

Antonio Machado, crítico literario

Armando López Castro

En sus *Curiosidades estéticas*, Baudelaire propone un nuevo estilo de crítica creadora, que rechaza el academicismo para transformarse en cuestión de sensibilidad. Se trata de una modalidad nueva, que reduce al mínimo la distancia entre creación y crítica. Es también el mismo tipo de crítica a la que se refiere Clarín en *Mezclilla*. Años más tarde, en su ensayo *Nuevas fronteras de la crítica*, T.S. Eliot define cuál es la función esencial de la crítica literaria: “Promover la comprensión y goce de la literatura”. Pocas definiciones tan breves y sistemáticas como ésta. Dado que la crítica literaria se basa en el equilibrio entre comprensión y goce, pues si destacamos la comprensión caemos en la explicación y si insistimos en el goce caemos en lo subjetivo, tal vez sea la crítica de poesía, que combina la lucidez con el misterio, la que muestra con mayor claridad la necesidad de una intuición totalizadora como impulso orientador del proceso crítico. Tanto Eliot como Machado fueron poetas, lo que quiere decir que su crítica sólo puede apreciarse cuando se relaciona con la poesía que han escrito. El hecho de que su crítica sea una prolongación del pensamiento que informó su poesía, pues entre la mejor poesía y la mejor crítica de la misma época hay siempre una relación significativa, es lo que la convierte en creadora, tratando de romper con el dualismo entre razón y vida. En definitiva, el proceso crítico-creador, que no sólo es inspiración inconsciente, sino también elaboración lúcida, responde a una necesidad vital, a una prolongada convivencia, pues de lo contrario resulta artificial y postizo¹.

No fue Antonio Machado un crítico profesional al uso, sino un buen lector, punto de partida de todo buen crítico, de manera que sus juicios aparecen diseminados aquí y allá, sin una formulación sistemática. Deber nuestro es reunirlos y decidirnos

1. El ensayo de T.S. Eliot, “Las fronteras de la crítica”, conferencia pronunciada en la Universidad de Minnesota en 1956, fue incluido en *Sobre la poesía y los poetas*, Sur, Buenos Aires, 1959, pp. 104-120. En cuanto a la actividad del proceso creador, que vincula creación y pensamiento, véase el estudio de J. Rof Carballo, *Medicina y actividad creadora*, Revista de Occidente, Madrid, 1964.

por aquellos que son más importantes. Ya en su prehistoria poética, la que va de 1893 a 1903, Machado publicó una serie de artículos en la revista *La Caricatura*, que muestran una preocupación comunitaria y ayudan a comprender el sentido último de *Soleidades*. Al final del artículo “Poetas populares”, publicado el 22 de octubre de 1893 bajo el seudónimo de *Cabellera*, nos dice:

Enrique Paradas prime su espíritu en todas sus composiciones, y por eso siente una invencible repugnancia y un desprecio sin límites hacia esos poetas, que merced a una labor mecánica y grosera producen obras desprovistas de todo sentimiento.

Después de identificarse con la poesía popular de Enrique Paradas, subrayando en ella la sencillez y la exactitud, Machado hace suya la intención de “verter su espíritu en el molde de la poesía”, es decir, de proyectar sus sentimientos sobre el lenguaje. Bajo el conocido galicismo (“prime”), en lugar de expresa, lo que se pone de relieve es la capacidad de la palabra poética para encarnar una realidad espiritual que la rebasa ampliamente. Al contraponer la lírica espiritual de Paradas a la “labor mecánica y grosera” de otros poetas contemporáneos, lo que hace Machado es poner la imagen al servicio del sentimiento, de la experiencia emocional, que es lo propio del movimiento simbolista, en el que su poesía empezó a formarse².

La primera etapa modernista de Machado, la que discurre entre *Soleidades* (1903) y *Campos de Castilla* (1912), coincide con una exploración del mundo interior, con la primacía de lo soñado sobre lo vivido, de raíz romántica, del que se va alejando progresivamente para tender a una mayor solidaridad. Un ejemplo de este viraje, en el que sin duda tuvo mucho que ver su maestro Unamuno, lo vemos en la reseña que Machado dedicó al reciente libro de Juan Ramón, *Arias tristes*, publicada en *El País* el 14 de marzo de 1904. Tras expresar su disconformidad con una actitud contemplativa de espaldas a la vida real, señala Machado:

Creo, sin embargo, que una poesía que aspira a conmover a todos ha de ser muy íntima. Lo más hondo es lo más universal. Pero mientras nuestra alma no se despierte para elevarse, será en vano que ahondemos sobre nosotros mismos.

En un texto de filosofía sociológica, “El hombre y la gente”, Ortega y Gasset considera la intimidad como el atributo esencial del hombre. Desde un punto de vista estético, la intimidad es un efecto del lenguaje y, en cuanto tal, no sólo no excluye al

2. Sobre los artículos de *La Caricatura*, que constituyen la primera aparición de la ideología machadiana, sigo la edición de O. Macrí, *Prosas completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, vol. II, p. 1083. En cuanto a los principios básicos del simbolismo, remito al estudio de J.M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 49-68.

otro, sino que lo presupone. Al decir aquí Machado: “Lo más hondo es lo más universal”, está aludiendo a una conciencia integral que borra las fronteras y contiene la realidad en su plenitud. Si la imagen de una vida sin límites brota de nuestra propia limitación, es lógico que, antes de extralimitarnos, de partir hacia esa “otra parte”, asumamos lo interior como condición de posibilidad, pues sólo desde la hondura de lo individual se puede alcanzar lo realmente universal. La conciencia, como el lenguaje, tiende al equilibrio. De modo que, al sentirnos habitados por el lenguaje, al tenerlo dentro, realizamos su universalidad potencial. El decir desde su interior es lo que sostiene la realidad del lenguaje, lo que lo hace ser. De ahí que la levedad dependa del ahondamiento, de la inserción en ese centro interior, donde se da el paso de una frontera a otra. Y así la palabra de Machado, al hacerse revelación de las entrañas, suena a viva voz³.

