

SI la promoción del 98 español forjó un nuevo sentido de nacionalidad en viril reacción al rudo golpe del Tratado de París que legitimaba los resultados de la guerra hispanoamericana, aspecto sustancial de ese despertar de la conciencia española que excitó don Francisco Giner de los Ríos, fue una nueva actitud estética. Se descubrió, entonces, que el venero romántico no tenía las calidades que una patria herida y postrada exigía de sus poetas para elevar el espíritu del pueblo, darle un ritmo a su reconstrucción y orientar sus energías a la construcción de un futuro para todos. La vuelta al pasado carecía de significado en esos momentos en que éste era la lápida que sepultaba los oropeles y las ficciones tradicionales prohijadas por el monarquismo. La promoción del 98, toma por esto más la actitud del clásico, y su larga perspectiva que surge del pasado de su cultura, se ahinca en la actualidad y su realidad presente. No otra cosa significaba el interés que don Francisco despertó en sus selectos discípulos del *Instituto Libre de Enseñanza* por el conocimiento real del pueblo español, como una totalidad que se integra de historia, geografía y arte. En este complejo que es España se busca al hombre, el español, como individuo y como pueblo; como creador de cultura y como fuerza de la historia y la economía; como ente filosófico y como criatura del pathos.

Es en esta búsqueda de España, en este descubrimiento del ser del pueblo ibérico en el que surge la poesía de Antonio Machado. El poeta nació a la creación en el momento en que España comienza a definirse. La poesía de Machado contribuye a esa definición. Permaneciendo siempre fiel a él mismo, enseñó a conocer y amar a España, la eterna.

#### Machado y Darío.

Recordando en breves trazos su vida, en 1931, el poeta anotaba que fué en París, en 1902, cuando conoció a *Rubén Darío*, todavía violentamente combatido por cenáculos y academias que veían en el gran cantor nicaragüense un peligroso innovador de las formas, un prodigioso creador de imágenes de rica y sensible belleza. Machado expresa su admiración al creador del modernismo, pero se guarda de seguirlo. Le defiende con empeño y generosidad —como lo hicieran otros destacados miembros de la generación del 98—, pero no le imita. Aunque en diversos poemas de esa época, y hasta 1907, se encuentre con frecuencia el uso de

# ANTONIO MACHADO poeta de ESPAÑA

Por Mario PUGA

imágenes y ritmos modernistas, de esta escuela le distancia su actitud vital: Machado está volcado, entonces, hacia dentro. El modernismo se vuelca hacia fuera. En tanto que Antonio Machado, como Darío, busca en el pasado la evocación poética y su creación ideal, se diferencian en que el andaluz lleva ese pasado dentro, actual y presente siempre; mientras que el nicaragüense recurre al pasado exterior y lo toma donde lo encuentra, o lo inventa, siempre fuera de sí. Actitudes contrarias, diametralmente opuestas, que destacó bien Pedro Salinas desde 1933.

Recuerda Machado en el prólogo a una de las tantas ediciones de su primer libro de poesía, "Soledades", que Rubén Darío recibió su admiración pero no su adhesión poética. Dice: "Por aquellos días (entre 1899 y 1902) Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de *Prosas Profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de Vida y Esperanza*. Pero yo pretendí —y reparad en que no me jacto de éxitos sino de propósitos— seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo".

Las actitudes ante la belleza son, pues, diametralmente opuestas. Entre quien busca el tema bello dentro de sí y quien lo busca fuera de sí, hay, sin embargo, una recíproca admiración. Machado trata a Darío de "maestro", rindiendo pleitesía a su admirado y singular arte, que habría de ser la más importante revolución en el campo de la poesía y la poética. Además, están unidos por

el amor y el culto a los mismos maestros: Gonzalo de Berceo, Lope de Vega, Jorge Manrique, y Ronsard y Verlaine, entre los más destacados. Y le reconoce a Darío "verbo divino" y saluda su llegada a España (poema CXLVII) con esta pindárica exclamación: "... ¡Salve! a la bandera / flamígera que tiene / esta hermosa galera / que de una nueva España a España viene"...

El maestro, elegante y sutil, reconoce inmediatamente la esencialidad de Antonio Machado. Le envió un poema, *Caracol*, "de oro / macizo y recamado de las perlas más finas". Es un caracol que figura el alma de España y en él oye el poeta "un rumor de olas y un incógnito acento / y un profundo oleaje y un misterioso viento... (El caracol la forma tiene de un corazón)". (Poesía de Rubén Darío, F. C. E. p. 297) ¿No es acaso Antonio Machado, entre 1902 y 1904, cuando se habría escrito este poema, "la voz baja" que cuenta a Darío "su secreto tesoro": el dolor de una promoción vidente y desgarrada que madura tras la catástrofe y humillación de la Guerra Hispano-Norteamericana y el Tratado de París?

