Teoría del estilo en Antonio Machado [1]

No se estudia tradicionalmente el estilo de Antonio Machado, como no se estudia el de otros poetas que han tenido la gracia de la expresión justa y cabal, porque —se piensa— son productos limpios de aditamentos retóricos [2]. En el caso de A. Machado, esta creencia suele ir acompañada de la suposición de que, si algo hay de retórico en su poesía, es a nivel semántico, contribuyendo al valor simbólico de su poesía y determinando juicios harto conocidos sobre su "profundidad", "hondura", etc.

De todo ello tiene culpa la indeterminación del concepto "estilo", que funciona en estos casos como lo exótico o añadido a

---

[1] Lo más provechoso se encuentra disperso en la *Teoría de la expresión poética*, de Carlos Bousoño; Madrid, Gredos, 1970, 2 vols.; 5.ª ed. Y en un libro al parecer desconocido para la crítica: *El intimismo de A. M.*, de Marta Rodríguez; Madrid, Gráficas Cóndor, 1971. La reciente obra de R. Gullón, *Una poética para A. M.*; Madrid, Gredos, 1970, es más que nada un excelente planteamiento —aunque muy personal— teórico del problema. Hay luego, claro está, infinidad de comentarios estilísticos o de otro tipo a poemas concretos; ni siquiera selectivamente se pueden citar. El más completo, en cuanto a extensión —resulta desmayado en otros aspectos—, el de A. Sánchez Barbudo, *Los poemas de A. M.*; Barcelona, Lumen, 1967.

[2] Por ejemplo: "El verso de A. M., en efecto, no es ni quiere ser original en cuanto a estilo, sino que pone su originalidad en su trasfondo humano, en su acento personal..." (J. M.ª Valverde, ed. cit.) —v. "Siglas"— de *JM*, pág. 14. Cfr. R. Gullón, ob. cit., pág. 12.

un registro literario medio. De modo que para que una poesía o una obra poética tenga estilo debe comenzar por extrañarnos su forma. Si Machado ha conseguido ese decir poético que fluye directamente al lector sin producir extrañamiento no ha sido, evidentemente, por falta de estilo, sino por la búsqueda consciente de "esta misma sencillez formal", "reflejo de un gran esfuerzo creador" [3]. O, como explicaremos más adelante, por lograr expresarse mediante un registro literario medio, sin estridencias.

Quizá en la consecución de este aparente desnudamiento Machado haya tenido que manejar mayor cantidad de recursos estilísticos que en casos más "literalizados". De hecho, su modo de escribir disuena en una época —por lo menos en cuanto a sus primeros y sus últimos versos— en la que el poeta debió realizar un esfuerzo por evadirse al modo expresivo común.

Asociándola a la idea de un estilo impensado y simple, se suele hablar de la claridad y sencillez machadiana; contra la cual ya, sin embargo, se han levantado muchas voces [4], arguyendo las cualidades antes aludidas: profundidad, hondura, valor simbólico, etc. Tendremos ocasión de analizar todo ello más despacio.

Machado corrobora los juicios sobre su claridad, sencillez, antiformalismo, etc., con multitud de textos teóricos y poéticos [5].

---

[3] A. Aranda, "La tarde en las Soledades", en el colectivo *La Experiencia del tiempo en la poesía de A. M.*; Sevilla, Universidad, 1975; pág. 27. Es libro que, pese a algunos aciertos, debe leerse con extraordinaria cautela.

[4] V., por ej., S. Serrano Poncela, *A. M., su mundo y su obra*; Buenos Aires, Losada, 1954. Vicente Gaos, "En torno a un poema de A. M.", en *Temas y problemas de literatura española*; Madrid, Guadarrama, 1959.