La tercera etapa en la vida de Machado, el largo periplo que va desde 1912 a 1928, desde su aislamiento en Baeza tras la muerte de Leonor hasta el momento en que conoce a Guiomar, es de intensa actividad. El “salto al otro” como superación del idealismo se traduce en una escritura que discurre entre la poesía y la filosofía, de carácter epigramático y sentencioso, según vemos en los poemas de *Nuevas canciones* (1924), y que se expresa por medio de “apócrifos”. De esta escritura oblicua, que pone en juego la libertad de pensamiento y utiliza la ironía como posibilidad de comprensión de todo lo humano, participan *Los Complementarios* (1912-1926), “cuadernos de escritor” en los que aparecen esbozos de trabajos posteriores y se explica el proceso creador de Machado. En uno de ellos, “Poética. Sobre la crítica”, fechado el 13 de agosto de 1924, se señala, como misión del crítico, descubrir el propósito inicial del artista

Al crítico corresponde señalar todo fracaso de un propósito como defecto artístico. En efecto, en arte no salva la intención: el arte es el reino de las realizaciones. Pero el crítico tiene el deber de señalar el fracaso con relación al propósito del artista y está obligado a descubrirlo. Cuando ni por casualidad acierta a señalarlo, es el crítico quien fracasa. Se dirá que el crítico tiene derecho a censurar también el propósito del artista, cuando éste rebasa las fronteras del arte. También es cierto. Pero tendrá también la obligación de descubrir este propósito auténtico, y de ningún modo podrá achacar al artista el propósito que no tuvo.

La dedicación a la filosofía en los años de Baeza permitió a Machado profundizar en la reflexión poética sin perder confianza en el valor trascendente de su creación.

3. Sobre algunas de las revistas de comienzos del siglo XX en las que colaboró Machado, *Electra*, *La Revista Ibérica*, *Helios*, *Alma Española*, y que tuvieron una gran importancia en su formación inicial, véase el documentado artículo de E. Miralles, “Las colaboraciones literarias de Antonio Machado en las revistas de principios de siglo (1901-1904)”, en *Antonio Machado: el poeta y su doble*, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 173-194. En cuanto a la intimidad como fundamento del lenguaje, ya descubierta por San Agustín en nuestra tradición, véase el estudio de J.L. Pardo, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 1997, pp. 31-129.

Allí comienza a escribir *Los Complementarios*, especie de esbozos o apuntes destinados a un ulterior desarrollo. Las ideas que se desprenden de estos borradores permiten articular una teoría poética, que va de 1912 a 1925 y afecta, en mayor o menor medida, a obras tan importantes como *Campos de Castilla* (1907-1917), *Nuevas canciones* (1917-1930) y los comienzos del *Cancionero apócrifo* (1923-1936). El deseo de establecer un diálogo con el otro, con su “complementario”, genera una escritura ambivalente, orientada a tentar indefinidamente el campo de lo posible. Preocupado por la fractura entre crítica y creación, Machado formula un pensar de lo poético y sobre lo poético, que sólo tiene sentido desde la tensión creadora de la diferencia y de la duda. Los intercambios entre el arte y la ciencia, la poesía y la filosofía, le hacen ver que el mundo más real, por ser el más espiritual, es el de la imaginación creadora. De ahí la práctica de una crítica basada en la intuición, que impulsa el lenguaje a vislumbrar otra realidad. Ya en el texto “Poética”, publicado poco tiempo antes, nos dice Machado: “Hay dos modos de crítica: la inventiva y creadora, que ve lo que hay; y la negativa, que ve bien lo que falta”. El hecho de decidirse por la primera, puesto que el positivismo ha menospreciado a la imaginación y al pensamiento sensible, es lo que lleva a Machado como crítico a “descubrir el propósito auténtico” del artista. Dado que la crítica machadiana aparece vinculada al sentimiento y a la experiencia poética, no puede reducirse a un simple conocimiento científico, sino que entra en contradicción con la realidad práctica, la trasciende y vislumbra la plenitud. Tal crítica hay que entenderla desde la unidad entre filosofía y poesía, desde el paso continuo de lo real a lo imaginario que nos hace sentir la totalidad⁴.

Muchas de las ideas dispersas en los borradores de *Los Complementarios* convergen en el *Proyecto de Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua*, escrito por Machado en la segunda mitad de 1931, después de haber sido elegido académico el 24 de marzo de 1927. En este texto inconcluso, pensado durante años, Machado recoge lo que hasta entonces había escrito sobre poesía y anticipa algunas ideas nuevas que desarrollará más tarde. El blanco de su crítica va en contra de la poesía deshumanizada, defendida por Ortega en *La deshumanización del arte* (1925) y seguida por los jóvenes poetas de la Generación del 27, pues si Ortega había dicho que “el poeta empieza donde acaba el hombre”, Machado afirma que “toda intuición es imposible al margen de la experiencia vital de cada hombre”. Frente al juego estético de los movimientos vanguardistas, que clausuran definitivamente la vigencia del modernismo,

4. El juicio estético, en cuanto sentimiento y reflexión, implica concebir el lenguaje como creación constante, como ejercicio de totalidad. La crisis del lenguaje, producto de la crisis del sujeto, se hace explícita en los escritos de Nietzsche y Mallarmé. Desde entonces, el lenguaje deja de tener su correlato objetivo en la realidad empírica, de referirse a lo que está sucediendo, para reflexionar sobre su propio origen. A esta conformidad con la intención original del propósito artístico, se ha referido Paul de Man en “Crítica y crisis”, en *Visión y ceguera*, Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 7-25. En cuanto al proceso creador de Antonio Machado a través de *Los Complementarios*, véase el artículo de M. Alvar, “La teoría poética a través de *Los Complementarios*”, en *Curso Homenaje a Antonio Machado*, Universidad de Salamanca, 1975, pp. 11-28.