Pero Darío no olvidará a Antonio Machado. Años después, en 1907 aproximadamente, el gran bardo centroamericano procura definirlo con precisión y magia poética. En el volumen *El Canto Errante* describe al poeta andaluz, hijo adoptivo de Castilla, como "misterioso y silencioso", de mirada profunda; un hombre en que se mezclan timidez y altivez; en quien ardían los pensamientos, suave y enérgico, que podía ser pastor como conductor de tempestades. Este hombre "cantaba en versos profundos / cuyo secreto era de él". Y para él, en una anticipación de hermano y maestro que tiende el brazo protector, Darío escribe:

"Montado en un raro Pegaso,  
un día al imposible fué.  
Ruego por Antonio a mis dioses;  
ellos le salven siempre. Amén".

Al morir el creador del modernismo, en 1916, el sobrio poeta español le recuerda en toda su riqueza verbal, enjoiado de áureas metáforas su áureo verso. Para Darío, Machado engalana su palabra, en señal de tributo al maestro. "Que en esta lengua madre la clara historia quede —le dice transido de dolor—; corazones de todas las Españas, llorad! Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro." (CXLVIII). Y rindiendo el más alto y postrero homenaje:

"Pongamos, españoles, en un  
severo mármol,  
su nombre, flauta y lira y una  
inscripción no más:  
Nadie esta lira pulse, sino es el  
mismo Apolo,  
nadie esta flauta suene, sino es el  
mismo Pan".

La admiración de Antonio Machado hacia Darío tuvo sólo paralelo en su respeto y admiración a la grandeza interior de don *Miguel de Unamuno* y en el culto a su maestro don *Francisco Giner de los Ríos*, quien lo formara —como a tantos grandes de España— en la Institución Libre de Enseñanza. ¿Hasta qué punto sus fabulosos Abel Martín y Juan de Mairena tienen de la noble y grande figura de don Francisco y, también, de la profunda y sombría del discípulo Antonio Machado? El escepticismo un poco burlón, el darrienda suelta al ánimo de la ironía fina, nunca perversa, para estimular, agitar los corazones y despertar las conciencias; esa actitud siempre docente del poeta, sin duda proceden de los años de la Institución Libre de Enseñanza, del contacto personal con el gran suscitador que fue don Francisco. Su figura era venerada por Machado, quien tiene para su maestro —creador de la promoción del 98 y de ese volcarse sobre la entraña española para construir un futuro— el primer y el más duradero elogio: "Como se fué el maestro— dice en su poema CXXXIX de *Campos de Castilla* — la luz de esta mañana me dijo: Van tres días / que mi hermano Francisco no trabaja." El maestro, luz pura, era "hermano de la luz del alba", era "hermano del sol de los talleres" y era "el viejo alegre de la vida santa". Era, sobre todo, el soñador entre los altos pinares de "un nuevo florecer de España". Este elogio al maestro desaparecido fué fechado por el poeta en Baeza, el 21 de febrero de 1915. En la misma fecha, veinticuatro años más tarde, en Colliure, Francia, entregó la vida a su pueblo, sangrado por la agresión de la España reaccionaria y de los reaccionarios extranjeros.

*El camino de su poesía.*

Machado no puede entender que exista una llamada *poesía pura*. Esto, una aberración de intelectuales, merece su rechazo. Un vigoroso sentido social, una raíz de solidaridad le hermana con lo popular de España. Aquella grande y noble figura de don Francisco estaba presente en el despertar de una generación, que a su vez se impondría la tarea de forjar una república, superar una derrota y construir una sociedad justa. El presupuesto de todo ello era el franco reconocimiento del ser real del pueblo, de su excelsa condición de fuente y objeto de la cultura. Luego, el rechazo del culteranismo va parejo con el del artempurismo narcisista. Ellos viven en el sueño, en la fantasmagoría. El creador verdadero es creador en términos de pueblo; en términos de identidad del mundo interior con el mundo universal de la sociedad, insierto firmemente en su tiempo y su responsabilidad.