[5] Sobre sus ideas literarias, v. el libro ya citado de R. Gullón. El artículo frecuentemente citado de Carlos Clavería, "Notas sobre la poética de A. M.", en *Cinco estudios de literatura española moderna* (Salamanca, Col. Trilingüe Universitario, 1945); aunque muy valioso, no pudo contar con textos fundamentales. A. Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Unamuno y Machado*; Madrid, Guadarrama, 1959. José M.ª Valverde, "Hacia una poética del poema", en *Cuad. Hispanoamericanos*; Madrid, 1956, XXVIII, págs. 199-226. Guillermo de Torre, "Teorías literarias de Antonio Machado", ahora en el col. *A. M. El escritor y la crítica*; Madrid, Taurus, 1973. Puede verse ahora el voluminoso y un tanto difuso trabajo de

No hace falta recurrir a todos ellos. Juan de Mairena, por ejemplo, profesor advenedizo de Retórica, "no era un retórico y nada aborrecía tanto como la Retórica" (*JM*, 185); de modo que aconseja a los futuros poetas: "si dais en esta tarea, sed meros taquígrafos de un pensamiento hablado" (*JM*, 263). Esta idea de claridad la practica realmente en las transformaciones semánticas, muy conocidas, que sus alumnos operan sobre frases como "los eventos consetudinarios que acontecen en la rúa" (*JM*, 41; v. también íd., 209), "lo que pasa en la calle", en lenguaje poético, según el profesor de sofística. La claridad, dice inequívocamente, "debe ser vuestra más vehemente aspiración" (*JM*, 245). O, desde la perspectiva contraria, "la dificultad no tiene, por sí misma, ningún valor estético" (*C*, 234). Los juicios se encrespan cuando las referencias se hacen al Barroco, como veremos enseguida: "Silenciar los nombres directos de las cosas, cuando las cosas tienen nombres directos, ¡qué estupidez!" (*C*, 72) [6].

La ilustración poética que mejor conviene a esta actitud —aunque no la única— son los conocidísimos versos del "Retrato" con que se abre *Campos de Castilla*:

> "... no amo los afeites de la actual cosmética
> ni soy un ave de esas del nuevo gay trinar.
> Desdeño las romanzas de los tenores huecos
> y el coro de los grillos que cantan a la luna."
>
> "..... dejar quisiera
> mi verso, como deja el capitán su espada:
> famosa por la mano viril que le blandiera,
> no por el docto oficio del forjador preciada."

El juicio de poesía "clara" o sencilla desde el punto de vista estilístico, de la primera lectura, no se contradice, sin embargo, con el de profunda o de difícil interpretación ni con el de estilísticamente trabajada. Diremos que estos dos aspectos últimos

---

P. Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo* ...; Madrid, Gredos, 1975, cap. IX. Y Carlos Beceiro, "Notas para la poética machadiana", en *Ínsula*, 1964.

[6] Más textos y comentarios del propio Machado en José M.ª Valverde, ed. de *Juan de Mairena* ...; Madrid, Castalia, 1972, págs. 15 y sigs.

pueden subyacer al de poesía clara, de lectura sencilla. Dedicaremos amplio espacio a todo ello en su momento. Nos interesa ahora la teoría del poeta al respecto. Al final del cuaderno manuscrito de *Los Complementarios* se refiere Machado a esta aparente contradicción:

> "Y es esta sencillez de forma y este anhelo de expresión directa lo que hace aparentemente oscuras algunas —muchas— de las composiciones de este y de otros poetas. No es extraño. Se entiende generalmente por claridad aquello que creemos comprender sin esfuerzo, aunque a veces sea, en realidad, lo incomprensible y aun lo absurdo. Pero lo que creemos comprender sin esfuerzo es siempre lo que no pensamos, el correcto esquema lógico entre nociones definidas, definiciones que aceptamos como verdaderas, séanlo o no. Nuestra actividad mental descansa siempre que no traspasa las fronteras de lo convenido, de lo aceptado por autoridad o por rutina o, acaso también, por una experiencia propia ya realizada. Este ahorro de nuestra actividad psíquica es el que agradecemos con el nombre de claridad, aplicado al pensamiento ajeno. Es casi un simulacro de pensamiento, no un pensamiento real, lo que más satisface las exigencias lógicas del vulgo. Esto saben muy bien todos nuestros oradores políticos, y no pocos de nuestros autores dramáticos. Y son siempre las formas retóricas, indirectas, de artificio, envueltas en metaforismo conceptual, las que encierran los tópicos que diputamos claros, y que son, en realidad, la oscuridad —la vaciedad— misma. Solo un pensar ficticio gusta del disfraz y huye el desnudo. Pero un pensamiento vivo, real, porque no respeta los límites de lo definido, aunque aspira a definir, y porque emplea la expresión adecuada, directa, la inmediata, si posible fuera, tan ajena a nuestros hábitos mentales, es por ello mismo tachado de oscuro. Así nos vengamos del doloroso esfuerzo con que vencimos nuestra inercia mental."