Machado defiende un arte no elitista, basado en lo natural, ajeno tanto al intimismo simbolista como a la excesiva sublimación de la poesía pura. Por eso, escribe:

No creo poseer las dotes específicas del académico. No soy humanista, ni filólogo, ni erudito. Ando muy flojo de latín, porque me lo hizo aborrecer un mal maestro. Estudié el griego con amor, por ansia de leer a Platón, pero tardíamente y, tal vez por ello, con escaso aprovechamiento. Pobres son mis letras, en suma, pues aunque he leído mucho, mi memoria es débil y he retenido muy poco. Si algo estudié con ahínco fue más de filosofía que de mera literatura. Y confesaros he que con excepción de algunos poetas, las bellas letras nunca me apasionaron. Quiero deciros más: soy muy poco sensible a los primores de forma, a la pulcritud y pulidez del lenguaje, y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido. Lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante, y la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada. Amo a la naturaleza, y al arte sólo cuando me la representa o evoca, y no siempre encontré la belleza allí donde literalmente se te guisa.

La poesía enseña a presentir la experiencia de la unidad entre el contenido y la forma. La crítica que Machado hace de la poesía pura se debe a su falta de equilibrio entre la razón y la intuición, a su incapacidad de universalizar el yo. Su desconfianza del formalismo de la poesía pura (“la pulcritud y pulidez del lenguaje”), que ya por entonces entraba en crisis, responde al hecho de que el lenguaje conceptual no puede por sí solo dar sentido a la realidad espiritual que habita en el interior, por eso recurre al dinamismo del lenguaje hablado (“la espontaneidad de la palabra hablada”), que da cauce a la imaginación del sentimiento. Si sólo hay experiencia de lo lógico-formal, entonces el lenguaje tendrá una función instrumental. Únicamente cuando el arte se hace proyección de la naturaleza (“la representa o la evoca”), se percibe la unidad de experiencia y pensamiento sensible, lográndose un significado interior, una expresión nueva. Cuando el poeta se une con la naturaleza, el lenguaje adquiere una proyección cósmica y toda la realidad está contenida en él⁵.

Antonio Machado expone su pensamiento filosófico a través de sus dos apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena. La metafísica erótica del primero, que es una crítica

5. El siglo XIX, que ha visto florecer el positivismo y el cientifismo, conoció también la sed romántica de los orígenes. Por eso, en la base del *Discurso* de Machado, está presente la noción de *simpatía*, de vinculación afectiva del hombre con el cosmos, que T. Lipps expuso en *Los fundamentos de la Estética*, cuya segunda edición alemana fue traducida por E. Ovejero y Mauri en 1924. Para esta cuestión, véase el ensayo de M. Alvar, “El Discurso Académico de Machado (Las deudas con Lipps)”, en *Antonio Machado hacia Europa* (ed.), de P. Luis Ávila, Madrid, Visor, 1993, pp. 53-67. En cuanto a la reacción de Machado frente a Ortega a propósito de *La deshumanización del arte* (1925), latente en el *Discurso*, véase el Discurso de Ingreso de Ángel González en la Real Academia Española, *Las otras soledades de Antonio Machado*, RAE, Madrid, 1997. Recogido en *Antonio Machado*, Alfaguara, Madrid, 1999, pp. 253-294.

de la objetividad, empieza con la creencia y acaba con el escepticismo, mientras la filosofía de Mairena empieza con la duda y termina con una teoría de la creencia. Por eso ambos apócrifos son complementarios, pues la actitud contemplativa de Martín encuentra eco o prolongación en la pedagogía de Mairena. Durante los tres años de la guerra civil, Machado se sintió unido al pueblo y a este espíritu de solidaridad, más orientado al futuro que al pasado, corresponde una crítica desprovista de acritud, basada en la benevolencia, en una visión cada vez más abierta a todo lo humano. Juzgar la obra de acuerdo con los propósitos del autor, signo de honestidad intelectual, es lo que Machado recomienda por boca de Juan de Mairena:

En general, yo os aconsejo que nunca os arrepintáis de los elogios sinceros que prodigáis a la obra de vuestro vecino, porque ello es señal de que algo bueno habéis visto en ella. Y por muy pequeño que sea el acierto objetivo de esos elogios, siempre estaréis con ellos más cerca de la verdadera crítica, que si pretendéis definir una obra por sus faltas o defectos, es decir, por todo aquello de que la obra carece. Acaso esto explica por qué la crítica benévola, de buena voluntad, es la única que deja rastro fecundo y por qué los más altos jueces (Cervantes, Goethe) fueron tan pródigos en el elogio.