Por ello su primera regla —bien conocida por todos— era la claridad. Su pensamiento, denso a veces, se expresa en forma llena. Jamás recarga el verso de matáforas. Quizás, por el contrario, resienta su primera obra la escasez de cromatismo. Para Machado el cielo es siempre azul, la cigüeña es un garabato; la tierra es amarilla; los cerros, grises. Este cromatismo elemental; y esta figuración fácil, sin embargo, están en versos de ritmo bien logrado, diciendo cosas que todos las entienden y las anhelan escuchar o decir. Su poesía es eminentemente popular por sencilla, por sincera, por franciscana. ¡Qué contraste con el delirio cromático del modernismo que, no obstante, admira y saborea, pero no imita!

Es famosa la lección de retórica y poética de su maestro Mairena con que Machado inicia la recopilación apócrifa.

—Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: “*Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa*”.

*El alumno escribe lo que se le indica.*

—*Vaya usted poniendo esto en lenguaje poético.*

El alumno, después de meditar, escribe: “*Lo que pasa en la calle.*” Mairena: *No está mal.*

Contra el amaneramiento barroco y culterano, contra el disfuerzo y la adulteración como postura del escritor, levantó Antonio Machado una sencilla y clara construcción del verso.

Su vigoroso sentido común le hace rehusar el alambicamiento —que sólo admite en Góngora, por serlo—; también

le hace inadmisibles una poesía pura, como si dejéramos, hueca y fantasmagórica. “*La poesía pura de que oigo hablar a críticos y poetas podrá existir* —admite de mala gana—, *pero yo no la conozco. Creo que más de una vez intentó el poeta algo parecido y que siempre alcanzó a dar frutos del tiempo— ni siquiera los mejores—, recomendables a última hora por su impureza.* Cuando se dice que para gustar la poesía de Dante es preciso eliminar cuanto puso en ella el escolástico, el gibelino y el hombre de una determinada historia nacional, se propone, a mi juicio, un absurdo tan grande como el de sostener que sin Dante mismo se hubiera podido escribir la *Comedia*. Creo también que lo peor para un poeta es meterse en casa con la pureza, la perfección, la eternidad y el infinito. También el arte se ahoga entre superlativos” (pp. 105-6).

Una profunda preocupación por su autenticidad y por su identidad con el pueblo, libró a Antonio Machado de la poderosa influencia de poetas como Darío. Sin embargo, por hondura de drama, por ensimismamiento, en Antonio Machado —en el poeta de *Soledades*— es visible con frecuencia el tono elegíaco, el verso largo y la cadencia de *Edgar Allan Poe*. Recuérdense, por ejemplo, estas líneas:

“Fué una clara tarde, triste  
y soñolienta  
tarde de verano. La hiedra asomaba  
al muro del parque, negra  
y polvorienta... (VI)

O estas otras:

“Daba el reloj las doce y  
eran doce  
golpes de azada en tierra...  
Mi hora! —grité... El silencio  
me respondió: — No temas;  
tú no verás caer la última gota  
que en la clepsidra tiembla.”  
(XXI)

El poeta de esta primera época escribe en sueños, casi sin reconocer el mundo exterior; poseído por un impulso interior que se expresa en el pasado, la evocación familiar; estados de ánimo ligados a trozos de la realidad exterior. Sin embargo, es al mismo tiempo un buscador de caminos. “Si buscas caminos / en flor en la tierra, mata tus palabras / y oye tu alma vieja”, decía en la novena década del siglo pasado. Había decidido desde entonces su derrotero. Lo escogió con ‘corazón despierto’, que ‘ni duerme, ni sueña, mira, / los claros ojos abiertos, / señas lejanas y escuchas / a orillas del gran silencio’.

Este momento de ensimismado en las *Soledades*, se proyecta en sus *Galerías*, verdaderos túneles por medio de los cuales bucea en sus simas. Dice:

“Yo, como Anacreonte,  
quiero cantar, reír y echar  
al viento  
las sabias amarguras  
y los graves consejos,  
y quiero, sobre todo,  
emborracharme,  
ya lo sabéis... ¡Grotesco!  
Pura fe en el morir, pobre alegría  
y macabro danzar antes de tiempo.”

Hay un conflicto interior que viene desde más allá del recuerdo, que es “esta vieja angustia / que habita mi usual hipocondría” y cuya causa no consigue —dice— “ni vagamente comprender siquiera; / pero recuerdo...” (LXXVII). Es esa angustia que se pregunta cuestiones irrevocables, que le hacen perderse entre el gentío, en el aire polvoriento, atónico, sintiendo el corazón lleno “de música y de pena”.

“... así voy yo, borracho  
melancólico,  
guitarrista lunático, poeta,  
y pobre hombre en sueños,  
siempre buscando a Dios entre  
la niebla”.