> "Obscuro para que atiendan;
> claro como el agua, claro
> para que nadie comprenda" [7].

---

[7] Cfr. "... en sus rimas tan sencillas en apariencia, y tan claras que, según nos confiesa el propio Martín, hasta las señoras de su tiempo creían comprenderlas mejor que él mismo las comprendía" (*JM*, 193).

Disocia definitivamente, en este pasaje, "claridad" de "profundidad", haciendo compatible la percepción del objeto lingüístico como signo, con su compleja relación semántica. Se defiende, de paso, Machado de posibles críticas a su poesía, por ingenua o simple.

En cuanto a ingenuidad o simpleza estilística, es cierto que sus poemas "dan impresión de flexibilidad, de adecuación natural y libre a la intuición y a las emociones suscitadas por esta" [8]; pero ese es el resultado. "Poesía, señores, será el residuo obtenido después de una delicada operación crítica, que consiste en eliminar de cuanto se vende por poesía todo lo que no lo es. La operación es difícil de realizar..." (*JM*, 74). Y esta delicada y difícil operación crítica es "un resultado de las palabras" (*JM*, 263). Es decir, una tarea estilística en el más tradicional sentido del término. A ella dedicó Machado muchas de sus preocupaciones poéticas: "El encanto inefable de la poesía, que es, como alguien certeramente ha señalado, un resultado de las palabras, se da por añadidura en premio a una expresión justa y directa de lo que se dice. ¿Naturalidad? No quisiera yo con este vocablo, hoy en descrédito, concitar contra vosotros la malquerencia de los virtuosos. Naturaleza es solo un alfabeto de la lengua poética. Pero, ¿hay otro mejor? Lo natural suele ser en poesía lo bien dicho, y en general, la solución más elegante del problema de la expresión" (*JM*, 263).

En este punto pueden venir a ayudarnos, sin embargo, algunos hechos y datos del propio quehacer poético de Machado, que manifiestan inequívocamente cómo el camino que este recorrió hasta la forma final del poema fue casi siempre trabajoso y casi siempre guiado por una voluntad de estilo muy determinada, por una voluntad expresiva.

En efecto, el laboreo poético a que sometía sus versos hasta dar con la versión definitiva ha sido motivo de consideración en los estudios de Luis Rosales, O. Macrí, G. Ribbans, C. Beceiro,

---

[8] Cfr. R. Gullón, ob. cit., pág. 109. Y v. asimismo págs. 108, 176, etc.

[9] Cfr. otros textos no utilizados en *JM*, págs. 64 y 209; en *C*, págs. 51-2, 135-6, 140-2, 171-2, 175-7, etc.

P. Chico [10] ... Contra esta tarea parece escribir en *Los Complementarios* (51-2) [11]. Pero no es difícil encontrar juicios de signo contrario. Ya en 1903 decía en carta a Juan Ramón Jiménez: "Estoy en un período de evolución y todavía no he encontrado la forma de expresión de mi nueva poesía. Lo último que domino es la forma" (*OPP*, 900). Recuérdese la cita que hace de *La Dorotea*, de Lope: "Y ríete, Laurencio, de poeta que no borra" (*JM*, 73-4). De hecho, Machado —no podía ser de otro modo— trabajaba bastante sus versos hasta dar con la expresión definitiva; la crítica lo viene concediendo ya casi como lugar común. Citaré solo algunos ejemplos. Entre las supresiones de *Campos de Castilla* en la edición de 1917 (*PC*) figura un largo y tortuoso poema filosófico, que luego será desguazado en poemillas y proverbios [12]. En *Los Complementarios* (126, 200, etcétera) aparecen formas embrionarias de poemas que luego se publicarían con otra versión; o varias versiones de algunos otros, como es el caso del soneto "Tuvo mi corazón encrucijada ...". Pero es que incluso esta tarea alcanza a géneros aparentemente

