ANTONIO MACHADO Y LAS BELLAS ARTES

Elisa Domínguez de Paz
Universidad de Valladolid

Nous sommes frères; la fleur
par deux arts peut être faite.
Le poète est ciseleur.
Le ciseleur est poète.

Victor Hugo

Es evidente la notable escasez bibliográfica con que nos encontramos, a propósito de un tema que, a nuestro juicio, debería haber recibido por parte de la crítica más estudios en profundidad, como es el de las relaciones entre la Literatura y las Bellas Artes.[1] Bien es verdad que, por su extraordinaria validez, exceptuamos algunos libros considerados ya clásicos,[2] que contribuyen decisivamente a abrir el camino de un campo de investigación no explorado, todavía, a fondo. Esta es una de las razones que nos han impulsado a trabajar en el artículo que ahora presentamos sobre "Antonio Machado y las Bellas Artes." Se trata, además, de una parcela muy poco atendida por la crítica especializada en la figura y obra literaria de este insigne poeta.

Centraremos nuestro propósito en varios objetivos. A través del rastreo minucioso de su obra, se desgajarán las opiniones que sobre las Bellas Artes vierte el poeta en su poesía, prosa o teatro. Se analizará, con especial interés, la simbiosis de música y poesía que produce ese ritmo "instrumental" que, tan sensiblemente, se palpa en la lírica machadiana, sin olvidar que la búsqueda de esta música hay que vincularla con el simbolismo. Asimismo completaremos este punto destacando la importancia que tuvo el folklore (en su doble perspectiva de canto y cuento) en la vida y obra de Antonio Machado, como una inagotable fuente de inspiración.

En el apartado relativo a poesía y pintura, pondremos el punto de atención en el impresionismo, ya que, aparte la opinión de Machado acerca de la pintura en general, es preciso tener en cuenta en el proceso creativo de su lírica la visión que él tiene de las cosas que le rodean, "obligándonos" a ver esa realidad tal como él la ve y la siente, desde un punto de vista sensitivo y cromático.

Se tocará el tema de la influencia del cine como vehículo de difusión cultural y su aceptación o rechazo por parte de los escritores de la llamada "Generación del 98," entre los que se incluye nuestro poeta. Finalmente, al tratar la vinculación entre el arte y tiempo se abordará la preferencia de Antonio Machado por las artes temporales (poesía y música) por cuanto implican una realización lineal, no simultánea, sin olvidar por ello el efecto que produce el conjunto pictórico y cromático de su obra. Nos proponemos, pues, en cierto modo, y con las reservas lógicas en estos casos, partir de una estética comparada que nos permita reconocer los complementos y diferencias que acercan o alejan a las distintas artes, porque en éstas

lo fundamental es el hecho de que, salvando las diferencias étnicas, nacionales o temporales en aquellas obras en las que se reflejan, hablen una misma lengua, pues "comprender" el significado de una obra de arte está irremediablemente unido a una finalidad, es la fuerza motora del impulso creativo del autor.[3] Es decir, el arte tiene que tener un objetivo y si éste es un ser singular que nos impresiona, en lo que se refiere a sentimiento, podremos decir que nos hallamos ante una posible definición de la belleza, precisando que no toda obra de arte tiene por qué ser intrínsecamente bella. Cabe preguntarse por la existencia de varias artes,[4] para lo cual se tendrán muy presentes los componentes empíricos[5] y de hábitos humanos que influyen en la formación de las tradicionalmente admitidas Bellas Artes, que limitan su campo de acción al color, la línea, el claroscuro, el movimiento muscular, la voz articulada, el sonido puro...,[6] estableciéndose un sistema de correspondencias entre sensaciones; se trata, pues, de diversificar las distintas artes para conseguir la peculiaridad individual de la obra creada, porque esta individualidad creada se proyecta en una existencia intensa tamizada por el arte.[7]

A continuación sistematizaremos los pensamientos de Antonio Machado sobre las artes, recopilados a lo largo de su obra.[8]

En principio destacan aquéllos que hacen referencia a la creación, en general, y que, a grandes rasgos, completan su teoría poética:

> "El momento creador en arte, que es el de las grandes ficciones, es también el momento de nuestra verdad, el momento de modestia y cinismo en que nos atrevemos a ser sinceros con nosotros mismos."
>
> *Juan de Mairena,* p. 178.

Aunque el artista parte de unos condicionamientos basados en la propia realidad para crear su obra, toda creación que llega a término es la expresión y proyección de su espíritu más íntimo. La obra se incardina en la particular visión del mundo que tiene el artista, proyectándola en los demás y haciendo que veamos el mundo tal y como él lo ve. Aquí radica para Machado el verdadero sentido del arte:

> "Pero el arte... no puede ser sino una actividad de sentido inverso al pensamiento lógico. Ahora se trata (en poesía) de realizar nuevamente lo *desrealizado;* dicho de otro modo, una vez que el ser ha sido pensado como no es, es preciso pensarlo como es: urge devolverle su rica, inagotable heterogeneidad."
>
> *De un cancionero apócrifo,* pp. 209-210.
>
> "Ese pintor (José Gutiérrez Solana), tan impresionante que ve lo vivo muerto y lo muerto vivo, nos pinta unos hombres terrosos en torno a una mesa de mármol, y, sobre ésta, tazas, copas y botellas fulgurantes que parecen animales de una extraña inquietud, como si fueran de un momento a otro a saltar en pedazos para incrustarse en el techo. Es un pintor *que ha visto la vida donde nosotros no la vemos* y que ha reparado mejor que nosotros en la muerte que llevamos encima. A mí me parece sencillamente un artista genial, *puesto que viendo las cosas como nosotros no las vemos, nos obliga a verlas*

como él las ve. Discutir con él para demostrarle que un hombre estará siempre más vivo que un sifón de agua de seltz, o para que nos pruebe lo contrario, sería completamente superfluo para él y para nosotros."