El elogio no supone sumisión, sino abrirse al otro que nos constituye, compartir sus puntos de vista. En realidad, esta actitud comunitaria venía ya de lejos. La encontramos en el Prólogo a la segunda edición de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (“Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir cuando una tarea común apasione las almas. Ciertamente que la guerra no ha creado ideas nuevas –no pueden las ideas brotar de los puños–; pero ¿quién duda de que el árbol humano comienza a renovarse por la raíz, y de que una nueva oleada de vida camina hacia la luz, hacia la conciencia?”), se hace explícita en el *Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses*, cuya *máquina de trovar* se hace expresión de la colectividad humana (“Mi modesto aparato no pretende sustituir ni suplantar al poeta..., sino registrar de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental, de un grupo humano, más o menos nutrido, como un termómetro registra la temperatura o un barómetro la presión atmosférica”) y llega a su punto culminante en la prosa *Los milicianos de 1936*, donde la cultura no es privilegio de clase, sino afán compartido (“Para nosotros, difundir y defender la cultura son una misma cosa: aumentar en el mundo el humano tesoro de una conciencia vigilante”). Se da aquí una transmisión de los valores culturales desde la conciencia individual, una convergencia de ética y estética.

En el fragmento que comentamos, publicado en el número 22 de *Hora de España*, octubre de 1938, Machado recoge casi el mismo juicio que había aparecido en “Sobre la crítica”, de *Juan de Mairena* (“Si alguna vez cultiváis la crítica literaria o artística, sed benévolos. Benevolencia no quiere decir tolerancia de lo ruin o conformidad con lo inepto, sino voluntad del bien, en vuestro caso, deseo ardiente de ver

realizado el milagro de la belleza. Sólo con esta disposición de ánimo la crítica puede ser fecunda. La crítica malévola que ejercen avinagrados y melancólicos es frecuente en España, y nunca descubre nada bueno. La verdad es que no lo busca ni lo desea”). En ambos fragmentos, unidos por “la benevolencia o voluntad del bien”, lo que se pone de relieve es “la objetividad” del elogio, el reconocimiento de que el juicio estético es expresión de un sentimiento personal (“deseo ardiente de ver realizado el milagro de la belleza”). En los años finales de su vida, Machado comprendió que lo peor que puede ocurrirle a un escritor es no sentirse solidario de los demás, por eso trató de reconciliar lo humanístico y lo formal, cultivando un tipo de crítica integral que tuviera en cuenta el fenómeno crítico como actividad cultural, que la crítica es, ante todo, una toma de posición frente a la vida⁶.

Aunque la escritura de Machado muestra una corrección continua en busca de lo esencial, sus juicios estéticos tienen mucho de circunstanciales y fragmentarios, con lo que resulta difícil establecer una selección de los mismos. Podríamos ordenar esta selección en cuatro apartados: Los prólogos, las artes poéticas, los artículos periodísticos y las cartas. En cuanto a los primeros, los más importantes son los que tratan sobre poesía: El de *Páginas escogidas*, 1917; el de *Soledades*, 1917; el de *Campos de Castilla*, 1917; el de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, 1919; y el de la *Antología* de Gerardo Diego, 1931. De todos ellos, tal vez el más importante sea el primero, no sólo por señalar la distancia entre el momento creador y el crítico (“Se crea por intuiciones; se corrige por juicios, por relaciones entre conceptos”), sino también porque permite vislumbrar la simpatía que siente Machado por la creación frente al oficio.

Respecto a los segundos, habría que destacar las tres páginas que Abel Martín nos ha dejado sobre “Problemas de la lírica”, en las que se define la poesía como “aspiración a conciencia integral”; las reflexiones de Juan de Mairena sobre la poesía, divididas a su vez en tres partes: “El arte poética de Juan de Mairena”, “El barroco literario español” y el “Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses”, en las que se reitera la incompatibilidad entre la “fe racional” y la “fe poética”; y las “Notas sobre la poesía”, que combinan la formulación teórica y práctica, pues buscan tanto “exponer algunas ideas generales sobre la lírica, que me acompañaron en los períodos de más intensa producción”, como responder a “objeciones que algunos críticos hicieron a mi obra”. De todas ellas, habría que destacar, por su sistematicidad y coherencia, las ideas de Machado sobre el barroco literario español. Para empezar, conviene tener en cuenta que la crítica machadiana sobre el barroco es de tipo formalista, hecha desde la poesía vanguardista del momento, en la que tienen mucho que ver los *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, de Wölfflin, traducidos por Moreno Vi-

6. Para una visión de la crítica como aspiración a una conciencia integral, véase el estudio de Pablo de A. Cobos, *El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena*, Ínsula, Madrid, 1971, pp. 163-193. En cuanto a las prosas de Mairena publicadas en *Hora de España* entre 1937 y 1938, remito al ensayo de F. Caudet, “Lo que le enseñó la guerra a Juan de Mairena”, en *Antonio Machado Hoy (1939-1989)*, Casa de Velázquez, Madrid, 1994, pp. 365-389.

lla en 1924. Tal vez haya que partir del texto “Reflexiones sobre la lírica” (1925), que surge como comentario al libro *Colección* (1924), de Moreno Villa, en el que se hace una defensa de las imágenes intuitivas frente a las conceptuales, para comprender mejor el final del *Proyecto de Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua* (1931), en donde Machado critica idéntico intelectualismo conceptista:

El nuevo barroco literario, como el de ayer, mal interpretado por la crítica, nos da una abigarrada y profusa imagería conceptual. Hoy como ayer conceptistas y culteranos tienen el concepto, no la intuición, por denominador común. Cuando leemos a algún poeta de nuestros días –recordemos a Paul Valéry entre los franceses, a Jorge Guillén entre los españoles– buscamos en su obra la línea melódica trazada sobre el sentir individual. No la encontramos. Su frigididad nos desconcierta, y, en parte, nos repele. ¿Son poetas sin alma? Yo no vacilaría en afirmarlo, si por alma entendemos aquella cálida zona de nuestra psique que constituye nuestra intimidad, el húmedo rincón de nuestros sueños humanos, demasiado humanos, donde cada hombre cree encontrarse a sí mismo al margen de la vida cósmica y universal. Esta zona media que fue mucho, si no todo, para el poeta de ayer, tiende a ser el campo vedado para el poeta de hoy. En ella queda lo esencialmente anímico: lo afectivo, lo emotivo, lo pasional, lo concupiscente, los amores, no el amor *in genere*, los deseos y apetitos de cada hombre, su íntimo y único paisaje, su historia tejida de anécdotas singulares. A todo ello siente el poeta actual una invencible repugnancia, de todo ello quisiera el poeta purificarse para elevarse mejor a las regiones del espíritu. Porque este poeta sin alma no es, necesariamente, un poeta sin espiritualidad, antes aspira a ella con la mayor vehemencia.