---

[10] Véase L. Rosales, "Mueste y resurrección de A. M.", ahora en el col. cit., págs. 391 y sigs. Como dice Aurora de Albornoz en un reciente libro publicado sobre A. M.: "Esos estudios vienen a mostrar, con toda claridad, cómo el poeta —que, inexplicablemente, declaró en varias ocasiones que no corregía nunca un poema una vez publicado— fue, por el contrario, un exigente crítico de sí mismo; un creador consciente, que sabe bien que la obra de arte no se hace solo con sentimientos, sino —y sobre todo— con un lenguaje"; en Domingo Ynduráin, *Ideas recurrentes en A. M.*; Madrid, Turner, 1975, VIII). También se basa en correcciones y reelaboraciones buena parte del trabajo de Cesare Segre, "Sistema y estructuras en las soledades de A. M.", en *Crítica bajo control*; Barcelona, Planeta, 1970; págs. 103 y sigs. V., en fin, la ed. cit. de *SGOP* de Ribbans, con anotaciones y variantes, o su apéndice en *Niebla y Soledad* (Madrid, Gredos, 1971), "Sobre unas correcciones autógrafas de A. M." (págs. 174 y sigs.).

[11] Se trata de una serie de aforismos o pensamientos sueltos del tipo de: "lo esencial en arte es siempre incorregible"; "Hay dos maneras de corregir: una es borrar; otra, hacer de nuevo"; etc. Y recuérdese el prólogo a sus *Páginas Escogidas* (1917): "Mi costumbre de no volver nunca sobre lo hecho y de no leer nada de cuanto escribo ..." (*OPP*, 45).

[12] V. en la ed. de José María Valverde de *Nuevas Canciones* ..., págs. 57-8: "Pensar como el mundo es hacerlo nuevo ...".

tan desligados de su quehacer literario como son sus cartas personales. No es de extrañar, y es un caso entre muchos, que el editor de *Los Complementarios* nos advierta que de alguna carta a Unamuno (*C*, 80-2) existen hasta tres versiones manuscritas diferentes [13].

También es muy significativo al respecto la facilidad o la destreza con que Machado imitaba el estilo de poetas muy varios en poesías laudatorias: Valle-Inclán, Rubén Darío, Berceo, Juan Ramón Jiménez, etc. [14]. Lo que me interesa resaltar en estos casos es cómo la voluntad estilística de Machado conseguía el tipo de expresión buscado, máxime cuando esta no era la suya propia. Es lógico, por tanto, que mediante el laboreo poético, en los casos de su poesía más auténtica, Machado se expresara voluntariamente con un estilo trabajadamente sencillo y claro.

Machado y el Barroco.

El tema que estamos tratando obsesiona a Machado cuando se refiere al Barroco literario y, en algunos casos, a lo que ya podíamos ir llamando "neobarroco" de sus días [15].

El concepto que Machado tenía del Barroco era esencialmen-

---

[13] *Los Complementarios*, ed. cit., págs. 80-2. La nota de D. Ynduráin aclara: "Hay notables diferencias entre la versión del manuscrito machadiano y la versión que reproduce Guillermo de Torre en *Los Complementarios*, Losada, págs. 182 y 183. Diferente es la versión que da M. García Blanco en su libro *En torno a Unamuno*, págs. 262-265, Taurus Ediciones, Madrid, 1965".

V. al respecto, además de todo lo que se indicó en la nota 10, Oreste Macrí, *Poesie*, ed. cit. Dámaso Alonso, "Poesías olvidadas de A. M."; *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1949. Marta Rodríguez, ob. cit., págs. 20 y sigs.

[14] V. *Campos de Castilla*, CXVII, CXLII, CXLVI, CXLVIII, CL, CLI y CLII. No se puede decir lo mismo de los sonetos laudatorios de *Nuevas Canciones*.

[15] Cfr. el artículo cit. de G. de Torre; o el temprano de J. M.ª de Cossío, "J. de Mairena y el Barroco", *Rev. de Occd.*, XX, 1928. M.ª Antonia Nogales, "A. M. y el barroco literario", en *Archivum*, Oviedo, 1955, V, págs. 148-157.

te formal, seguramente aprendido de la crítica alemana, aunque en algún momento parezca desdeñarla [16].