Juan de Mairena, p. 170.

Para que el arte sea considerado verdaderamente como algo creativo, se tendrán muy en cuenta los presupuestos que, extrínsecamente, le proporciona la naturaleza con el fin de que, una vez tomados por el artista, éste les dé forma según el dictado de su corazón:

"En las épocas en que el arte es realmente creador —dice Mairena— no vuelve nunca la espalda a la naturaleza, y entiende por naturaleza todo lo que aún no es arte, incluyendo en ello el propio corazón del poeta. Porque si el artista ha de crear y no a la manera del dios bíblico, necesita una materia que informar, o transformar, que no ha de ser —¡claro está!— el arte mismo. Porque existe en verdad una forma de apatía estética que pretende sustituir el arte por la naturaleza misma, se deduce groserísimamente que el artista puede ser creador prescindiendo de ella. Esa abeja que liba en la miel y no en las flores es más ajena a toda labor creadora que el humilde animador de documentos reales, o que el consabido espejo de lo real, que pretende darnos por arte la innecesaria réplica de cuanto no lo es."

De un cancionero apócrifo, pp. 222-223.

El poema XCIX de *Nuevas Canciones* recoge una definición del arte que encierra una metafísica, porque para Machado, más que "artes," existe el Arte como fundamento filosófico, que cuando no se refiere a la temporalidad a la manera de Bergson[9] parte, en gran medida, de la estética kantiana.[10] Antonio Machado, en su imaginación, "confunde" voluntariamente las artes, uniéndolas todas con el único fin de dar a su poesía una mayor plasticidad:

¿Más el arte?
Es puro juego
que es igual a pura vida,
que es igual a puro fuego.
Veréis el ascua encendida.

En *Los complementarios* vierte el poeta algunas de las afirmaciones más interesantes, que resumen claramente el pensamiento filosófico de Antonio Machado respecto a la creación artística.

"El elemento sensible o material alcanza en arte la categoría de sustentáculo de un mundo ideal. *El objeto general del arte es infundir vida en un objeto sensible dado."*

(p. 32)

Se trata, tomando como punto de vista la actitud del que contempla la obra del artista, de añadir dos aspectos a la belleza de la citada creación. El primero, la coincidencia de que ésta es producto de un ser humano, y el segundo, de que dicha obra ha sido posible gracias a una personalidad muy definida. A estos dos aspectos hemos de agregar otros, insertados exclusivamente en la propia creación artística, como son la racionalidad, la libertad y la sinceridad.[11]

Todos los juicios de valor que, hasta ahora, se han venido señalando sirven como base para establecer las interrelaciones de la poesía con las artes.

Poesía y Música

Para enfocar adecuadamente este problema, se impone tener presente la importancia de Verlaine en el simbolismo,[12] coriente literaria que se refleja en la primera producción poética de Machado,[13] pues los elementos musicales que caracterizan a la poesía simbolista se vislumbran ya en la lírica de Antonio Machado. El poeta, no obstante, hizo varios comentarios de interés que ayudan a relativizar este aserto:

> "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 palpitación del espíritu."
>
> *Soledades* (1917)

Algunos simbolistas españoles se rebelan contra el célebre verso verlaniano: "De la musique avant toute chose" como dogmatismo inamovible; propugnan la importancia del poder evocador de la música y la poesía, basada, como dice Aguirre:

> "En la concepción de aquélla como "lenguaje" que sugiere la emoción en, por así decirlo, "estado puro."[14]

Se trata, pues, de conseguir una armonía lingüística siguiendo un orden de colocación léxico parejo a la armonía que se deriva de una concreta situación de las notas musicales:

> "Una colección de composiciones poéticas de diversos autores, aun suponiendo que estén bien elegidas, dará siempre una idea tan pobre de la poesía como de la música un desfile de instrumentos heterogéneos, tañidos y soplados por solistas sin el menor propósito de sinfonía."
>
> *Juan de Mairena,* p. 103.

Con idéntico sentido de armonía se decanta Machado en el poema titulado "A la muerte de Rubén Darío," en donde apuesta por una música sublime, tanto de carácter culto como popular, encarnada en la *lira* y en la *flauta,* respectivamente:

¿Dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?
jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares,
corazón asombrado de la música astral.

.....

Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,
nadie esta flauta suene si no es el mismo Pan.

(p. 244)

Cuando esta armonía musical se ve rota por la poca "maestría" del artista para tañer los instrumentos, el resultado obtenido afecta de tal manera al espíritu del poeta que "morirse es lo mejor:"

Por la entreabierta ventana
llegaban a mis oídos
metálicos alaridos
de una música lejana.
Una música tristona,
una mazurca olvidada,
entre inocente y burlona,
mal tañida y mal soplada.
Y yo sentí el estupor
del alma cuando bosteza,
el corazón, la cabeza
y... morirse es lo mejor.

Poema LVI de *Soledades, Galerías y otros poemas.*

Un tema que aborda Machado en esta relación música-poesía es el de la inspiración, un don de procedencia divina, afirmando, así, el carácter endiosador de la música:

...No hay música, sin viento
¡claro, claro!; poeta y cornetín
son de tan corto aliento!...
Sólo el silencio y Dios cantan sin fin.

Poema VIII de Varia

Tal vez la mano, en sueños
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada
como una nota de la lira inmensa
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.

Poema LXXXVIII de *Soledades,*
Galerías y otros poemas.