Es un soñador en vigilia, cuyo instrumento de penetración en su propia hondura es la *memoria*, una memoria poética cargada de presente, evocadora al mismo tiempo de un pasado remoto. Machado dice que “de toda la memoria, sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños” (LXXXIX). Hasta 1907, el poeta seguirá siendo un evocador ensimismado, actitud que Pedro Salinas considera sorprendente en un poeta andaluz, que pronuncia “las palabras poéticas más graves, más serias y melancólicas que se alzan en su tiempo”. Pero, no hay que olvidar que Machado guarda de Andalucía, precisamente la fuerza evocadora, la nostalgia y la melancolía, sujeto como estuvo a vivir la mayor parte de sus años en la llanura y los roquedales castellanos.

En 1917 el poeta andaluz presenta su segunda obra, *Campos de Castilla*, que en su mayor parte había desarrollado hacia 1912. Sacudido profundamente por la muerte de su esposa, afirma, orientó sus ojos a su corazón, hacia lo esencial castellano. Declara en el prólogo (1917) que su ideología no era ya la misma de quince años atrás. Ante el dilema de penetrar más en sí mismo, renunciando al mundo exterior; o, por el contrario, entregarse a la contemplación externa. olvidado de su interioridad, decidió que “*la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen no obstante, por sí mismas*”. El romance fué el mejor vehículo para esta posición. Al mismo tiempo se acendra su visión del mundo exterior y del hombre mismo.

A esta época corresponde su preocupación por el pro-

blema social español, preocupación que es común a todos los grandes de la promoción del 98. Descubre, con el paisaje, el drama del pueblo: “Castilla, tus decrepitas ciudades! La agria melancolía que puebla tus sombrías soledades”. Guadarrama, la sierra gris y blanca, es su viejo amigo; canta a los campos de Sorria, áridos y fríos, nevados en abril; aplaude la obra de *Azorín*, y la de Valle Inclán; saluda a Don Miguel de Unamuno, pero sobre todo saluda a una nueva España: “¡Qué importa un día! está el ayer alerta / al mañana, mañana al infinito. / hombres de España, ni el pasado ha muerto. / ni está el mañana —ni el ayer— escrito.”

Denuncia con lenguaje directo y con visible indignación a la España “de charanga y pandereta, / cerrado y sacristía, / devota de Frascuelo y de María”, la que tendrá, sin embargo, también su poeta. Es una España inferior “que ora y bosteza, / vieja y tahir, zaragatera y triste”: una España que embiste cuando tiene que usar la cabeza. Pero —esto escribe en 1913— proclama el advenimiento de otra España: la “España del cincel y de la maza”, formada del auténtico pasado del pueblo y dueña de una juventud que el poeta anhela eterna: una España, en fin, que tiene rabia, es decir coraje, y que tiene idea.

*Algo de humorismo.*

“*La prosa* —decía Juan de Mairena a sus alumnos de literatura— *no debe escribirse demasiado en serio. Cuando en ella se olvida el humor —bueno o malo— se cae en el ridículo de una oratoria extemporánea, o en eso que llaman prosa lírica, ¡tan empalagosa!*” Esta observación que Machado pone en labios de su apócrifo maestro, revela otra aspecto de su espíritu. Si bien busca siempre lo esencial y si bien su ánimo es siempre docente, pero humilde y sencillo, no está indigestado por la seriedad doctoral. Quiere que se sepa esbozar por lo menos una sonrisa, si no ya la risa franca. El humor que él mismo pone en sus obras es fino, un poco burlón, un tanto irónico; algunas veces es un humor abierto y expansivo, como en su conocido poema *Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido* (CXXXIII), a quien retrata en esta copla:

“Murió don Guido, un señor  
de mozo muy jaranero,  
muy galán y algo torero;  
de viejo, gran cazador”.

Las muestras de su humorismo en la poesía, fueron más abundantes en su primera época —reaccionando, segura-

(Pasa a la pág. 25)

vos de las distintas épocas de este erotismo.

La primera época del *sex-appeal* cinematográfico —que va desde el nacimiento del “estrellato” hasta aproximadamente 1930— tiene como tema predominante el rostro. Y si los ojos son el espejo del alma, aquí la boca es el espejo del cuerpo. La boca, pues, constituye el anzuelo erótico de esta época. Bocas redondas, carnosas, delgadas, húmedas, en forma de corazón, pálidas o agresivas, caracterizan a las estrellas “sexy”: Francesca Bertini, Pina Menichelli, Mae Murray, Clara Bow, Itala Almirante Manzini, y entre las más modernas, Jean Harlow, Simone Simon y Joan Crawford antes de convertirse en un caballo pseudointelectual.