Los primeros juicios aparecen en *De un cancionero apócrifo* (*JM*, 218 y sigs.), al contraponer a Jorge Manrique y Calderón: "Conceptos e imágenes conceptuales —pensadas, no intuidas— están fuera del tiempo psíquico del poeta, del fluir de su propia conciencia". Machado expresará mil veces y de mil formas esta misma idea, que le obsesionará pronto también como algo que —al contacto con los poetas de vanguardia— le afecta muy personalmente. En este mismo pasaje a que nos referíamos antes efectúa aquel primer análisis demoledor del Barroco, al que caracteriza, como se recordará, dogmáticamente, por una avalancha de rasgos negativos: "Una gran pobreza de intuición, su culto a lo artificioso y desdeño 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 tuviese por sí misma un valor estético, su carencia de gracia, y su culto supersticioso a lo aristocrático" [18].

Con el tiempo tales juicios se harán más polémicos y menos dogmáticos. Los fragmentos más sabrosos en *Juan de Mairena* son los "Ejercicios poéticos sobre temas barrocos" (*JM*, 63 y sigs.) y "Sobre la poesía. Fragmentos de lecciones" (íd., 70 y sigs.). Atemporalidad, conceptualismo y formalismo vacuo continúan siendo los puntos inadmisibles en la poética de Machado: "Existe —creo yo— una paloma lírica que suele eliminar el tiempo para mejor elevarse a lo eterno y que, como la kantiana, ignora la ley de su propio vuelo" (*JM*, 70).

Si el problema de la claridad y el estilo se exacerba al hablar

---

[16] Como dato significativo: los *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, de Wölfflin, se tradujeron por J. Moreno Villa en 1924 (Madrid, Espasa-Calpe). Machado parece aludir despectivamente a este libro en algún pasaje: "El concepto de barroco (de Juan de Mairena) dista mucho del que han puesto de moda los alemanes en nuestros días, y que —dicho sea de paso— bien pudiera ser falso..." (*JM*, 220).

[17] Cfr. *JM*, 187-8.

[18] Cfr. 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" (*NC*, 128).

del Barroco, es cuando se refiere a Góngora —y algunas menos veces a Calderón, e incluso a Quevedo y Lope— cuando más parece Machado centrar sus críticas. Los juicios son, por lo general, claramente negativos. Sin embargo, ¿qué secreta atracción sentía Machado hacia el Barroco o hacia el poeta cordobés? Acaso su trasfondo barroco, como piensa Emilio Orozco [19]. El hecho es que debió leerlo, y antes que su cacareada resurrección del año 27. En *Los Complementarios* se transcriben —y hemos de pensar que para delectación del poeta o por el interés que le suscitaba su poesía— letrillas y sonetos de Góngora; pero también versos y estrofas de la Fábula de Polifemo. En algunos casos Machado les apostilló, casi siempre positivamente. Por ejemplo, tras citar el soneto a la tumba de El Greco ("Esta forma elegante, oh peregrino ..."), comenta halagadoramente: "Es quizás lo más sabio de lengua de la poesía española. La palabra pinta y la sintaxis dibuja; ¡ah maravilla!" Después del soneto de Góngora y algunos de Calderón no hay más sonetos en castellano que los de Manuel Machado. El soneto de Góngora es ya más pintura que poesía. Hay un soneto de Góngora muy bello que comienza: "Cosas, Celalva mía, he visto extrañas" (*C*, 20). Me interesa señalar que transcripción y comentarios deben ser —al comienzo del manuscrito— de hacia 1913, es decir, muy pronto si se tiene en cuenta el éxito de Góngora en la década siguiente. Nos sorprende en otro caso, tras una diatriba antibarroca, al concluir: "Góngora merece un estudio detenido" (*C*, 70).