En cuanto al concepto que Machado tiene de la rima, como instrumento musical necesario en el logro de la armonía poética, una vez más es necesario mencionar a Verlaine y su *Art poétique,* donde se propugna una vigilancia detenida de todo poeta que se tenga por tal, a la cuestión de la rima, principio admitido y llevado a la práctica por Machado, que destierra todo lo que aquélla pueda tener de ornamental y constriñe su función para conseguir una obra melódica:[15]

> Prefiere la rima pobre,
> la asonancia indefinida.
> La rima verbal y pobre,
> y temporal, es la rica.
>
> Poema V: "De mi cartera,"
> *Nuevas Canciones* (1917-1930).

Hay un hecho claro que se deduce de lo que hasta ahora se ha venido comentando: Antonio Machado fue un poeta permeable a las distintas corrientes literarias de su tiempo, en especial al modernismo español y su parentesco con el simbolismo francés.[16]

Lugar aparte merecen las consideraciones de Machado acerca del folklore y su vinculación con la poesía.[17] Como punto de partida, en el folklore se aúnan la poesía y la música:

> "Si vais para poeta, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía. No sé si comprendéis bien lo que os digo. Probablemente no."
>
> *Juan de Mairena,* p. 268.

De esta manera se manifiesta el extraordinario amor que el poeta siente por el arte que emana del pueblo y, más concretamente, porque se trata de una poesía que es cauce de expresión universal del sentimiento humano, capaz de llegar a los lugares más recónditos del alma:

> "Escribir para el pueblo... es el milagro de los genios de la palabra. Por eso yo no he pasado de folklorista, aprendiz a mi modo del saber popular."
>
> *Juan de Mairena,* p. 60.

Para Machado, el folklore es una cultura viva y en constante ebullición, que es preciso mimar por ser reflejo de la mejor idiosincrasia del pueblo:

> "Mairena entendía por folklore... saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre los elementos y su utilización más sabia y creadora."
>
> *Juan de Mairena,* p. 135.

> "Pensaba Mairena que el folklore era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender para poder luego enseñar bien a las clases adineradas."
>
> *Juan de Mairena,* p. 90.

Antonio Machado, tal vez por herencia recibida de su padre, "Demófilo" (el primer coleccionista de coplas flamencas), siente una compenetración especial con el folklore andaluz, pues, como dice A. Arrebola:

> "La guitarra, cada vez que aparece en su poesía, no sólo es para traer la evocación del cante, sino que en sus versos podemos espigar multitud de coplas flamencas."[18]

El cante jondo, las soleares, la saeta o las coplas andaluzas son motivo de inspiración para el poeta en reiteradas ocasiones,[19] que traducen una sensibilidad especial a los ritmos, a las imágenes y a la modalidad de este cante de su tierra:

> "Adrede os cito coplas populares andaluzas —o que a mí me parecen tales— habladas en la lengua imperial de España, sin deformaciones dialécticas, y coplas amorosas a nuestra manera, en que la pasión no quita conocimiento y el pensar ahonda el sentir o viceversa."
>
> *Juan de Mairena,* p. 269.

Este sentir del que habla Mairena resulta imprescindible para que la copla pueda ser escrita. En este sentir enquista el poeta su experiencia individual:

> "La copla, un documento sincero del alma española, me encanta por su ingenuidad. En ella se define la hombría por la experiencia de la vida, la cual, a su vez, se revela por una inteligencia que implica el riesgo de perderla, y ésta, a veces, tan desvergonzadamente prosaica, me parece la perla de la copla."
>
> *Juan de Mairena,* p. 195.

Además, la copla adquiere su entidad cuando se expresa por medio de la voz, tal y como apunta Antonio Machado y Alvarez, padre del poeta:

> "Una copla escrita es una copla estropeada, es como un naranjo nacido en Sevilla y transportado a Madrid, en cuyo clima apenas puede vivir de otro modo que como planta de estufa."[20]

A la luz de los textos alusivos al folklore que Machado refleja en su obra, se deduce que la simbiosis de folklore y proceso creador hay que entenderla en directa conexión con su lírica, pues el enjambre de símbolos de que ésta (la poesía popular) se nutre son adaptaciones de los cantos del pueblo, cantos de amor y de muerte.[21]

Como síntesis de la concepción folklorista de Antonio Machado, nos parecen reveladoras las palabras de Luis Cernuda:

> "Del cantar, de la lírica andaluza anónima, brota esa vena suya, grave, honda, sobria, que muchos, equivocadamente, han supuesto castellana."[22]

Poesía y Pintura

A lo largo de la historia, varios han sido los que han escrito acerca de la pintura *versus* poesía, como Leonardo da Vinci, Ludovico Dolce o Benedetto Varchi en el Renacimiento. En épocas posteriores tenemos autores como Richardson, Shaftesbury, Diderot, Mendelssohn, Lessing.[23] Coinciden en que la misión del pintor es representar la belleza a partir de lo que la naturaleza le reporta, señalándose así una diferencia esencial entre poesía y pintura:

> "La condición propia de las artes plásticas es su espacialidad, la de la poesía, su temporalidad. Por otra parte, las artes plásticas disponen de signos naturales, mientras que la poesía dispone sólo de signos arbitrarios."[24]

Una semejanza entre poesía y pintura es que ambas son artes que se captan por la fantasía del espectador o lector, con lo que se produce en cierta medida una recreación, siendo aquí donde se evidencian las mayores posibilidades expresivas de la poesía respecto a la pintura, porque el lenguaje poético aborda realidades del que recibe la obra, inaccesibles a la pintura figurativa. Para Antonio Machado, en concreto, la pintura, lo mismo que la poesía, es un medio para "imitar" a los hombres —en su realidad, mejores o peores de lo que verdaderamente son— desde una perspectiva impresionista:

> "En un *retrato* el *parecido* debe ser tal que no tengamos que preocuparnos de él. Así, cuando contemplamos estéticamente la naturaleza, lo hacemos con toda libertad, porque el *parecido* no nos preocupa, pues no dudamos de que una cosa real se parezca a sí misma. Del mismo modo, ante el retrato de Martínez Montañés de Velázquez, la cuestión del parecido no nos distrae la contemplación estética, porque ni un momento se nos ocurre dudar de él. Consecuencia: la belleza de un retrato no estriba en el parecido. Pero un retrato sin parecido es malo."
>
> *Los Complementarios,* p. 173.