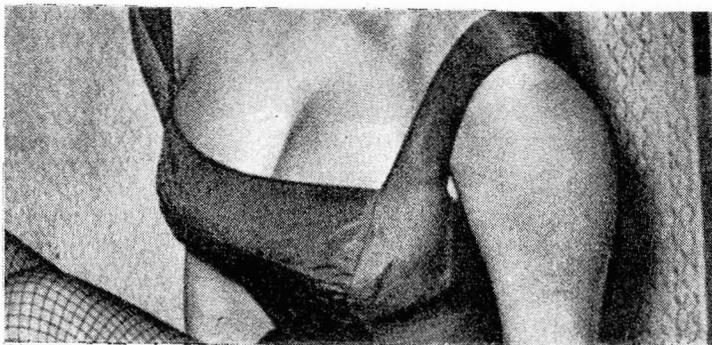
La segunda época sigue la segunda etapa de la trayectoria determinada por el sabio psicólogo alemán. Desde 1930 el tema predominante son las piernas. Cambia la publicidad: ahora “vea usted a Lorna X... la mujer de las piernas de un millón de dólares”. Las piernas se aseguran. Toda foto “casual” de una estrella, aunque sea en su elegante residencia de Groenlandia en el mes de enero, es pretexto para hacer resaltar, en dos finas fundas de seda sus famosas extremidades inferiores (“Superiores”... encontró tras agotador esfuerzo algún ulceroso agente de publicidad). Entramos al reino de Marlene Dietrich, otra vez Joan Crawford, Rita Hayworth y Betty Grable.

Y así llegamos a la tercera época: la nuestra. Aquí se completa la trayectoria: parece que la mirada de los varios millones de espectadores que alimentan a la industria cinematográfica se ha centrado definitivamente en el busto de las estrellas.

Todo ello comenzó con la moda —y el reino— del sweater. Parecía una tentativa de oferta para medir la demanda. Y la demanda fué abrumadora. Las “sweater girls” se multiplicaron en forma asombrosa. Y de Lana Turner a Lilia Michel el alpinismo visual que representó el recorrido de los bustos estelares se convirtió en el deporte favorito de los espectadores masculinos.

Pero vino un problema. Así como el rostro, la boca y las piernas eran cuestión de *calidad*, de proporción y armonía, el busto es fundamentalmente —en su aspecto erótico cinematográfico— cuestión de *cantidad*.

Y como tras la moda del sweater se desarrolló una gigantesca y refinada técnica industrial de los postizos, al cabo de cierto tiempo el espíritu de



los espectadores comenzó a ser presa de una vaga pero profunda inquietud. ¿Será todo ello cierto? El complejo de gato por liebre, se arraigó hondamente en la mente de los aficionados, alimentado constantemente por los comentarios irónicos de novias, esposas o amantes, probablemente deseadas de evitar comparaciones siempre odiosas.

Para resolver este angustioso estado de cosas y mantener el *appeal* deseado no había más que una solución radical: enseñar la mercancía.

Jane Russell en *El Proscrito*, de Howard Hughes hizo el primer valeroso intento, aunque no completo. El resultado fué sorprendente. Y el público pidió más de lo mismo.

Había que darle busto al público. Tras una breve indecisión una decidida pionera se adelantó: Martine Carol. Puesta la primera piedra... sólo queda mencionar nombres: Gina Lollobrigida, Silvana Pampanini, Rita Moreno, Sofía Loren, Delia Scala y la persistente Françoise Arnoul con la cual hemos llegado al extremo de ver convertida en estrella a una mujer sin belleza, sin figura y sin talento... pero que se ve con mucho busto en cualquier ocasión.

En los Estados Unidos el código Hayes sigue prohibiendo la exhibición total del busto femenino. Pero siguiendo su técnica acostumbrada los Hollywoodienses han solucionado la cuestión. Es admirable ver con que perfección han conseguido hacer más evidente lo que ocultan. Y la técnica del tartufiano “cachez ce sein que je ne saurais voir” ha convertido en estrellas del ya llamado “breast-appeal” a Marilyn Monroe, Sheree North, Mamie Van Doren y otras muchas más. Y por si todavía existieran dudas en algunos espectadores demasiado suspicaces, el genial agente de publicidad de Marilyn Monroe ha vuelto a poner en circulación aquellos dos famosos calendarios en que aparecía totalmente desnuda, y la ha hecho contestar a un ofrecimiento para anunciar sostenes con la ya histórica frase de... “¿sostenes? ¿qué es eso?” Y el “breast-appeal” sigue su carrera triunfal.