---

[19] También V. Gaos (ob. cit., pág. 317) piensa en una similitud de actitudes vitales entre Calderón y Machado a propósito del "barroquismo vencido" de ambos. Pilar Palomo, quien recoge también la cita de Gaos, piensa por su parte que "la dualidad realidad-sueño que angustió existencialmente a Segismundo, latente en Machado desde su iniciación poética, cristaliza ahora (*Nuevas Canciones*) en la dicotomía «soñar/velar» como síntesis de la existencia humana". V. su "estudio crítico" que precede a *Poesía de A. M.*; Madrid, Narcea, 1974, pág. 42. Lo contrario opina J. M.ª Aguirre, *A. M., poeta simbolista*; Madrid, Taurus, 1973, pág. 228. Juan Ramón Jiménez, al reseñar *Soledades*, recuerda, por su parte, al Góngora del romancero (v. en R. Gullón, *Cartas de A. M. a J. R. Jiménez*; Pto. Rico, 1959). Cfr., en fin, D. Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea", *BBMP*, 1932.

En *Juan de Mairena* viene a ocurrir lo mismo, aunque quizá para entonces Machado se hubiera adherido a la creencia de los dos Góngoras, uno de ellos "el bueno", "el gran poeta nada gongorino, que llevaba dentro el gran pedante cordobés" (*JM*, 157). O cuando dice hacia el final: "Aunque el gongorismo sea una estupidez, Góngora era un poeta; porque hay en su obra, en toda su obra, ráfagas de verdadera poesía. Con estas ráfagas por metro habéis de medirle" (*JM*, 254) [20].

Los juicios antibarrocos o antigongorinos se enredan casi siempre con las ideas machadianas en torno a la poesía: intuición, temporalidad, etc. Volveremos, por tanto, a encontrárnoslos más adelante.

La renuncia a un dogmatismo crítico muy agresivo, en este terreno, es clara en el Machado de *Juan de Mairena* y textos posteriores. No se trataba entonces de un juicio literario puro, sino de un juicio también a la labor de "compañeros de armas". Machado se siente involucrado —y quizá implícitamente acusado— por el desarrollo de las corrientes literarias de la época [21]. Sus primeros comentarios son francamente negativos y aparecen mezclados con críticas a la poesía romántico-burguesa, lo cual ya deja ver hasta qué punto Machado era permeable al ambiente literario (*JM*, 229 y sigs.). Pero luego se hacen indirectos y polémicos. Algunos pasajes revelan este inconformismo solapado: "Sed hombres de mal gusto. Yo os aconsejo el mal gusto, para combatir los excesos de la moda. Porque siempre es de mal gusto lo que no se lleva en una época determinada. Y en ello encontraréis a veces lo que debiera llevarse" (*JM*, 259). Machado descubrió enseguida el tópico conceptual y formalista de la poesía

---

[20] He aquí la antología gongorina completa: sonetos ("Esta forma elegante, oh peregrino..."; "Bien dispuesta madera en nueva traza..."; "Cosas, Celalva mía, he visto extrañas..."; "De ríos soy el Duero acompañado..."; "Deste más que la nieve blanco toro..."; "¿En donde noble piedra aborrascada..."), letrillas ("No son todos ruiseñores..."; siete estrofas de la Fábula de Polifemo [I, II, III, IV, XI, XIII, XXV, parte de la XXII y de la XXXIX], y algunos versos más sueltos; p. ej., en pág. 200).

[21] En el "Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses" (*NC*, pág. 229) Machado hace un frío análisis del propio declinar de su lírica y de las razones por las que dejó de escribir poesía.

de vanguardia; en los textos de hacia 1920 y posteriores las diatribas antibarrocas hacen constantes alusiones a la poesía de vanguardia, en la que veía "una cierta rebelión de la elementalidad contra la cultura" [22]. En *Los Complementarios,* la abundancia de críticas y comentarios translucen la preocupación de Machado por esas nuevas maneras de poetizar, preocupación tan obsesiva que pudo llegar a arruinar su veta lírica, como veremos. Cita, a veces, versos de Gerardo Diego —pero no del creacionista— y de Salinas; quiere enjuiciar benévolamente a José Moreno Villa; no puede por menos que lanzar algún dardo al Juan Ramón conceptista; y hasta intenta él mismo crear un poema surrealista, el fragmento de pesadilla disperso en *Los Complementarios,* que autocensura: "Es la transcripción casi exacta de un sueño. No hay en él nada compuesto. Debe ser estudiado. No puede publicarse sin su exégesis y análisis, empresa muy difícil y, acaso, sin interés que compense el trabajo" (*C,* 33) [23].