Es decir, el pintor habrá de convertir las imágenes que le proporciona la naturaleza en algo transubjetivo, valorándolas de una manera concreta. De ahí la "aversión" machadiana por las manifestaciones artísticas del barroco:

> "Las imágenes del barroco expresan, disfrazan o decoran conceptos, pero no contienen intuiciones. Con ellas —dice Mairena— se discurre o razona aunque superflua y mecánicamente, pero de ningún modo se canta."
>
> *De un cancionero apócrifo,* p. 222.

El pensamiento barroco
pinta virutas de fuego
hincha y complica el decoro.

Poema LXXXVIII de *Galerías* titulado
"Tal vez la mano en sueños."

"Lo barroco no añade nada a lo clásico, pero perturba su equilibrio..."
Juan de Mairena, p. 63.

La fuerza de la vida que representan las figuras del Renacimiento italiano es reivindicada repetidamente por Machado, con especial atención a la figura de Miguel Angel, como maestro del arte sublime, cuyas obras reflejan una pureza clasicista a la vez que una complejidad formal y espiritual. El más digno continuador de este artista, según Antonio Machado, es el Greco, que, no siendo académico, presenta unas notas comunes con los que sí lo son, como Rafael o Miguel Angel:

> "El Greco no tiene, en el fondo, afinidad alguna con los venecianos. En cambio, es un continuador de Miguel Angel. La fuerza que padecen los cuerpos miguelangelescos, dominada por el ideal clásico renacentista, hace explosión en el Greco. Véase la Resurrección en el Museo del Prado. Es pintura explosiva. Pero el barreno lo puso Miguel Angel."
>
> *Los Complementarios,* p. 140.

> "El Greco es la explosión de Miguel Angel. Cuanto hay de dinámico en el barroco empieza en el Buonarotti y acaba en Doménico Teotocopuli."
>
> *Juan de Mairena,* p. 91.

Las preferencias de Machado en el campo pictórico giran, no obstante, en torno al impresionismo,[25] que se deja sentir, más que en sus opiniones, en la expresión paisajística de su obra, como en *Campos de Castilla,* que incluye en su interior muchos "cuadros" de la mejor pintura impresionista. Dice Juan José Martín González a este propósito:

> "He aquí, pues, las bases compositivas del cuadro poético de Machado. Primero, una perspectiva amplia, como obtenida la más de las veces extendiendo la vista desde un altozano. Luego un repertorio de elementos (cerros, páramos, peñascales, olmos, ovejas, mesones...). Pero a eso hay que añadir lo que es fundamental: la pincelada, la luz y el color."[26]

En la obra de Antonio Machado se ve una obsesión por la naturaleza en tanto es expresión de luz y color puros. Así, en poemas como "A orillas del Duero" o "A un olmo seco," se usa el verbo "manchar" para plasmar en sus versos, inmersos de cromatismo, el sentimiento del autor, al tiempo que evita una descripción externa de la naturaleza. Por tanto, la poesía paisajística de Machado puede ser

considerada impresionista "per se," pero no vamos a extendernos en este punto, ya que nuestro objetivo, con este trabajo, es reflejar, mediante alusiones expresas, la teoría artística de Antonio Machado.

Por lo que se refiere a la pintura realista, Machado, lejos de desdeñarla, considera que es una pintura válida por ser un modo de acercar al espectador, de ubicarlo en la realidad, no sólo en la que se refleja en el lienzo, sino en la propia vital, y apuesta para ello por la pintura de Velázquez:[27]

> "Convengamos en que, efectivamente, nuestro Velázquez, tan poco enamorado de las formas sensibles a juzgar por su indiferencia ante la belleza de los modelos, apenas si tiene otra estética que la estética transcendental kantiana. Buscadle otra y seguramente no la encontraréis. Su realismo, nada naturalista, quiero decir nada propenso a revolcarse alegremente en el estercolero de lo real, es el de un hombre que se tragó la metafísica y que con ella en el vientre nos dice: la pintura existe, como decía Kant, ahí está la ciencia físico-matemática, un hecho ingente que no admite duda. De hoy más, la pintura es llevar al lienzo esos cuerpos tales como los construye el espíritu con la materia cromática y lumínica en la jaula encantada del espacio y del tiempo. Y todo esto, claro está, lo dice con el pincel..."
> "He aquí el secreto de la serena grandeza de Velázquez. El pinta por todos y para todos; sus cuadros no sólo son pintura, sino la *pintura*. Cuando se habla de él, no siempre con el asombro que merece, se le reprocha, más o menos embozadamente, su impasible objetividad; en cualquier sentido que se tome, es el milagro que obra el espíritu humano, y que aunque de ella gocemos todos, el tomarla en vilo para dejarla en un lienzo o en una piedra es siempre hazaña de gigantes."
> *Juan de Mairena*, p. 179.