La crítica de Machado al barroco responde a un clima vanguardista en el que confluyen la evolución de la poesía juanramoniana a partir de 1916, “cada vez más *barroca* y al par menos intuitiva”; el valor algebraico de la poesía pura, que emplea “las imágenes como puro juego del intelecto”; y la reflexión kantiana de que los “Conceptos sin intuiciones son vacíos”. Es a la luz de este contexto intelectual como hay que entender el rechazo de Machado de los mecanismos expresivos del barroco, genéricos y triviales, no de su actitud vital (“mal interpretada por la crítica”). Los reparos que Machado formula al barroco literario español, su metaforismo conceptista, su pobreza de intuición, su culto a lo artificioso y desdén de lo natural, su ausencia de temporalidad, hay que entenderlos siempre desde la crítica a los nuevos poetas, entregados a ensayar “un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones”. La pregunta “¿Son poetas sin alma?”, que subraya la ausencia de emoción; el equilibrio entre inteligencia e intuición en esa “zona media”, piedra angular del sistema estético de Machado; y la búsqueda de lo espiritual en el arte, a la que aspira todo poeta (“antes aspira a ella con la mayor vehemencia”), dan a entender que Machado distinguía entre el barroco de superficie, reducido a hojarasca formal, y el auténtico barroco, que hunde sus raíces en la tradición, según vemos después en el comentario de tres sonetos “A Cristo crucificado ante el mar”, de José Bergamín, aparecido en *Hora de España* (nº 22, octubre

de 1938). Por eso, en *Los Complementarios*, tras citar el soneto de Góngora a la tumba de El Greco, comenta Machado: “Es quizás lo más sabio de lengua de la poesía española. La palabra pinta y la sintaxis dibuja; ¡ah maravilla!”. Si una de las funciones de la crítica auténtica consiste en desmontar tópicos, buscando su origen y significación, es evidente que el tópico conceptual y formalista de la poesía de vanguardia ayudó a Machado a una valoración más justa de la lírica barroca, lastrada de pensamiento conceptual y que desde Calderón había entrado en un completo vacío, a un reconocimiento del equilibrio entre lo lógico y lo intuitivo, afín a sus teorías estéticas⁷.

Sobre los artículos de crítica literaria, publicados en periódicos y revistas, es necesario detenerse, porque permiten apreciar la evolución poética de Machado, que va desde su fidelidad a la estética modernista, según vemos en *Electra*, *Helios* y *Alma Española*, hasta sus últimas colaboraciones en *Hora de España*, donde se ve una actitud decididamente comunitaria, pasando por sus trabajos en el semanario *España*, *El Porvenir Castellano* y *El Imparcial*, en que da muestras de su talante liberal. En la revista *La Gaceta Literaria*, dirigida por Ernesto Giménez Caballero, publica Machado su artículo en forma de carta, “¿Cómo veo la nueva juventud española?”, fechado el 1 de marzo de 1929, en el que nos ofrece un juicio global sobre la poesía joven del momento, tan distinta a la suya, combinando el elogio con la censura. De ella podemos seleccionar el siguiente fragmento:

Bien sé que los poetas líricos, mis buenos y admirados amigos, dirán que ellos pretenden hacer todo lo contrario. Ni un Pedro Salinas, ni un Jorge Guillén, cuyos recientes libros admirables saludo, han de aspirar a ser populares, sino leídos en la intimidad, por los más capaces de atención reflexiva. Sin embargo, esos mismos poetas, que no son, como los simbolistas, hondos y turbios, sino a la manera de su maestro Valéry, claros y difíciles, tienden también a saltarse a la torera –acaso Guillén más que Salinas– aquella zona central de nuestra psique donde fue siempre engendrada la lírica. No están fuera de la gran corriente *planificadora* del arte. Son más ricos de conceptos que de intuiciones, y con sus imágenes no aspiran a sugerir lo inefable, sino a expresar términos de procesos lógicos más o menos complicados. Nos dan, en cada imagen, el último eslabón de una cadena de conceptos. De aquí su aparente oscuridad y su dificultad efectiva.

7. La posición de Antonio Machado frente al Barroco no ha sido objeto todavía de un estudio general, aunque sí de ensayos parciales, entre los que cabe destacar: José María de Cossío, “Juan de Mairena y el barroco”, *Revista de Occidente*, XX, 60 (1928), pp. 287-289; M^a Antonia Nogales, “Antonio Machado y el barroco literario”, *Archivum*, V (1955), pp. 148-157; J. Siles, “Machado y el Barroco antiguo y nuevo: estudio de materiales y cálculo de resistencias”, *Insula*, n^o 506-507 (febrero-marzo 1989), pp. 75-77; y J. Matas, “El pensamiento crítico de Antonio Machado sobre el barroco literario”, en *Antonio Machado Hoy*, Alfar, Sevilla, 1990, vol. IV, pp. 109-124.