Es en todo caso aleccionador observar cómo Machado somete a una dura crítica su propio pensamiento, lo parafrasea y autoanaliza, duda sobre su propio quehacer e incluso acaba por renunciar honradamente a hacer algo en lo que ya parecía no creer.

En sus ensayos y poesías de la última época, la inquietud por el problema de la expresión literaria se agudiza. *Los Complementarios* acogen, cada vez con mayor frecuencia, poemas de Góngora —y algunos de P. Valéry: formalismo e intelectualismo conceptista. Machado ensaya un nuevo estilo —o mejor: otras maneras— al menos desde *Nuevas Canciones.* En *La Prima Fernanda* (IV, I), obra posiblemente más trabajada por Antonio que por su hermano, ha matizado y equilibrado tanto sus juicios que Jorge, un personaje secundario, puede hacer una de-

---

22 *OPP,* 547.

23 Cfr.: "De los suprarrealistas hubiera dicho Juan de Mairena: Todavía no han comprendido esas mulas de noria que no hay noria sin agua" (*JM,* 88-9). En las últimas consideraciones a propósito de un libro de J. M. Villa, en *Los Complementarios* (225 y sigs.): "ilogismo sistemático captado en las cerebraciones semicomatosas del sueño". Etc. Cfr. J. L. Cano: "A. M. y la generación poética del 25", en *La Torre,* n.º Hom. a A. M., 1964.

fensa de la literatura novísima. El pasaje es lo suficientemente esclarecedor como para transcribirlo entero:

"AURORA (*presentando*): Jorge de Ulloa.
FERNANDA: Lo he visto
contigo. Además, me manda
mi librero sus poesías.
JORGE: ¿Y a usted le gustan?
FERNANDA: Me extrañan.
AURORA: ¿Y las entiende?
FERNANDA: ¡Pchs! ... No
siempre. A las veces me pasa
que no les encuentro el punto
de vista. ¿Me explico?
JORGE: Clara
y gráficamente.
FERNANDA: Pero
en general, no me hablan
al corazón.
JORGE: Ni lo intentan,
señora; la vieja farsa
sentimental está en quiebra;
la poesía pura mana
en una zona más noble
del espíritu.
FERNANDA: Y más alta,
comprendido. Pero tengan
cuidado no se les vaya
más arriba todavía
del tejado de la casa.
(*Pausa.*)
Al leer ciertos poemas
sin sonrisas y sin lágrimas,
sin ritmo ni rima, sin
lógica ni concordancia,
creen muchos —no sin razón—
que los versos no se sacan
ya de la cabeza, sino
del sombrero.
DON BERNARDINO: ¿Sí?
MATILDE: Fernanda ...
FERNANDA: Y no se ha quedado ahí
la broma.
JORGE: ¿No?

FERNANDA: Hay una máquina
de hacer versos, que ha inventado
un Muller de Pomerania,
muy mona, una especie de
lotería de palabras.
DON BERNARDINO (*apresurado*): Yo quiero una.
AURORA: ¡Papastro!
DON BERNARDINO: Sí, las letras y las armas ...
FERNANDA: El sistema es muy sencillo.
Un muchacho puede usarla.
Sin saber leer ni escribir
se hace un poeta de fama.
Por un mecanismo fácil,
tres, cuatro, cinco palabras
salen a la par del bombo,
donde revueltas se hallan
todas las del diccionario
y algunas aún no aprobadas
por la Academia. Una vuelta,
un lote, un verso, no falla;
más largo o más corto, eso
hoy ya no tiene importancia.
Diez, doce vueltas; diez, doce
versos: la estrofa mecánica.
Si, por ingrato capricho
del azar, sale entre tantas
combinaciones alguna
oración lógica y clara,
ese lote vuelve al bombo,
y a repetir la jugada.
LEONARDO: La deshumanización ...
DON BERNARDINO (*que no ha oído nunca la palabra y le suena también a algo chusco: el "despiporren", por ejemplo*):
La deshumaniza ... ¡ja, ja!
FERNANDA: Del arte, completa.
LEONARDO: Eso.
hasta ahora, se llamaba
jugar a los despropósitos.
FERNANDA (*a Jorge*):
Y usted, joven, ¿no se enfada?
JORGE: No, señora. Y usted sabe
como yo, que de esas máquinas
las hubo siempre. Que antes
no eran sueltas las palabras,
sino las frases ya hechas

las que del bombo saltaban;
con que ni siquiera había
la más remota esperanza
de una sorpresa.