Ahora bien ¿cuáles son las causas del delirium pectoris de que padece el público de hoy? En la ausencia de nuevos resultados del profesor alemán, únicamente podría explicarse mediante el abuso del biberón en el mundo moderno y el desarrollo de una técnica altamente especializada que lo facilita: biberones hervibles, biberones de plástico, biberones sabiamente graduados, pronto biberones plegadizos... Se ha creado una generación de des-

tetados y la cosa va de mal en peor. Si la próxima generación sigue este camino asistiremos a una verdadera revolución cinematográfica. Algún día las estrellas actuales serán suplantadas por amas de cría en tercera dimensión, y no será raro ver a Lassie reemplazada por Elsie, la vaca de la leche Borden. En cuanto al león de la Metro...

Y si esto llega a suceder, una verdadera conmoción psicosocial ocurrirá inevitablemente. Probablemente las casas de mala nota serán reemplazadas por casas de cría con su correspondiente trata de matronas holandesas, y los pedagogos se tendrán que enfrentar al vicio solitario del chupete...

...Profeta en verdad resultó aquel espectador que al ver el anuncio de una reciente película francesa exclamó en soberbio acto fallido “...¡hombre! La Torre de Nestlé”...

## Antonio Machado, poeta de España

(Viene de la pág. 23)

mente, a su ensimismada preocupación—, y forman una de las partes de sus *Soledades*. Con el título de *Humorismos, fantasías y apuntes* en su primer libro publicó una docena de poemas humorísticos; algunos, como *Las moscas*, popularizados en España y en América.

Sin embargo, para nuestro gusto, la mejor muestra de su humorismo en poesía se contiene en el *Poema de un día* (CXXVII), que comienza: “Heme aquí ya, profesor / de lenguas vivas (ayer / maestro de gay-saber / aprendiz de ruisenor), / en un pueblo húmedo y frío, / destartado y sombrío, / entre andaluz y manchego...” Comienza por él mismo y continúa describiendo, burla burlando, el transcurso del día en el ambiente provinciano y rural, donde todo es escaso, triste y pálido, hasta la bombilla de luz, que “apenas brilla algo más que una cerilla”; la caída de la noche y la charla en la inevitable botica, sobre el inevitable tema político.

Sin embargo, con más frecuencia, se dan agudas muestras del humorismo de Antonio Machado en sus trabajos en prosa. Todo lo que atribuye a sus maestros Abel Martín y Juan de Mairena está impregnado de un fresco e inagotable humor. Aún sus más densas y rigurosas disquisiciones filosóficas y metafísicas, tienen un claro dejo de ironía; como un hilo soterado, pero continuo, que liga, por debajo, todo lo que Machado ha escrito. A Leibnitz

y su mónada lo trata con tan ligero humor como a los sofistas y retóricos. Les demuestra que siempre la inteligencia viva, la vida que fluye es más rica, más sorprendente que la amojamada sabiduría de academias y viejos libros. “*Los grandes filósofos —dice jocosamente— son los bufones de la divinidad.*”

En esta actitud burlona participa la rica vena popular de la blasfemia, Antonio Machado blasfema ante su Dios, como el pueblo ante los suyos. Y no puede ser de otro modo, ya que para él —¿hasta qué punto es serio al afirmarlo por boca de Abel Martín?— “*Dios no es el creador del mundo, sino el creador de la nada.*” Un pueblo que no blasfema es, para él, un pueblo enfermo, despojado de su virilidad, sin hombría, incapaz de retar a su pasado, de retarse a sí mismo. Machado cree, por esto, que Dios debe permanecer en el ser, sin llegar al existir, ya que esto originaría un apocalipsis, el caos y la destrucción. “*Un Dios existente —decía mi maestro— sería algo terrible*” y agregaba: “*¿Qué Dios nos libre de él!*”

Su humor con frecuencia se ceba en la política y los políticos, en los tradicionalistas y en los reformadores. Hablando de las máscaras que se acostumbra inventar para la vida de relación, dice:

“¡Figuraos, si habré metido mal caos en su cabeza, don Juan!”

“¿Dónde me han dicho a mí —se decía Juan de Mairena— esta frase tan graciosa? Acaso en los pasillos del Con-

greso... ¡Quién sabe! ¡Hay tantos sitios donde se abusa de la inocencia!"

