup>12</sup>

Le confiaba en esa carta: “Abel Martín y Juan de Mairena son dos poetas del siglo XIX que debieron existir, y hubieran existido si la lírica española hubiera vivido su tiempo. Como nuestra misión es hacer posible el surgimiento de un nuevo poeta, hemos de crearle una tradición de donde arranque y él pueda continuar”. También le aseguraba, y es oportuno citarlo: “Contra lo que algunos creen, nadie más entusiasta que yo de la gente nueva”.

Sin duda, eran muchos los que suponían que Machado no comprendía las innovaciones de los jóvenes. Y estamos encontrando motivos para tal sospecha en sus propios testimonios. Por lo demás, con el debido respeto a las opiniones de tan gran poeta, discrepamos absolutamente de la teoría expuesta en la carta. La lírica española, para estar a la hora del mundo, hubiera necesitado un poeta semejante a Baudelaire, Mallarmé o Verlaine en el siglo XIX, que sustituyera o al menos equilibrase los escritos de sus contemporáneos Zorrilla, Campoamor y Núñez de Arce. Esa carencia sí se advierte en nuestra historia literaria. Fue el motivo de que se necesitase importar la renovación, con Rubén o con Huidobro, así como con los manifiestos superrealistas.

De haber existido realmente en su época supuesta Abel Martín y Juan de Mairena, la historia de la literatura española no presentaría ningún adelanto sobre la auténtica. Por el contrario, de haberse realizado una aportación innovadora semejante a la que tuvo lugar en Francia, es seguro el panorama se nos ofrecería hoy muy distinto. Es verdad que sería contrario a la apuesta machadiana de la “nueva objetividad”, tal como él la entendía. Pero hubiera sido mucho más interesante que la realidad histórica, mucho más valiosa.

Los críticos acusaron a Rubén de estar influenciado por las modas parisienses, lo que equivalía en la época a enfermizo y pecaminoso. Es que faltaba el precedente lógico que hiciera posible el tránsito del último romanticismo y del costumbrismo al modernismo. No podían serlo tampoco los apócrifos machadianos, que solamente son útiles en esa utopía temporal como precedentes de Antonio Machado. Es decir, los anteriores fueron los sucesores, como ocurrió en realidad.

Machado inventó una tradición que justificara su propia poética, anteponiéndose unos poetas que podrían haber sido sus discípulos. En ningún caso los apócrifos conseguirían estar en su época, de modo que no precisaban una existencia literaria en el siglo XIX tal como los supuso su creador. Preferiríamos haber tenido un Baudelaire.

### **Al margen de la academia**

Machado no comprendió a los poetas jóvenes, y parece que no se esforzó por intentarlo. Pretendía únicamente hacerles variar de opinión para que aceptaran

sus consejos y cambiasen su escritura. Como era inevitable, no le hicieron caso. En su proyectado discurso de ingreso en la Academia Española, escrito en 1931, empezó por admitir que un hombre maduro se aparta forzosamente de todo lo que significa la juventud. Lo dijo así: “Cuando nos alejamos de la juventud, que es casi toda ella anhelo de porvenir y, por ende, ansia de todo lo posible, limitamos el campo de nuestras aspiraciones; creemos conocer ya, no sólo el ritmo, sino la ley que ha de regir la totalidad de nuestra vida”<sup>13</sup>.

A sus 56 años, Machado se inclinaba cada vez más hacia un arte popular, y sus ideas se reforzaban gracias a los acontecimientos sociopolíticos renovadores de la historia española. Limitó voluntariamente el campo de sus aspiraciones en el terreno artístico, considerando que su ideología era la acertada. No cumplió, pues, el proverbio LXXXV de las citadas *Nuevas canciones*, que asegura esta respuesta:

¿Tu verdad? No, la Verdad,  
y ven conmigo a buscarla.  
La tuya, guárdatela.

Su verdad le impulsó a poner como ejemplo una manera de escribir que él sentía completa en forma y contenido, por lo que relegó cualquiera otra. Este criterio carece de objetividad, y en consecuencia de alcance general. Sólo vale para la poesía de Machado y los machadianos.

En otro momento de su frustrado discurso trató sobre la nueva poesía, insistiendo en los criterios que ya hemos examinado, con la particularidad de comparar el barroco con la lírica actual. Esto refuerza la opinión vertida antes a propósito de las críticas achacadas a los apócrifos: su impugnación de la poesía barroca no iba tanto contra Góngora y Quevedo como contra los ismos. Martín y Mairena no podían nombrarlos anacrónicamente, pero sí su inventor.