Consciente de que la nueva poesía, reducida a puro juego formal, resultaba anacrónica ante las nuevas generaciones, Machado formula un nuevo modo de entenderla, criticando su hermetismo (“su aparente oscuridad y su dificultad efectiva”), tras destacar sus principales defectos: su ausencia de intimidad (“aquella zona central de nuestra psique donde fue siempre engendrada la lírica”), su tendencia a lo objetivo (“No están fuera de la gran corriente *planificadora* del arte”), su excesivo intelectualismo (“Son más ricos de conceptos que de intuiciones”), pidiéndoles que abandonen el conceptismo recubierto de imágenes por una lírica más situada en el tiempo, a la que aspira su tercer apócrifo nonnato Pedro de Zúñiga, contemporáneo de los poetas del 27. El hecho de poner su filosofía en boca de “poetas apócrifos”, introduciendo con ello una distancia entre su persona y sus ideas, contribuye a dar una mayor autonomía al pensar cualitativo de lo concreto, indagando en lo íntimo y transformando lo real. Este doble sentido de lo apócrifo adquiere plena luminosidad cuando se proyecta sobre la nueva poesía, cuya renovación advierte Machado, pero sin poder participar en ella. La mención de Valéry, al lado de la de Salinas y Guillén, ejemplificando lo intelectual como comprensión de lo poético, acaba aclarando el sentido profundo de la ironía machadiana. Leyendo a estos poetas jóvenes, Machado puede pensar algo en contra de lo que se dice (“que es casi siempre la única manera de pensar algo”, según advierte Mairena), de manera que el único medio de penetrar en la nueva lírica es por la vía de la incompreensión. Porque no ocultando los defectos propios, se pueden descubrir mejor los ajenos. En el fondo, la crítica de Machado sobre la poesía joven, cuya formulación hay que verla dentro de la polaridad arte-vida, traduce su esfuerzo por hacer pie en lo real, por despedirse de una época, el arte atomizado de las vanguardias, para desembocar en otro, un arte para multitudes. Esta lucidez amarga fue la que tuvo que vivir el poeta sevillano⁸.

Por último, en lo que se refiere a la crítica literaria a través de las cartas, practicada ya desde la antigüedad clásica y continuada en los siglos de oro, la escritura machadiana tiende hacia lo ficcional, a conseguir la condición poética mediante la apariencia de realidad. En este proceso de ficcionalización, el lenguaje se eleva de lo real a lo posible, incorporando experiencias compartidas y aceptando el pacto tácito entre quien escribe y quien lee. Las cartas de Machado participan de esta ambigüedad y buscan una complicidad activa, en la que lo importante es la imaginación del otro. El uso de la forma epistolar como difusión de las ideas poéticas está presente en las cartas de

8. Sobre la crítica del arte en el momento vanguardista, tengo en cuenta los estudios de Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 2002; y de J.C. Mainer, *La edad de plata (1902-1939)*, Cátedra, Madrid, 1981. En cuanto a la renovación de la poesía joven, que Machado vislumbra, pero sin poder hacer nada para conseguirlo, remito a los ensayos de Eugenio de Nora, “Machado ante el futuro de la poesía lírica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 11-12 (1949), pp. 583-592; y J.M. Díez Borque, “Antonio Machado, crítico de poesía en periódicos”, *La estafeta literaria*, n° 569-570 (1975), pp. 18-22.

Machado a Unamuno, Juan Ramón y Ortega, aunque en diversos grados, pues mientras en las del primero se da una absoluta fidelidad a su pensamiento, en las restantes se advierten distintos altibajos, pasando del distanciamiento a la reconciliación. Un ejemplo de este mundo convivido, lo observamos en la “Carta abierta a don Miguel de Unamuno”, publicada en *El País*, el 14 de agosto de 1903, y de la que entresacamos el siguiente fragmento:

Mas ya fortalecido con la autoridad que usted tiene para mí por la madurez de su talento, por su mucha ciencia y por su admirable espíritu de artista, empiezo a creer en la no vaciedad de mi formula de “odiar el arte y amar la vida”, no porque a mí se me haya ocurrido, sino porque usted la había pensado mucho antes que yo, y expuesto en forma más viva y graciosa.

Aborrezco eso que usted llama arte de arte, novela de novelas, teatro de teatro; y aunque tal no fuera del todo despreciable, habríamos de convenir en que es algo muy inferior a la obra del verdadero artista; la cual se arranca directamente de la vida. Lo que refleja el arte, no es arte ya.

Si tenemos en cuenta que esta carta de Machado es respuesta a la colaboración de Unamuno, titulada “Vida y arte”, aparecida en el número de agosto de 1903 de la revista modernista *Helios* y publicada unos meses después de la reseña de Juan Ramón a *Soledades* (1903), comprobamos que la utilización de la fórmula unamunesca (“amar la vida y odiar el arte”) revela una crisis de orientación poética en Machado, un momento de transformación, en el que se abandona la ensoñación modernista por una poesía más próxima a la vida (“No se debe tolerar que los anémicos traten de imponernos su estética, ni quieran hacer pasar por perfecciones sus soñolientas melopeas sujetos que tengan amasado el cuerpo con pus y el alma con envidia”, escribe Unamuno a su joven discípulo en su carta ensayo “Arte y vida”, de agosto de 1903). Esto explica tanto la coincidencia del contenido de la carta de Machado con el poema “Luz”, escrito por los mismos días, como el distanciamiento respecto a Juan Ramón Jiménez, pues la reseña de Machado a *Arias tristes*, comenzada a escribir en el otoño de 1903 y publicada en *El País* el 14 de marzo de 1904, refleja ya la crisis motivada por el ensayo de Unamuno. Queda así abierta, al inicio mismo de su aventura poética, una vía en la escritura machadiana: la que intenta superar el modernismo más parnasiano, el que recuerda a Rubén Darío, y acercarse a una espiritualidad más depurada⁹.