Nada detesta más que la ignorancia. En los apuntes de Mairena consigna la siguiente anécdota, fingida o cierta, que revela bien su actitud:

—A usted le parecerá Balzac un buen novelista— decía a Juan de Mairena un joven ateneísta de Chiphona.

—A mí, sí.

—A mí, en cambio, me parece un autor tan insignificante que ni siquiera lo he leído." (Juan de Mairena, I, pp. 26-27).

Y de los ignorantes, nadie peor que el que todo parece saber, que nada le causa ni le causará asombro. "El paletito perfecto —dice— es el que nunca se asombra de nada; ni aun de su propia estupidez."

El humor, también, es en Antonio Machado un auxiliar, un vehículo de su ethos, en el cual su ánimo docente es la manifestación de su amor al pueblo, su pueblo español, fuente y numen de su obra.

Su credo es tan sincero y preciso como su vida. No fué un poeta populista, no se refugió en el folklore para crear una obra inauténtica de gran difusión. Penetrando profundamente en su circunstancia, en su problema, en su destino, interpretó y expresó las grandes cuestiones y los anhelos de su pueblo. Su credo está magistralmente resumido en las palabras que pone en boca de su maestro apócrifo, Juan de Mairena:

"Escribir para el pueblo ¡qué más quisiera yo! Deseo de escribir para el pueblo aprendí de él cuanto pude, mucho menos —claro está— de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es, por de pronto, escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas de inagotable contenido que no acabamos nunca de conocer. Y es mucho más, porque escribir para el pueblo nos obliga a rebasar las fronteras de nuestra patria, a escribir también para los hombres de otras razas, de otras tierras y de otras lenguas. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes en España, Shakespeare en Inglaterra, Tolstoy en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra. Tal vez alguno de ellos lo realizó sin saberlo, sin haberlo deseado siquiera, día llegará en que sea la más consciente y suprema aspiración del poeta. En cuanto a mí, mero aprendiz de gay-saber, no creo haber pasado del folklorista, aprendiz, a mi modo, de saber popular."

Así fué de grande la franciscana modestia, la sobria sencillez del gran poeta de España que es don Antonio Machado.

## Un díptico barroco: CALDERON Y SOR JUANA

(Viene de la pág. 17)

el amor, pero quizá esta crítica se aplique mejor a Calderón de la Barca.

Siendo su punto de vista un poco menos severo, Sor Juana puede tratar a sus personajes con más desenvoltura que el español. Vemos en la obra de la mexicana cómo los mismos personajes "serios" contribuyen al humor de la comedia. Cuando Castaño se viste con ropas femeninas; Pedro, personaje noble, pone su nota en el tono burlesco de la escena creyendo que Castaño es Leonor y cortejándolo con encendidas razones. Es una escena verdaderamente chistosa, y Pedro, con su ignorancia, contribuye al efecto. En cambio, en *Casa con dos puertas* el humor está reservado a los graciosos, cuyos chistes suelen reprimir y censurar los personajes graves. La escena de Calabaza y su descripción del vestido que le han hecho, es un monólogo comentado secamente por Lisardo: "¡Qué locuras!"

Menos severa, Sor Juana pone en su obra una desenfadada autocrítica que no se ve en la comedia de Calderón. Este alude a otra comedia suya:

¡Vive Dios, que me has cogido!  
La "Dama Duende" había sido.

Sor Juana hace más: se critica a sí misma. Refiriéndose a las dos primeras jornadas, dice Arias en el segundo sainete:

...que no fueran más largas que un correo,  
pues si aquesta comedia se repite,  
juzgo que llegaremos a Cavite.

Y Castaño:

Vamos, y deja lamentos,  
que se alargan la jornada  
si aquí más nos detenemos.

Este tono de broma no se ve en la comedia del español; ni tampoco los elementos autobiográficos que observamos en *Los empeños*. La descripción que Sor Juana nos da de Leonor parece aplicarse a la monja misma:

Inclíneme a los estudios desde mis primeros años con tan ardientes desvelos, con tan ansiosos cuidados, que reduje a tiempo breve fatigas de mucho espacio... de modo que, en breve tiempo, era el admirable blanco de todas las atenciones...

Y lo hace, además, con humor:

¡No hubieras... enamorado tú a aquesta y no a aquella pobrecita de Leonor, cuyo caudal son cuatro bachillerías!

Nada de esto encontramos en Calderón, el cual escamotea sistemáticamente su propia personalidad, o, como dice Pfandl, "se oculta en discreta oscuridad detrás de sus obras"; no considera la sociedad como co-

sa teatral, y por eso hay en sus comedias "un abismo entre la escena y la realidad".