Antonio Machado, siguiendo a Kant, defiende la estética que tiene una finalidad subjetiva, un subjetivismo del sentimiento estético con proyección apriorística de universalidad, siendo, en este aspecto, un principio trascendental: para Kant, la vida estética de los hombres consiste en:

> "El deber, es decir, la necesidad objetiva de que el sentimiento de todos corra juntamente con el de cada uno."[28]

Poesía y Cinematografía

Escasas son las referencias que sobre el cinematógrafo aparecen en la obra de Antonio Machado. Se trata de un arte en el que por medio de cuerpos en movimiento se borran las fronteras de espacio y de tiempo que separan a la poesía de la pintura,[29] razón esencial ésta por la que Machado exhibe su fobia por el cine:[30]

> "El cinematógrafo, decía mi maestro, aplicando el ascua a la sardina de su metafísica, es un invento de Satanás para aburrir al género

humano. El nos muestra la gran ñoñez estética de un mundo esencialmente cinético, dentro del cual el hombre, cumbre de la animalidad, revela, bajo su apariencia de semoviente, su calidad de mero proyectil. Porque ese hombre que corre desaforado por una calle, trepa a un palo del telégrafo o aparece en el alero del tejado, para zambullirse después en un pozo, acaba por aburrirnos tanto como una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa. Mientras ese hombre no se pare —pensamos— no sabremos de él nada interesante."

Juan de Mairena, p. 228.

Palabras harto elocuentes que el profesor apócrifo Juan de Mairena, dice a Abel Martín, que denotan un olímpico desprecio por el "invento de Satanás para aburrir al género humano." Animadversión que ya fue expuesta en el artículo titulado "Sobre el porvenir del teatro."[31] El texto, anteriormente citado, que se halla en *Juan de Mairena,* continúa sentenciando sobre la cinematografía:

"Sin embargo, al cinematógrafo, que tiene tanto de arte bello como la escritura, o la imprenta, o el telégrafo, es decir, no mucho, y muchísimo, en cambio, de vehículo de cultura y de medio para su difusión, hay que exigirle, como a la fotografía, que nos deje enfrente de los objetos reales, sin añadirles más que el movimiento cuando lo tienen, reproducido con la mayor exactitud posible. Porque sólo el objeto real, inagotable para quien sepa mirarlo, puede interesarnos en fotografía (...)

Fotografiar fantasmas compuestos en un taller de cineastas es algo perfectamente estúpido. El único modo de que no podamos imaginar lo imaginario es que nos lo den en fotografía, a la par de los objetos reales que percibimos (...). En general, la cinematografía orientada hacia la novela, el cuento o el teatro es profundamente antipedagógica. Ella contribuirá a entontecer el mundo, preparando nuevas generaciones que no sepan ver ni soñar. Cuando haya en Europa dictadores con sentido común se llenarán los presidios de cineastas. (Esto era un decir, claro está, de Juan de Mairena para impresionar a sus alumnos.)"

Juan de Mairena, p. 229.

Varias son las ideas que se pueden entresacar de la lectura de este fragmento. La primera esencial es que para Antonio Machado la cinematografía no es un arte, porque en ella no se refleja una estética capaz de sugerir lo ficticio o imaginario en un espacio y un tiempo irrepetibles. La segunda es que el cine puede, sin embargo, considerarse vehículo de difusión cultural desde una perspectiva pedagógica porque, al igual que ocurre con la fotografía, se limita a reproducir la realidad, aunque anule la capacidad imaginativa del espectador. La tercera idea que se deduce es que el cine orientado hacia la novela, cuento o teatro, es nefasto,[32] porque en estas adaptaciones se pretende crear imágenes que sean transposición del color y la luz que reflejan sus textos. Termina Mairena con una aseveración tajante, no exenta del humor escéptico que siempre caracterizó al poeta.

Se impone aclarar, muy a pesar de los juicios negativos de Machado sobre el cine, que éstos son producto de su personal cosmovisión sólo comparable con la de otros compañeros de "generación," destacando como cinematófobos: Machado, Unamuno o Baroja, entre otros; y como cinematófilos: Ramón Menéndez Pidal, Manuel Bueno o Azorín. Compartimos con Rafael Utrera la idea de que el cine, a pesar de todo, ha fecundado la obra literaria de estos escritores incorporando al drama, a la novela y al ensayo sus técnicas expresivas.

Arte y Tiempo

Nos resta abordar como último punto de este trabajo el concepto que Machado tiene de las artes temporales (poesía y música), resaltando su preferencia por ellas, respecto a las no temporales (pintura, escultura...), que tienen una realización temporal no simultánea. La característica esencial que define a las artes plásticas es su espacialidad; se basan en señales tomadas directamente de la naturaleza, mientras que las temporales se definen por su temporalidad y sus signos son arbitrarios.[33] A partir de aquí, se analizan algunas de las opiniones de Machado acerca del tiempo en directa relación con el pensamiento de Bergson:[34]

> Poeta ayer, hoy triste y pobre
> filósofo trasnochado,
> tengo en monedas de cobre el oro de ayer cambiado.
>
> Poema XCV de *Soledades, Galerías y otros poemas.*

> "Juan de Mairena se llama a sí mismo el poeta del tiempo. Sostenía Mairena que la poesía era un arte temporal —lo que ya habían dicho muchos otros antes que él— y que la temporalidad de la lírica sólo podía encontrarse en sus versos plenamente expresada."
>
> *De un cancionero apócrifo,* p. 216.

Se trata de un bergsonismo existente tamizado por la corriente existencial. El tiempo produce un agotamiento poético de "oro en cobre."

Antonio Machado, en su obra, insiste en un tema que le preocupa hondamente: el tiempo, y, en relación con éste, el movimiento. El tiempo es algo que siente en su ser, que va devastando su corazón de ser humano. Sólo el poeta, por su condición de hombre que dialoga con el tiempo, es capaz de hacerle frente, pero dice B. Sesé: "El combate es desigual y el resultado, aunque en suspenso, es inevitable."[35]

> "La poesía es —decía Mairena— el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados."
>
> *Juan de Mairena,* p. 80.