9. Refiriéndose a esta crisis poética, señala G. Ribbans: “este movimiento de apartamiento de Juan Ramón Jiménez marca para Antonio Machado la renuncia a la estética de Verlaine, inspiradora, en gran parte, de aquél; Machado afirma simultáneamente su apego a la vida y a la luz interna de la personalidad y su rechazo de la poesía de pura sensación”, en *Niebla y soledad: Aspectos de Unamuno y Machado*, Gredos, Madrid, 1971, p. 285. Para la carta de Machado, reproducida por C. Alonso en *Ínsula*, nº 580,

Buena parte de la crítica, apoyándose en la conocida afirmación de Cernuda de que “lo mejor de Machado está en sus *Soledades*”, ha venido contraponiendo un “primer Machado”, lírico e intimista, y un “segundo”, filosófico y sentencioso, que vendría a superponerse e incluso a no dejar aflorar la vena lírica del primero. Ahora bien, en el aislamiento de Baeza (1912-1919), tras la muerte de Leonor, no sólo compuso Machado alguno de sus mejores poemas, sino que además dio el salto definitivo del yo al otro. A ese período de sobreconcentrada síntesis, que coincide en buena parte con la redacción de *Los Complementarios* (1912-1926) y en el que confluyen la convergencia de poesía y filosofía, la creación de los apócrifos y una escritura cada vez más aforística, pertenece una crítica madura y reflexiva, cuyas características más destacadas serían:

1) *Su raíz humanística*. Los años de Baeza dejaron a Machado tiempo para reflexionar e interiorizarse. Objeto de sus meditaciones fueron la naturaleza y el hombre, convirtiéndose aquélla en el medio de llegar a éste. Su mirada poética se dirige cada vez más a lo humano, según vemos en el Prólogo del libro *Helénicas* (1914), de Manuel Ayuso, en el que nos muestra una superación de lo artístico por lo humano:

Y éste es el hombre que hoy os ofrece una colección de sus poesías.
El hombre, digo, y no el poeta, porque poeta llamamos hoy a mucho profesional de la rima. Pero al deciros que es un hombre el que os ofrece sus versos, claro digo que estos versos son poesía, porque ellos han de revelar un alma capaz de pensamiento y de pasión.

Toda renovación, para ser eficaz, ha de empezar por uno mismo y dirigirse a los demás. El mensaje humano que aquí nos ofrece Machado tiene su raíz en su formación institucionista, integral, mezcla de ética y estética, que él aprendió de su maestro Giner de los Ríos, por eso tanto en el poema a él dedicado (*Campos de Castilla*, XXXIX), como en este fragmento en prosa, se observan las mismas cualidades de dignidad, respeto, generosidad y benevolencia, que nos hacen recordar el espíritu humanista de los escritores del Renacimiento¹⁰.

2) *Labor de formación*. Para un temperamento melancólico como el de Machado, la crítica dominante en su tiempo, con su afán polémico, retórica hinchada y falta de

abril de 1995, pp. 5-8, y que tuvo una gran influencia en su evolución poética, véase el artículo de M. Martínón, “El pensamiento poético de Antonio Machado (primera época: hasta 1907)”, en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n° 16 (1998), pp. 197-230.

10. Al subrayar la coherencia entre lo que Machado dice y practica, señala R. Álvarez Molina: “Revela además el poeta de Castilla una cualidad poco visible en la crítica de nuestro tiempo, la *humanitas* del escritor renacentista, virtud que inculcaba la magnanimidad, la generosidad de espíritu, para poder comprender, sin amortiguar la verdad, las actitudes dispares”, en *Variaciones sobre Antonio Machado: el hombre y su lenguaje*, Ínsula, Madrid, 1973, p. 88. Esta crítica humanista, basada en la equivalencia entre hombría y bondad, ha sido puesta de relieve por Ángel R. Fernández en su artículo, “Antonio Machado, crítico literario”, en *Antonio Machado Hoy*, Alfar, Sevilla, 1990, vol. III, pp. 411-421.

objetividad, en lugar de orientar, desorientaba. A ello se refiere el poeta sevillano en la nota periodística, publicada en *La Voz de Soria*, el 1 de octubre de 1922

Sin embargo, nuestra crítica no logra ser orientadora. Adolece de un defecto esencial: su marcada tendencia a lo arbitrario. Suele hacer afirmaciones rotundas, sin mostrarnos el proceso ideológico por el cual llega a establecerlas. Es crítica de autoridad, en parte “matonería crítica”, aunque no exenta en muchos casos de ingenio, gracia y toda suerte de atractivos literarios.

La función del crítico consiste en llamar la atención de los lectores con respecto a las obras literarias, lo cual supone conocimiento previo y capacidad de contagio, cualidades ajenas a todo dogmatismo. Al calificar esta crítica autoritaria de “matonería crítica”, expresión que vuelve a repetirse en el extenso Prólogo a la *Corte de los Milagros* de Valle-Inclán, redactado en Barcelona el 1 de agosto de 1938, donde emplea términos bastante duros (“Además, no era Don Ramón hombre que agradeciese demasiado el elogio arbitrario, ni mucho menos hombre capaz de soportar con paciencia –a pesar de su manquedad– algo que también se ha llamado crítica en España: una cierta insolente *matonería* literaria, que ha solido ejercerse a mansalva por algunos sedicentes críticos que confunden, como decía un discípulo de Mairena, la crítica literaria con las malas tripas del literato”), lo que hace Machado es utilizar la vieja fórmula retórica del *exemplum ex contrariis*, puesto que la desorientación es producto de una mala labor de formación y aprendizaje. La creación de una nueva forma de expresión, en cuanto ruptura con el lugar común, requiere una atmósfera ética donde poder ejercerse. Si los poemas morales causan un fuerte impacto en el lector, es por ser ejercicios de reflexión crítica¹¹.