FERNANDA (*sorprendida y agradada del ingenio y la modesta seriedad del muchacho*):
Muy bien,
Jorge Ulloa. Una palabra
todavía. A los poetas
que ahora dicen de vanguardia,
¿no?

JORGE: Sí.

FERNANDA: Me parece como
si no les interesara
la vida.

JORGE: Para vivirla,
mucho. No para contarla.

FERNANDA: Vuelve usté a tener razón
provisionalmente.

JORGE: Gracias" [24].

No se trata con todo ello, desde luego, de desmentir los juicios, tan explícitos y contundentes a veces, del propio Machado en contra del Barroco, sino de contrapesarlos, por un lado descubriendo ese oscuro e inquietante atractivo que ejercían sobre nuestro poeta las obras que criticaba; por otro, subrayando cómo, sobre todo al final de su vida, justificaba algunas de las características de la poesía de vanguardia por lo que tenían de sincera revuelta. Machado no fue más allá quizá porque se había impuesto a sí mismo una disciplina de estilo determinada por sus ideas —también muy precisas— acerca de la función de la poesía, o por compromisos histórico-sociales a los que cada vez dedicaba mayor esfuerzo.

Hay, como resumen de todo ello, en Machado una trayectoria teórica bastante clara, determinada, en última instancia, por sus ideas acerca de la temporalidad de la poesía, con todas las implicaciones estilísticas que se quiera (anticonceptualismo, antibarroquismo, claridad, hecha de circunstancias, etc.) y por el papel que Machado pensaba debía cumplir como poeta. Ese corpus teórico se esgrimió, con mayor o menor dogmatismo, cuando se

[24] *OC*, 547-9. Se trata de la escena IV del acto I.

trató de criticar una poesía periclitada —se llama "barroco" a Rubén Darío [25]— o una etapa de nuestro desarrollo literario (el gongorismo). Es el credo básico que subyace en *Soledades, Galerías y Otros poemas* (1907), pero sobre todo en *Campos de Castilla* (1912). A partir de entonces el conjunto de su ideología literaria no resulta tan compacto, al mismo tiempo que su poesía más auténtica, la que obedece a aquella ideología, nace cada vez más envejecida con respecto al ambiente literario de la época. Machado medita sobre este desfase y aun a veces trata de adaptarse a los nuevos modos de poetizar. Al cabo parece renunciar a escribir desde supuestos que no comprendía o que no eran los suyos. Antes —es curioso— había ensayado el único tipo de poesía "nueva" con la que sí podía estar de acuerdo: las coplas y canciones de aire tradicional [26].

PABLO JAURALDE POU.

SIGLAS MÁS UTILIZADAS:

S = *Soledades*; ed. R. Ferreres; Madrid, Taurus, 1971; 3.ª ed.
SGOP = *Soledades. Galerías. Otros poemas.* Ed. G. Ribbans; Barcelona, Lábor, 1975.
CC = Campos de Castilla; ed. R. Ferreres; Madrid, Taurus, 1975; 2.ª ed.
NC = *Nuevas Canciones* y *De un cancionero apócrifo*; ed. José M.ª Valverde; Madrid, Castalia, 1971.
JM = *Juan de Mairena* ...; ed. J. M.ª Valverde; Madrid, Castalia, 1972.
PC = *Poesie* ...; ed. de Oreste Macrí; Milán, Lerici, 1969; 3.ª ed.
OPP = *Obras. Poesía y prosa.* Ed. A. de Albornoz y G. de Torre; Buenos Aires, Losada, 1964.
C = *Los Complementarios*; ed. crít. de D. Ynduráin; Madrid, Taurus, 1972; 2 vols.
OC = "Manuel y Antonio Machado", *Obras completas*; Madrid, Plenitud, 1967; 5.ª ed. (Se utiliza para la referencia a obras teatrales.)

---

[25] *C*, 126.

[26] Cfr. mis artículos *A. M. y los poetas de vanguardia* y *Permanencia, evolución y etapas en la poesía de A. M.*, Granada, Inst. E. Muñoz, 1978.