Este deseo patente de asir el tiempo, eternizando el instante creador sin paralizar su devenir, es también propio de la poesía y de la música a pesar de su temporalidad:

> "Todas las artes —dice Juan de Mairena en la primera lección de su *Arte Poética*— aspiran a productos permanentes, en realidad a frutos intemporales. Las llamadas artes del tiempo como la música y la poesía no son excepción."
>
> *De un cancionero apócrifo*, p. 217.

Para Machado, la mutabilidad del tiempo, en cierto modo, es algo propio de la psiqué, algo aparente, muy en relación con la concepción bergsoniana de que el movimiento es inexacto en la conciencia del espectador:

> "Es evidente que la obra de arte aspira a un presente ideal, es decir, a lo intemporal. Pero esto de ninguna manera quiere decir que pueda excluirse el sentimiento de lo temporal, debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo; es precisamente el flujo del tiempo, uno de los motivos líricos, que la poesía trata de salvar del tiempo, que la poesía prefiere intemporalizar.
> Lo intemporal es la obra de arte, no lo representado en ella: en este caso el fluir del tiempo."
>
> *Los Complementarios*, pp. 173-174.

En definitiva, Antonio Machado tiene una concepción del arte, en sentido general, como imitación de la naturaleza. Si la belleza se halla en aquélla, la finalidad principal de artes como la pintura y escultura son los cuerpos, mientras que en poesía y música son las acciones, aunque matizando que, como dice Eustaquio Barjau en la presentación que hace del *Laocoonte* de Lessing:

> "La poesía puede imitar objetos corporales recurriendo a la narración de la historia de la construcción de estos cuerpos (...). La pintura puede imitar acciones recurriendo a la elección de lo que Lessing llama el "momento más fecundo" y el "momento más pregnante de la acción."[36]

El elemento necesario, en opinión de Machado, para comprender la obra de arte, tanto si se trata de pintura, escultura, poesía o música, es la fantasía del espectador, capaz de recrear en su interior el original proceso creativo. Esto se observa, con preferencia, en las artes temporales, música y poesía, porque representan una realidad que el oyente o lector va percibiendo sucesivamente, mientras que las artes intemporales, pintura y escultura, juegan con la inmediatez. Además, las artes temporales pretenden decirle al hombre cómo es esa realidad:

> "Nuestra centuria ha exaltado hasta el mareo la música y la poesía lírica, artes temporales por excelencia. Carece de arquitectura y esta-

tuaria. En pintura ha sido naturalista, impresionista, iluminista, maneras temporales de ser pintor."

Juan de Mairena, p. 107.

A partir de aquí, concluimos que la poesía, por excelencia, es la temporal, la que buscaba Antonio Machado, y todos los recursos (incluso los visuales) utilizados contribuirán a conseguir un verso que no sea:

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

NOTAS

1. Se pueden destacar algunos trabajos que, marginalmente, se refieren a esta interrelación: Juan Antonio GAYA NUÑO: "Desventuras de la literatura sobre arte", en *Revista de Ideas Estéticas,* núm. 99, julio-septiembre, 1967, pp. 103-113; Juan José MARTIN GONZALEZ: "La Generación del 98 en la pintura", en *Boletín del Colegio de Médicos de León,* febrero, 1973, pp. 13-25; Juan Antonio GAYA NUÑO: "Las Bellas Artes en la literatura novecentista", en *Historia de la crítica de arte en España,* Madrid, Ediciones Ibérico-Europeas, 1975; Rafael UTRERA: *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo,* Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1981.
2. Etienne SOURIAU: *La correspondencia de las artes* (Edición utilizada en español, 1965), México. Fondo de Cultura Económica, 2.ª reimpresión, 1986; G. Ephrain LESSING: *Laocoonte* (Ed. de Eustaquio Barjau), Madrid. Editora Nacional, 1977. Plantea Lessing las semejanzas y diferencias que existen entre poesía y pintura, así como la relación de la poesía con las demás artes. Varios han sido los juicios positivos que esta obra ha merecido; se ha dicho que su autor "ha pasado a ser el segundo legislador en las artes, en especial de la poesía, después de Aristóteles" (Diethey). Importante es también el siguiente juicio, "*El Laocoonte* es uno de los últimos bastiones del humanismo renacentista" (Rensselaer).
3. Dice Etienne SOURIAU: "Las artes, entre las actividades humanas, son aquellas que expresan e intencionadamente crean cosas, o, dicho con mayor amplitud, seres singulares cuya existencia constituye su finalidad", en *La correspondencia de las artes...,* cit., p. 39.
4. Vid. Ricardo AGRASOT: "La civilización actual y las artes", en *Museum,* I.I, 1911, pp. 9 y ss.; Fernando MOLINE: "La estética contemporánea", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* t. LII, 1948, pp, 303 y ss.; P. Alfonso LOPEZ QUINTAS: "Notas de filosofía: lo profundo, lo viviente y lo bello", en *Arquitectura,* t. XI, 1963, pp. 43 y ss.
5. Esto lo trata ampliamente Eugenio de FRUTOS: "La filosofía existencial y el empirismo frente a la obra de arte", en *Seminario de Artes Aragonesas,* t. VI, 1954, pp 11 y ss.
6. Etienne SOURIAU da, a nuestro juicio, una definición de las Bellas Artes muy acertada como un "encaminarnos hacia una impresión de transcendencia con relación a un mundo de seres y de cosas que nos ofrece únicamente por medio de una acción concertada de 'qualia' sensibles, sostenido por un cuerpo físico dispuesto con vistas a producir tales efectos", en *La correspondencia de las artes...,* cit., p. 90.
7. Juan Antonio GAYA NUÑO: *El arte en su intimidad. Una estética de urgencia,* Madrid, Aguilar, 1957: Denis DIDEROT: *Investigaciones filofósicas sobre el origen y naturaleza de lo bello* (traducción, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller), Madrid, Aguilar, 2.ª ed., 1981; G. W. F. HEGEL: *Introducción a la estética* (Traducción de Ricardo Mazo), Barcelona, Península, 1985.
8. Debido a la gran cantidad de citas entresacadas de la obra machadiana y alusivas al tema tratado, sólo destacamos, con el objeto de no hacer el estudio exhaustivamente repetitivo, aquellas que son puntuales con los puntos tratados en el trabajo. Hemos utilizado las ediciones siguientes: Para la lírica, citamos por la edición de *Poesías Completas* (prólogo de Manuel Alvar), Madrid, Espasa-Calpe, 1975. Las citas relativas a *De un cancionero apócrifo* se hacen según la edición de José M.ª Valverde, Madrid, Castalia, 1971. Para *Juan de Mairena* seguimos la edición de José M.ª Valverde, Madrid, Castalia, 1971. Finalmente, hemos usado para *Los complementarios* la edición hecha por Domingo Induraín, Madrid, Taurus, 1972.
9. La influencia de Bergson en Antonio Machado ha sido suficientemente señalada. De todos los trabajos que se han hecho, imposible de enumerar todos, citamos los que, modestamente, consideramos más trascendentales. Uno de los críticos que más agudamente aborda el tema es Antonio SANCHEZ BARBUDO: "El pensamiento de Antonio Machado en relación con su poesía", en *Estudios sobre Unamuno y Machado,* Madrid, Guadarrama (Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, 19), 1959, pp. 201-326. Concreta el crítico la influencia de Bergson sobre Antonio Machado citando textos concretos de ambos autores; Carlos CLAVERIA: "Notas sobre la poética de Antonio Machado", en *Cinco estudios de literatura española moderna,* Salamanca. Tesis y Estudios salmantinos núm. 2, 1945, pp. 95-118; Ricardo GULLON: "El hombre en el tiempo", en *Las secretas galerías de Antonio Machado.* Madrid, Taurus (cuadernos Taurus núm. 3), 1958, pp. 29-36; Eugenio FRUTOS CORTES: "El primer Bergson en Antonio Machado", en *Creación poética (J. Guillén, Salinas, A. Machado, D. Alonso, S. J. de la Cruz, M. Pinillos);* Madrid,

