



Juan de Mairena

Antonio Machado

Juan de Mairena, poeta, filósofo, retórico e inventor de una Máquina de Cantar. Nació en Sevilla (1865). Murió en Casariego de Tapia (1909). Es autor de una Vida de Abel Martín, de un Arte poética, de una colección de poesías: Coplas mecánicas, y de un tratado de metafísica: Los siete reversos.

MAIRENA A MARTÍN, MUERTO

Maestro, en tu lecho yaces,
en paz con Ella o con Él...
(¿Quién sabe de últimas paces,
don Abel?)
Si con Ella, bien colmada
la medida,
dice, quieta, en la almohada
tu noble cabeza hundida.
Si con Él, que todo sea
—donde sea— quieto y vivo,
el ojo superlativo,
que mire, admire y se vea.
— Del juglar meditativo
quede el ínclito ideario
para el alba que aun no ríe;
y el muñeco estrafalario
del retablo desafíe
con su gesto al sol gregario.

— Hiedra y parra. Las paredes
de los huertos blancas son.
Por calles de Sal-Si-Puedes
brillan balcón y balcón.
Todavía, ¡oh don Abel!,
vibra la campanería
de la tarde, y un clavel
te guarda Rosa María.
Todavía
se oyen entre cipreses
de tu huerto y laberinto
de tus calles —eses y eses,
trenzadas, de vino tinto—
tus pasos; y el mazo suena
que en la fragua de un instinto
blande la razón serena.
De tu logos variopinto,
nueva ratio,
queda el ancla en agua y viento,
buen cimiento
de tu lírico palacio.
Y cuajado en piedra el fuego
del amante,
(Amor bizco y Eros ciego)
brilla al sol como diamante.

La composición continúa, algo enrevesada y difícil, con esa dificultad artificiosa del barroco conceptual, que el propio Mairena censura en su Arte poética. En las últimas estrofas, el sentimiento de piedad hacia el maestro parece enturbiarse con mezcla de ironía, rayana en sarcasmo. Y es que toda nueva generación ama y odia a su precedente. El elogio incondicional rara vez es sincero. Lo del logos variopinto no es, sin duda, expresión demasiado feliz para significar la facultad creadora de aquellos universales cualitativos que persiguió Martín. Y más que incompreensión parece acusar en Mairena una cierta malevolencia, que le lleva al sabotaje de las ideas del maestro. Lo del amor bizco tiene una cuádruple significación: anecdótica, lógica, estética y metafísica. Una honda explicación de ello se encuentra en la Vida de Abel Martín.

EL "ARTE POÉTICA" DE JUAN DE MAIRENA

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 antes que él— y que la temporalidad propia de la lírica sólo podía encontrarse en sus versos, plenamente expresada. Esta jactancia, un tanto provinciana, es propia del novato que llega al mundo de las letras dispuesto a escribir por todos y para todos, y, en último término, contra todos. En su Arte poética no faltan párrafos violentos, en que Mairena se adelanta a decretar la estolidez de quienes pudieran sostener una tesis contraria a la suya. Los omitimos por vulgares, y pasamos a reproducir otros más modestos y de más sustancia. "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. El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos

que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica.

"Todos los medios de que se vale el poeta: cantidad, medida, acentuación, pausas, rima, las imágenes mismas, por su enunciación en serie, son elementos temporales. La temporalidad necesaria para que una estrofa tenga acusada la intención poética está al alcance de todo el mundo; se aprende en las más elementales Preceptivas. Pero una intensa y profunda impresión del tiempo sólo nos la dan muy contados poetas. En España, por ejemplo, la encontramos en don Jorge Manrique, en el Romancero, en Bécquer, rara vez en nuestros poetas del siglo de oro."

Veamos –dice Mairena– una estrofa de don Jorge Manrique:

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?

¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?

¿Qué se hizo del trovar,
las músicas acordadas
que tañían?

¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traían?

"Si comparamos esta estrofa del gran lírico español –añade Mairena– con otra de nuestro barroco literario, en que se pretenda expresar un pensamiento análogo la fugacidad del tiempo y lo efímero de la vida humana, por ejemplo: el soneto A las flores, que pone Calderón en boca de su Príncipe Constante, veremos claramente la diferencia que edia entre la lírica y la lógica rimada."

Recordemos el soneto de Calderón:

Éstas que fueron pompa y alegría,
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana
durmiendo en brazos de la noche fría.
Este matiz que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana:
tanto se aprende en término de un día.
A florecer las rosas madrugaron,
y para envejecerse florecieron.
Cuna y sepulcro de un botón hallaron.
Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y espiraron,
que, pasados los siglos, horas fueron.