3) *Función aclaratoria*. Mostrar el mundo desde una perspectiva insólita forma parte de las obligaciones del poeta, de ahí que la palabra poética tenga como principal función revelar lo oculto. Dado que para Machado el poema tiene que ser un ser vivo, y no un ser construido, que es lo que ha hecho la llamada “poesía joven”, el lenguaje poético obedece a una aclaración íntima, a una expresión del sentimiento. Por boca de su apócrifo Juan de Mairena, renuncia a revestirse de un lenguaje opaco y expresa su deseo de expresarse con claridad, producto de la coherencia entre vida y pensamiento

11. En cuanto a la relación de ética y poesía en el pensamiento de Machado, del subsuelo ético en que germina la expresión poética, véase A. Sánchez Barbudo, “Subjetivismo y ética”, en *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Lumen, Barcelona, 3ª ed., 1981, pp. 321-330. Sobre la prosa crítica de Machado, necesaria para valorar correctamente su obra creativa, tengo en cuenta, entre otros, los ensayos de Guillermo de Torre, “Teorías literarias de Antonio Machado”, en *Antonio Machado* (eds.), R. Gullón y A.W. Phillips, Taurus, Madrid, 1973, pp. 227-242; y J.M. Díez Borque, “Antonio Machado, crítico literario, enjuicia la prosa de sus contemporáneos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 304-307, pp. 810-839.

Sabed que en poesía –sobre todo 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.

La crítica tiene que ser siempre por naturaleza reflexiva, pero en su relación con el momento creador sus leyes no pueden aplicarse de forma matemática. El poeta no se sale de la visión intuitiva, que es la del ser y de la vida, de modo que en los juicios que Machado formula sobre poesía (“–sobre todo en poesía–”), se observa una claridad derivada del fundamento trascendente de la realidad. Para que el diálogo entre filosofía y poesía sea fructífero, es necesario que el lenguaje sea resultado de una armonización entre rectitud y flexibilidad, entre el interior y el exterior. Sólo obedeciendo a esa visión unitaria de lo real, podrá el lenguaje liberarse de todo retoricismo (“cuando superfluos”) y hacerse expresión común (“el lenguaje de todos”). La búsqueda progresiva “de una expresión directa” implica, en el caso de Machado, la expresión concreta de una dimensión espiritual, pues su escritura, al darnos acceso a otra dimensión de la existencia, revela una fuerza evocadora que permanece contenida y jamás se expresa del todo. Nace entonces una crítica liberada de cualquier ostentación, engendrada en lo natural, donde la plenitud es llaneza, y que lleva la sencillez hasta el límite¹².

El esfuerzo de Machado por recurrir al lenguaje común en detrimento de la expresión retórica, en una época de fuerte influjo vanguardista, descubre una sensibilidad iniciada por los románticos, que consiste en sentir la fuente de la emoción, desentrañarla y presentarla a los demás de forma clara (“si dais en esta tarea, sed meros taquígrafos de un pensamiento hablado”, aconseja Mairena a los futuros poetas). Porque la musicalidad del poema, más que de influencias externas o de leyes admitidas por la métrica, depende del ritmo interno de la lengua, de su retorno al habla común (“y es que la poesía no debe apartarse demasiado de la lengua corriente que empleamos y oímos a diario. Se apoye en el acento o en la sílaba, sea o no rimada, formal o libre, la poesía no puede permitirse una pérdida de contacto con la lengua cambiante del trato común”, afirma T.S. Eliot en su ensayo *La música de la poesía*). El no apartarse de la fluidez del lenguaje hablado, que evoluciona al margen de tendencias y corrientes, es lo que permite a Machado adaptar su pensamiento a lo que él

12. A lo largo de su vida, Machado ha meditado una y otra vez sobre la poesía, pero nunca juzgando, sino aclarando. Esta función reveladora del lenguaje, en que la obra artística se manifiesta como un ser vivo, ha sido puesta de relieve por el pintor R. Gaya en su trabajo *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, Pre-Textos, Valencia, 1995. Si además tenemos en cuenta que el pintor murciano fue asiduo colaborador de *Hora de España*, sus juicios estéticos, basados en la necesidad vital de tener que decir algo, estarían muy próximos a los de Machado. En cuanto al estilo del poeta sevillano, reflejo de su trasfondo humano, véase el artículo de P. Jauralde, “Teoría del estilo en Antonio Machado”, en *Boletín de la Real Academia Española*, LX (1980), pp. 245-259.

quiere decir, pasando de la simplicidad a la complejidad y estableciendo una sutil relación entre crítica y creación. Su preferencia por la expresión directa, que en gran medida recoge la reacción de su maestro Unamuno ante el modernismo rubendariano, va en contra del difícil artificio de una crítica nada constructiva. Los verdaderos críticos suelen ser tan infrecuentes como los verdaderos poetas. Si Machado contagia al lector con sus juicios estéticos, no es por su obediencia ciega a un determinado método, sino porque su escritura, en su doble vertiente teórica y creativa, tiene su raíz en lo humano y así mantiene siempre lo esencial de su vigencia (“Ningún espíritu creador en sus momentos realmente creadores pudo pensar más que en el hombre, en el hombre esencial que ve en sí mismo, y que supone en su vecino”, sentencia Mairena). Tal vez en la profundización de ese “hombre esencial” radique el pensamiento poético-metafísico de Machado, su lección más auténtica y perenne.