Porrúa, 1976, pp. 151-268; Bernard SESE: "La palabra en el tiempo", en *Antonio Machado (1875-1939): el hombre, el poeta, el pensador,* Madrid, Gredos, 1980, pp. 633-663.

10. Emmanuel KANT: *Crítica de la razón práctica,* Buenos Aires, Ateneo, 1951.
11. Existen pocos tratados teóricos entre las obras de los autores de este período, si bien son abundantes las referencias a aspectos concretos de la Estética en las obras de éstos. Citamos como ejemplo a Unamuno o Azorín. El hecho de que *La Historia de las ideas estéticas* quedara incompleta es un dato significativo. De los tratados de arte de la época destacan: José Jordán de URRIES Y DE AZARA: *Resumen de Teoría general del arte,* Madrid, 1930-1933; WOELFFLIN, *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (Traducción de José Moreno Villa en 1924); Francisco MIRABENT: *De la belleza,* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1937.
Otra cuestión diferente es la crítica de arte, donde surgieron varios periódicos y revistas especializadas, recogidas exhaustivamente por Juan Antonio GAYA NUÑO: "Crítica de arte en el siglo XX", en *Historia crítica del arte...* cit. pp. 305-329.
12. Nos remitimos al manifiesto del simbolismo de Jean Moréas en el que proclama la maestría de Verlaine y dice: "[Baudelaire] doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel, M. Stéphane Mallarmé le lotit du sens du mystère cruelles entraves du vers que les doigts prestigieux de M. Théodore de Bonville avaient assoupli auparavant".
Manifeste de Jean Moréas, Figaro (18-IX-1886), en León VANIER: *Les premières armes du Symbolisme,* París, 1889, p. 33. Posteriormente Moréas en su *Enquête,* p. 80, recoge el siguiente comentario: "Verlaine... est un parnassien, un parnassien dissident, mais un parnassien quand même".
13. J. M. AGUIRRE: *Antonio Machado, poeta simbolista,* Madrid, Taurus, 1982.
14. J. M. AGUIRRE: *Antonio Machado, poeta simbolista,* cit., p. 121.
15. Antonio Machado hace una clara negación del parnasianismo, de lo puramente formal, como lo evidencia su famoso aforismo: "Ni mármol duro y eterno / ni música ni pintura / sino palabra en el tiempo". En este sentido son también significativas las palabras del poeta, reflejadas en *De un cancionero apócrifo:* "La rima —dice Mairena— es el encuentro más o menos reiterado de un sonido con el recuerdo de otro. Su monotonía es más aparente que real, porque son elementos distintos, acaso heterogéneos, sensación y recuerdo, las que en la rima se conjugan, con ellas estamos dentro y fuera de nosotros mismos. Es la rima un buen artificio, aunque no el único, para poner la palabra en el tiempo. Pero cuando la rima se complica con excesivos entrecruzamientos y se distancia hasta tal punto que ya no se conjugan sensación y recuerdo, porque el recuerdo se ha extinguido cuando la sensación se repite, la rima es entonces un artificio superfluo."
16. J. M. AGUIRRE: "Simbolismo y 98", en *Antonio Machado...,* cit., pp. 159-186. Dedica este interesante capítulo a abordar la recepción que el simbolismo francés tuvo entre los contemporáneos de Antonio Machado, porque establece una panorámica de las adhesiones y disidencias existentes entre los poetas de la citada época.
17. Abundantes son los estudios dedicados a esta relación. Seleccionamos los que, por su notable interés, nos aportan informaciones más precisas respecto al tema: Alfredo ARREBOLA: "Poesía y cante", en *Homenaje a Machado,* Málaga, Diputación Provincial, 1975, pp. 139-149; Paulo de CARVALHO NETO: *La influencia del folklore en Antonio Machado,* Madrid, Demófilo, 1975; Bernard SESE: "Andalucía y el folklore andaluz", en *Antonio Machado (1875-1939)...* cit., pp. 478-504; J. M. AGUIRRE: "Simbolismo y folklore", en *Antonio Machado...,* cit., pp. 61-73.
18. Alfredo ARREBOLA: "Poesía y cante...", cit., p. 143.
19. En la obra de Antonio Machado son muchas las composiciones que rezuman un origen popular. Las agrupadas con el título de "Hacia tierra baja", CLV, de *Nuevas Canciones 1917-1930.* La serie "Viejas canciones", CLXVI, *Nuevas Canciones 1917-1930* tienen su origen en coplas populares y soleares. El poema "La saeta", CXXX, de *Campos de Castilla,* "Cante Hondo", XIV, de *Soledades,* etc. La soleá titulada "La cantaora", que dice: "La Lola / la Lola se va a los puertos / la isla se queda sola", es la génesis de su obra de teatro, *La Lola se va a los puertos.* Basten estas referencias como botón de muestra para ver la influencia que el folklore andaluz ha tenido en la obra literaria de Machado.
20. Antonio MACHADO Y ALVAREZ: *Cantes flamencos,* Madrid, Biblioteca el Motín, S/D, p. 11.
21. Francisco RODRIGUEZ MARIN (ed.), *Cantos populares españoles,* Sevilla, 1883, núm. 5.800. Dice la copla popular: "Que el amor es la vida / dicen los sabios; / yo digo lo mismo, / sólo al contrario, / que es de tal suerte / que al que lo experimenta / le da la muerte."