De ahí que Calderón —más razonable y más serio, menos personal, menos vinculado con la vida real— se aproxime al melodrama y tienda más a la alegoría y a la generalización moralizadora. Su perfección de construcción y de técnica y su rigidez de pensamiento lo llevan a crear un teatro más y más simbólico y alegórico.

En las dos comedias abunda el lenguaje florido y opulento del barroco. Es, en ambos casos, un lenguaje aristocrático, puesto que los dos dramaturgos escribieron para la Corte. Nuevo punto de contacto: Monterde dice que los rasgos de ingenio en algunas escenas de Sor Juana la aproximan a Góngora, y Méndez Plancarte, en las notas de su edición, subraya a menudo el gongorismo de la monja en sus poesías. Ahora bien, Brenan nota particularmente en Calderón la adaptación de los "vilancicos" del mismo Góngora.

La tendencia barroca a las controversias sofísticas, debida quizá a influjo de la escolástica, es un rasgo común a las dos comedias. Este razonar intrincado y sutil constituía, evidentemente, un deleite más para el auditorio acostumbrado a escuchar —y aun a practicar— las disputas de las escuelas.

En *Los empeños* y en *Casa con dos puertas*, gongorismo y escolasticismo suelen adoptar la forma del juego de palabras "conceptista". En el segundo sainete de Sor Juana hay un ejemplo de juego de palabras que muestra su ingenio para manejar un lenguaje poético y humorístico:

NUÑEZ ¡Brava traza, por Dios!  
pero me ataja  
que yo no sé silbar!...  
El punto es ése:  
que yo no acierto a  
pronunciar la ese.

Pero en cuanto a riqueza de lenguaje, Calderón supera a Sor Juana. Su estilo es más imponente, más elevado, más cargado de alusiones mitológicas, de metáforas, de repeticiones, de imágenes barrocas de la naturaleza. La decoración barroca se ve claramente en la naturaleza calderoniana, sobre todo en la equiparación de la naturaleza con lo humano, como cuando Lisardo se compara a sí mismo con el girasol que sigue al astro del día (Marcela), o cuando don Félix describe a la naturaleza como medianera del amante:

... estrellas y flores,  
siempre en amorosas paces,  
enlazadas unas de otras  
eran terceras de amantes.

Sor Juana también pinta la unión de la naturaleza con el amor, pero no es la suya una naturaleza tan personalizada:

... las olas de mi amor,  
cuanto más crepas llegaban  
a querer con los deseos  
de amor anegar la playa,  
era margen tu respeto  
al mar de mis esperanzas.

Se puede notar la diferencia en el empleo de términos concretos entre los dos dramaturgos, comparando dos descripciones de un galán en boca de una dama. He aquí en Calderón la descripción que hace Laura de don Félix:

El traje que se vestía  
era un bien mezclado traje,  
ni bien de corte, ni bien  
de aldeano en el donaire.  
En un airoso sombrero  
llevaba un rizo plumaje,  
a quien tuvieron acción  
la tierra después y el aire,  
por el matiz o la pluma,  
sobre si era flor o ave...

Y he aquí, en Sor Juana, la descripción —más abstracta— que hace Leonor de Carlos:

Era su rostro de enigma  
compuesto de dos contrarios,  
que eran valor y hermosura  
tan felizmente hermanados,  
que, faltándole a lo hermoso  
la parte de afeminado,  
hallaba lo más perfecto  
en lo que estaba más falto...

Así, pues, lo que salta a la vista cuando comparamos *Casa con dos puertas* con *Los empeños de una casa* no son sólo las analogías, sino también las divergencias. Calderón y Sor Juana se ajustan a una fórmula tradicional, pero con variaciones peculiares a cada uno. Vemos, por una parte, los ideales dramáticos vigentes al finalizar el Siglo de Oro español, y, por otra parte, las sutiles preferencias e inclinaciones de cada uno de los dramaturgos, determinadas quizá por la diferencia del ambiente social, y ante todo por la diversidad del genio literario.

### Obras consultadas

Gerald Brenan, *The literature of the Spanish people*, Cambridge, 1951, especialmente pp. 291-298.

Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*, México, 1946, esp. pp. 80 y sigs.

Francisco Monterde, *Cultura mexicana*, México, 1946, esp. pp. 59-87.

Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, 1933, esp. pp. 439-452.

Angel del Río, *Historia de la literatura española*, t. I, Nueva York, 1948.

Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1940, esp. pp. 248 y sigs.