Vamos a ver ahora cómo dos épocas tan alejadas en el tiempo le resultaban idénticas en sus intenciones literarias. Cierto es que cuatro años antes un grupo de poetas había conmemorado con la solemnidad requerida el tricentenario de Góngora. Pensaba decir Machado a los académicos: “Parece como si la lírica [actual] se hubiera emancipado del tiempo. Los poemas están excesivamente lastrados de pensamiento conceptual, lo que quiere decir que las imágenes no navegan, como antaño, en el fluir de la conciencia psicológica. Nunca, en verdad, la lírica ha sido más fecunda en imágenes; pero estas imágenes, que revisten conceptos y no señalan intuiciones, que nunca reflejan experiencias vitales, carecen de raíz emotiva, de savia cordial”.

A Machado le gustaba la poesía emotiva y cordial, y por eso pretendía colocarla como ejemplo. Lo que no dijo, ni podía demostrar de ninguna manera, es por qué esa poesía era la única válida. Por otra parte, ese concepto limita estrechamente las posibilidades temáticas de la poesía: de aceptarlo, sólo habría unas pocas cuestiones intimistas que cantar. Sorprende y disgusta encontrar a Antonio Machado en actitud de juzgar, sentenciar y condenar a los poetas que no opinaban lo mismo que él. Es un caso típico de deformación profesional.

Seguía denostando a los poetas puros por carecer de alma, y a continuación resumía así la situación: “El poeta tiende a emanciparse del *hic et nunc*, del tiempo psíquico y el espacio concreto en que se produce su vida individual; pretende que

sus imágenes alcancen un valor algebraico como símbolos conceptuales de un arte combinatoria más o menos ingeniosa y sutil. Esta lírica desubjetivizada, destemporalizada, deshumanizada, para emplear la certera expresión de nuestro Ortega y Gasset, es producto de una actividad más lógica que estética y sólo una crítica superficial no atinará a descubrir en ella la madeja de conceptos que encierra su laberinto de imágenes. Porque hoy como ayer las imágenes señalan intuiciones o revisten conceptos *tertium non datur*; pero toda intuición es imposible al margen de la experiencia vital de cada hombre”<sup>14</sup>.

Otra vez hallamos la referencia al álgebra, ahora mencionada cerca de una cita orteguiana: de *La deshumanización del arte* proceden muchas de las incomprendiones padecidas por Machado en sus comentarios sobre la nueva poesía. Pero los poetas no pretendían un valor algebraico para sus composiciones, por supuesto.

En cuanto a que la nueva lírica fuese debida a una actitud más lógica que estética, resulta un contrasentido. La estética presupone una lógica por necesidad, aunque no es forzoso que se base en ella para desarrollarse. La lógica precede a la estética, y el poeta creacionista hace bien en ser lógico para alcanzar su estética. Otros poetas de vanguardia, como los dadaístas y los surrealistas, por el contrario, se mofaron de la lógica en cuanto preferían la casualidad o el automatismo psíquico puro, al margen de la actividad racional.

Podría suponerse que al ser el surrealismo un producto de la actividad estética sin lógica, debía encantarle a Machado. Sin embargo, en el capítulo 49 de *Juan de Mairena* (1936) califica de “mulas de noria” a los surrealistas. Les tenía escasa consideración.

Sorprende que, siendo él tan aficionado a la filosofía, centrara sus denuestos en el creacionismo, el movimiento estético más lógico, en vez de arremeter contra las escuelas literarias y pictóricas que pretendían derribar toda la lógica del arte. Quizá se deba al hecho de ser el creacionismo el movimiento estético más duradero en España entre todos los vanguardistas, y el de mayores logros editoriales.

No fue precisamente la lógica la inspiradora de Machado en sus comentarios al creacionismo. Se dejó llevar por sus gustos personales, lo que es inevitable en un poeta, aunque resulte nocivo en un profesor o crítico. Demostró además una escasa capacidad de comprensión.

En el mismo año de 1931 escribió unas notas sobre su poética para la antología de *Poesía española* seleccionada por Gerardo Diego, que al año siguiente editó Signo. La antología se abre con cuatro poetas maduros en edad y obra, a los que siguen trece nuevos entonces. Quizá por ese motivo le pareció oportuno a Machado repetir sus tesis.

Tal vez pesaba mucho en él la costumbre profesoral de conregir a los alumnos, o bien quiso aclarar al lector que si iba junto a los jóvenes no compartía sus realizaciones poéticas. El caso es que repitió nuevamente sus ya conocidas argumentaciones acerca de la última poesía que se estaba escribiendo en la España republicana, sin aportar ningún dato nuevo. Pese a ello, conviene recordar esta poética.