22. Luis CERNUDA: "Antonio Machado y la actual generación de poetas", en *Bulletin of Spanish Studies,* XVII, 1940, p. 142.
23. G. Ephrain LESSING es autor de uno de los mejores tratados filosóficos sobre la relación de pintura y poesía, *Laocoonte...*, cit., aunque anterior a esta obra trató el tema en *Abhan Nung über die Fabel* (Tratado sobre la fábula). Vid. Antonio GARCIA BERRIO y T. HERNANDEZ, *Ut poesis Pictura -Poética del arte visual,* Madrid, Tecnos, 1988.
24. Palabras de Eustaquio BARJAU (ed.) de *Laocoonte...*, cit, p. 28.
25. Exiten varios trabajos acerca del impresionismo, citaremos los más representativos: Jacques LASSAIGNE: *El impresionismo,* Madrid, Aguilar, 1968; Valeriano BOZAL: *Historia del arte en España,* Barcelona, Istmo, 1972; George Heard HAMILTON: *Pintura y escultura en Europa, 1880-1940;* Madrid, Cátedra, 1980; Estela O'CAMPO: *El impresionismo,* Barcelona, Montesinos, 1982.
26. Juan José MARTIN GONZALEZ: "Poesía y pintura en el paisaje...", cit, p. 179.
27. Valeriano BOZAL: *Historia del arte...*, cit., p. 177.
28. Emmanuel KANT: *Crítica de la razón...*, cit., p. 194.
29. Ernst BLOCH hace referencia a este hecho —partiendo de las ideas de Lessing— en su *Prizip Hoffmung.*
30. Vid. Luciano G. EGIDO: "Antonio Machado y el cine", en *Acento cultural,* marzo, 1959, y Rafael UTRERA: "Antonio Machado: El cinema en *Juan de Mairena",* en *Modernismo y 98...*, cit., pp. 104-115.
31. "La acción en verdad ha sido casi expulsada de la escena y relegada a la pantalla, donde alcanza su máxima expresión y —digámoslo también— su reducción al absurdo, a la ñoñez puramente cinética. Allí vemos claramente que la acción sin palabra, es decir, sin expresión de conciencia, es sólo movimiento y que el movimiento no es, estéticamente, nada. Ni siquiera expresión de la vida, porque lo vivo puede ser movido y cambiar de lugar lo mismo que lo inerte. El cine nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea, sale por un balcón y se zambulle después en un estanque, no tiene para nosotros más interés que una bola de billar, rebotando en las bandas de una mesa." Luis BUÑUEL dio respuesta a este texto en *La Gaceta literaria,* proponiéndole a Machado que opine después de ir al cine, recomendándole los siguentes films: *La moneda rota* y *El beso fatal* (Vid. Rafael UTRERA: *Modernismo y 98...*, cit., p. 105).
32. Paradójicamente se han realizado algunas versiones cinematográficas de las obras de Antonio Machado: *La Lola se va a los puertos* fue adaptada por Mas Guindal y llevada al cine por Juan de Ortuña; *La duquesa de Benamejí,* adaptada por Ricardo Blasco y dirigida por Luis Lucía en 1945; *La laguna negra,* basada en *La tierra de Alvargonzález,* dirigida por Arturo Ruiz Castillo en 1953, con guión de Lázaro Montero, Angel Jordán, Vicente Coello y Pérez Torreblanca. (Vid. Rafael UTRERA: *Modernismo y 98...*, pp. 113-114.)
33. Vid. G. Ephrain LESSING: *Laocoonte...*, cit., passim 105-139.
34. Algunos de los textos bergsonianos que más influyeron en Machado se citan a continuación: *Materia y memoria* (1896); *Introducción a la metafísica* (1903); *La evolución creadora* (1907); *El pensamiento y el moviente* (1934).
35. Bernard SESE: *Antonio Machado...*, cit., p. 642.
36. Eustaquio BARJAU (ed.), *Laocoonte...*, cit., p. 29.