Decía Machado antes de sus versos: “Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva [...]. Se habla de un nuevo clasi-

cismo y hasta de una poesía de intelecto. El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión. Sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de su esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial. Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos ácronos, puramente lógicos”<sup>15</sup>.

La poesía emotiva no es precisamente la mejor, a pesar de las insinuaciones de Machado para hacernos creer que es la ejemplar. En cambio, la inteligencia sirve para ordenar emociones y conceptos. Juan Ramón Jiménez lo sabía, y por eso dedicó un poema de *Eternidades* (1918) a la inteligencia, para que le diera el nombre exacto de las cosas. No existen formularios estéticos definitivos para conseguir excelentes poemas. Los manifiestos vanguardistas han incidido sobre determinados aspectos que consideraban primordiales para lograr sus aspiraciones estéticas; sin embargo, en el fondo todos tendían a encontrar el poema objeto de arte con valor en sí y por sí, primer empeño del creacionismo. Y no es posible calificarlo de error en principio.

Tercia Machado en la discusión sobre la escritura poética, y defiende la importancia de las ideas, pero sometidas a la emotividad. Su pretensión era que las ideas resultasen cordiales con el lector.

Está aceptado que la poesía no se escribe con ideas, sino con palabras. Pero los ismos a menudo prescindieron de las palabras. Además un tratadista tan poco sospechoso de veleidades como Benedetto Croce anotó: “Existe una *affirmation fameuse* de Mallarmé, a menudo citada con admiración: ‘No se hace poesía con ideas, sino con palabras’. A la que es necesario observar, en contrario, que la poesía no se hace ni con los *mots*, vocablos, ni con *les idées*, conceptos, sino con la poesía misma, con esa creación de la fantasía que es justamente, en el mismo acto, palabra viva”<sup>16</sup>.

### Al margen de Machado

Al final, parece ser que la poesía se escribe con palabras y con ideas que fijan esas palabras, por lo menos la poesía que expresa conceptos mediante vocablos. No existe una definición absoluta de la poesía, aunque se cuente con muchas parciales igualmente aproximativas a esa realidad que conocemos, pero que no acertamos a delimitar en términos concretos. Los filósofos tampoco resuelven la cuestión.

Machado tomó como divisa uno de los proverbios que figuran en la serie “De mi cartera”, citada antes, y que es su arte poética:

Ni mármol duro y eterno,  
ni música ni pintura,  
sino palabra en el tiempo,

y ya hemos visto que la temporalidad de la palabra era su única preocupación. Echaba en cara a los poetas jóvenes en los años veinte que su poesía fuese intemporal. Y esto no es así, porque los ismos reflejan a la perfección el arte de ese

momento histórico entre dos guerras mundiales que modificaron la vida de los pueblos. Con esa definición se alejaba de los parnasianos, de los simbolistas, de los modernistas y de todos los poetas de vanguardia. Y se quedaba solo. Pero eso no le molestaba, desde el momento en que aceptó como inevitable que la soledad fuese su única compañía.

Una cita más. *La Gaceta Literaria* promovió una encuesta en 1929, para ver lo que opinaban algunos escritores consagrados sobre la juventud española. Antonio Machado respondió exponiendo unas ideas semejantes a las que hemos comentado ya. Interesa destacar su consejo final a los jóvenes poetas: “Mejor harán en seguirse a sí mismos, no tomando nuestra crítica demasiado en serio. Es casi seguro que lo mejor de estos nuevos poetas ha de ser aquello que a nosotros nos disguste más en su obra. Nuestro elogio, como nuestra censura, puede ser desorientador y descaminante. Yo sólo me atrevo a aconsejarles un poco de severidad para sí mismos. Que se planteen aguda y claramente los problemas propios de su arte”<sup>17</sup>.

Completamente de acuerdo. Y hay que resaltar que los poetas jóvenes de los años veinte siempre respetaron a Machado, con cierto distanciamiento, es verdad, sin responder a sus censuras ni mucho menos atacarle, como hicieron con otros poetas menos admirados y queridos.

Hemos de volver ahora sobre un asunto adelantado ya, en compañía de Guillermo de Torre. Se planteó el historiador de las vanguardias unas interesantes preguntas, sin respuesta posible, acerca de las razones que indujeron a Machado a participar la creación del apócrifo Pedro de Zúñiga, nacido en 1900, en la ya citada carta a Giménez Caballero. No hay noticia de que llegase a escribir ninguno de sus postizos poemas, lo que animó al crítico a demandarse los motivos: “¿Trozó acaso Machado con la imposibilidad de desdoblarse o proyectarse en otro yo rigurosamente actual y distante, que le comprometiera a enjuiciar frontalmente hechos contemporáneos, sin poder prevalerse ya de un trujamán retrospectivo a quien endosar opiniones discrepantes o adversas sobre la generación siguiente a la suya? [...]. Ya toda disociación o deslinde entre las opiniones de Machado y Zúñiga habría sido imposible, cargando el primero con su entera responsabilidad; y ciertos juicios arbitrarios o excesivos —como los de Mairena sobre el barroco— no hubieran quedado por nuestra parte sin réplica”<sup>18</sup>.

Parece que la respuesta aplazada contesta bien al interrogante inicial. Y, siguiendo con las conjeturas, debemos suponer que el tal Zúñiga resultaría doblemente apócrifo de haber sido fiel a la línea machadiana antedatada por Martín y Mairena. Para estar de acuerdo con su tiempo y escribir una poesía esencialmente temporal, Zúñiga tendría que adherirse a los ismos. En efecto, nacido en 1900, comenzaría a publicar sus presuntos libros iniciales en los años veinte, dentro de las tesis enunciadas por el creacionismo, el ultraísmo o el superrealismo. Otra cosa resultaría anacrónica.

Machado no podía concebir un poeta que se aliase con las ideas que él rechazaba de plano. Pero tampoco era capaz de ser infiel a sus creencias en la temporalidad de la poesía. Un Zúñiga en la línea Martín-Mairena-Machado no era lógico en el devenir poético hispano. Prueba de ello es que Machado no tuvo seguidores en su época.

La única posibilidad consistente de hacer ganar a Zúñiga un puesto admisible en la historia de la poesía contemporánea, hubiera sido incorporar la tradición a



las innovaciones expresivas. Pero esa tarea la llevó a cabo de hecho Gerardo Diego, por ejemplo en su gran poema *Fábula de Equis y Zeda*, comenzado en 1926 y editado en 1932. En consecuencia, el apócrifo no tenía necesidad de existir. Así debió de comprenderlo su inventor nada más concebirlo.

No debemos pasar por alto otra indicación de Guillermo de Torre, cuando advierte, en esa cita, que de haber escrito Zúñiga contra las ideas de sus supuestos coetáneos, sus juicios negativos sin condescendencia al tiempo de exponerlos “no hubieran quedado por nuestra parte sin réplica”. El primer historiador español de las vanguardias dejó bien clara fama de polemista. Pero su respeto por Machado le impidió contradecir sus teorías, tanto las suyas propiamente dichas como las de sus apócrifos, que eran dos muertos indefensos en la suposición aceptada de su existencia literaria. La época, además, era propicia a los desplantes y a las descalificaciones, e incluso a la agresión.

Pedro de Zúñiga hubiera sido coetáneo de Guillermo de Torre y del grupo del 27. Su ideología debía estar en consonancia con la de quienes defendían la vanguardia y rendían homenaje a Góngora. De no ser así, no había motivos para tolerar sus criterios. ¿Pensó Machado en esa posibilidad y no quiso enfrentar a una de sus criaturas con los compañeros de generación hipotéticamente siquiera? Sería aventurado facilitar una respuesta, y además inútil en este momento.

El ánimo de Machado no era inclinado a las controversias. Defendía sus opiniones incluso con apasionamiento, pero sin porfiar en las réplicas. Pretendía aconsejar a los poetas más jóvenes que él desde su experiencia, aunque no se acaloraba porque no siguieran sus instrucciones. Lo hacía de buena fe y por bondad natural, para corregir a los equivocados y volver al buen camino a los descarriados, siempre desde su punto de vista particular.

A estas alturas de la historia comprendemos que lo válido para su poesía no lo era, ni tenía por qué serlo, para los más jóvenes que él. Machado fue siempre fiel a unos postulados estéticos que le impidieron evolucionar a tono con los avances artísticos que se desarrollaron a su alrededor. No quiso enterarse de lo que sucedía en el mundo literario, mientras que atendía a los sucesos políticos. De haber prestado atención efectiva a las pretensiones de los mismos, seguramente las habría aceptado. Al menos, debía haber sentido respeto él también por la búsqueda de un método de expresión que intentaba aliar las consecuciones de las más variadas manifestaciones artísticas.

Sin embargo, parecen excesivas las censuras que hizo Carlo Bo en unas observaciones desde luego atinadas<sup>19</sup>. Criticaba que Machado se hubiera consagrado al agotamiento de la voluntad lírica desde su adscripción a la realidad. Lo que molestaba al hispanista italiano era que el acatamiento de las propias intuiciones impidiera admitir las ajenas. Entendemos el reparo, persuadidos de la poca atención de Machado a las raíces de un fenómeno artístico desagradable para él.

Es decir, la lectura de los poetas jóvenes le resultó empañada por sus convicciones estéticas. En cuanto a las artes plásticas, no parece que les prestase mucha atención. La circunstancia de ser profesor en institutos provincianos era poco propicia para que se relacionase abiertamente con las artes de su tiempo. Es seguro que sus compañeros de claustro sostenían ideas más retrógradas que las suyas.

El tiempo, que es el único resolutor de los problemas y de las dudas, ha demostrado que los ismos tenían su razón de ser en aquel momento histórico. Por

consiguiente, los jóvenes hicieron bien en no seguir las recomendaciones de Machado.

Y es cierto que, según alega Carlo Bo, las innovaciones del grupo del 27 derivaban de los hallazgos iniciados por Baudelaire y Mallarmé, de modo que ya empezaban a constituir un capítulo pasado de la historia: “Aquello que los más jóvenes que él habían comprendido (tal vez por sugerencias recogidas en las escuelas poéticas europeas, y, por otra parte, no era necesario esperar al superrealismo, cuando Machado lo hubiera podido encontrar todo en la lectura de Baudelaire, en los intentos tan significativos de Mallarmé), lo que hacían un García Lorca o un Rafael Alberti era justamente no decidir la posible verdad en los límites mismos de la realidad evidente, de no posponerlos al hecho de una situación, a una conclusión que se identificase con el movimiento alcanzado por una imagen de paisaje”<sup>20</sup>.

Concluamos, pues, reconociendo que Antonio Machado tenía razón en sus creencias aplicadas a sí mismo, porque mantenía de acuerdo la teoría con la escritura. Sin embargo, se equivocó al pretender someter a los poetas más jóvenes que él a esos mismos presupuestos estéticos.

## NOTAS

1. Rafael ALBERTI: "Imagen primera y sucesiva de Antonio Machado", en *Imagen primera de...*; Madrid: Turner, 1975, pp. 41 y ss.
2. Antonio MACHADO: *Los complementarios y otras prosas póstumas*, ordenación y nota preliminar de Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 33 ss.
3. Arturo del VILLAR: *Gerardo Diego*; Madrid: Ministerio de Cultura, 1981, p. 22.
4. *Op. cit.*, pp. 160 ss.
5. Publicado en el número XXIV de la *Revista de Occidente*, Madrid, junio 1925; recogido en *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias*; Buenos Aires: Losada, 1975, 4.<sup>a</sup> ed., pp. 91 ss.
6. Antonio MACHADO: "Cancionero apócrifo de Abel Martín"; en *Abel Martín*, ed. cit., p. 29.
7. Desarrollo esta cuestión más ampliamente al analizar un poema creacionista dedicado a un estropajo en el capítulo "El tema poético", en mi ensayo *La poesía total de Gerardo Diego*; Madrid: Los Libros de Fausto, 1984, pp. 91 ss.
8. Antonio MACHADO: "Cancionero apócrifo de Juan de Mairena"; en *Abel Martín*, ed. cit., pp. 44 ss.
9. Antonio MACHADO: *Juan de Mairena. Sentencia, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (edición de José M.<sup>a</sup> Valverde); Valencia: Castalia, 1972, p. 99.
10. Cf. en *Los complementarios*: "Sobre la objetividad", pp. 24 y ss.; "De la poesía", pp. 42 y ss., y sobre todo "Heterogeneidad del ser", pp. 50 y ss.
11. *Op. cit.*, pp. 39 y ss.
12. "Pedro de Zúñiga, poeta apócrifo", en *Los Complementarios*, pp. 157 y ss.
13. *Op. cit.*, p. 105.
14. *Op. cit.*, pp. 120 y ss.
15. Gerardo DIEGO: *Poesía española. Antología 1915-1931*; Madrid: Signo, 1932, p. 76.
16. Benedetto CROCE: *La poesía. Introducción a la crítica e historia de la poesía y de la literatura* (trad. Norberto Rodríguez Bustamante); Buenos Aires: Emecé, 1954, p. 262.
17. En *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 marzo 1929; recogido en *Los complementarios*, p. 156.
18. Guillermo de TORRE: *El fiel de la balanza*; Buenos Aires: Losada, 1970, pp. 147 y ss.
19. Carlo Bo: "Observaciones sobre Antonio Machado"; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 11-12, Madrid, septiembre-diciembre 1949, pp. 523 y ss.
20. *Op. cit.*, p. 532.