"Para alcanzar la finalidad intemporalizadora del arte, fuerza es reconocer que Calderón ha tomado un camino demasiado llano: el empleo de elementos de suyo intemporales. Conceptos e imágenes conceptuales –pensadas, no intuitivas– están fuera del tiempo psíquico del poeta, de fluir de su propia conciencia. Al panta rhei de Heráclito sólo es excepción el pensamiento lógico. Conceptos e imágenes en función de conceptos –sustantivos acompañados de adjetivos definidores, no cualificadores– tienen, por lo

menos, esta pretensión: la de ser hoy lo que fueron ayer, y mañana lo que son hoy. El albor de la mañana vale para todos los amaneceres; la noche fría, en la intención del poeta, para todas las noches. Entre tales nociones definidas se establecen relaciones lógicas, no menos intemporales que ellas. Todo el encanto del soneto de Calderón –si alguno tiene– estriba en su corrección silogística. La poesía aquí no canta, razona, discurre en torno a unas cuantas definiciones. Es –como todo o casi todo nuestro barroco literario– escolástica rezagada."

"En la estrofa de Manrique nos encontramos en un clima espiritual muy otro, aunque para el somero análisis, que suele llamarse crítica literaria, la diferencia pase inadvertida. El poeta no comienza por asentar nociones que traducir en juicios analíticos, con los cuales construir razonamientos. El poeta no pretende saber nada; pregunta por damas, tocados, vestidos, olores, llamas, amantes... El ¿qué se hicieron?, el devenir en interrogante, individualiza ya estas nociones genéricas, las coloca en el tiempo, en un pasado vivo, donde el poeta pretende intuir las, como objetos únicos, las rememora o evoca. No pueden ser ya cualesquiera damas, tocados, fragancias y vestidos, sino aquellos que, estampados en la placa del tiempo, conmueven –¡todavía!– el corazón del poeta. Y aquel trovar y el danzar aquel –aquellos y no otros– ¿qué se hicieron?, insiste en preguntar el poeta, hasta llegar a la maravilla de la estrofa: aquellas ropas chapadas, vistas en los giros de una danza, las que traían los caballeros de Aragón –o quienes fueren–, y que surgen ahora en el recuerdo, como escapadas de un sueño, actualizando, materializando casi el pasado, en una trivial anécdota indumentaria. Terminada la estrofa, queda toda ella vibrando en nuestra memoria como una melodía única, que no podrá repetirse ni imitarse, porque para ello sería preciso haberla vivido. La emoción del tiempo es todo en la estrofa de don Jorge; nada, o casi nada, en el soneto de Calderón. La diferencia es más profunda de lo que a primera vista parece. Ella sola explica por qué en don Jorge la lírica tiene todavía un porvenir, y en Calderón, nuestro gran barroco, un pasado abolido, definitivamente muerto.."

Se extiende después Mairena en consideraciones sobre el barroco literario español. Para Mairena –conviene advertirlo–, el concepto de lo barroco dista mucho del que han puesto de moda los alemanes en nuestros días, y que –dicho sea de paso–, bien pudiera ser falso aunque nuestra crítica lo acepte, como siempre, sin crítica, por venir de fuera.

"En poesía se define –habla Mairena– como un tránsito de lo vivo a lo artificial, de lo intuitivo a lo conceptual, de la temporalidad psíquica al plano temporal de la lógica, como un piétinement sur place del pensamiento que, incapaz de avanzar sobre intuiciones –en ninguno de los sentidos de esta palabra–, vuelve sobre sí mismo, y gira y deambula en torno a lo definido, creando enmarañados laberintos verbales; un metaforismo conceptual, ejercicio superfluo y pedante del pensar y del sentir, que pretende asombrar por lo difícil, y cuya oquedad no advierten los papanatas."

El párrafo es violento, acaso injusto. Encierra, no obstante, alguna verdad. Porque Mairena vio claramente que el tan decantado dinamismo de lo barroco es más aparente que real, y más que la expresión de una fuerza actuante, el gesto hinchado, que sobrevive a un esfuerzo extinguido.

Acaso puede argüirse a Mairena que, bajo la denominación de barroco literario, comprende la corriente culterana y la conceptista, sin hacer de ambas suficiente distinción. Mairena, sin embargo, no las confunde, sino que las ataca en su raíz común. Fiel a su maestro, Abel Martín, Mairena no ve en las formas literarias sino contornos más o menos momentáneos de una materia en perpetuo cambio, y sostiene que es esta materia, este contenido, lo que, en primer término, conviene analizar. ¿En qué zona del

espíritu del poeta ha sido engendrado el poema, y qué es lo que predominantemente contiene? Sigue un criterio opuesto al de la crítica de su tiempo, que sólo veía en las formas literarias moldes rígidos para rellenos de un mazacote cualquiera, y cuyo contenido, por ende, no interesa. Culteranismo y conceptismo son, pues, para Mairena dos expresiones de una misma oquedad y cuya concomitancia se explica por un creciente empobrecimiento del alma española. La misma inopia de intuiciones que, incapaz de elevarse a las ideas, lleva al pensamiento conceptista, y éste a la pura agudeza verbal, crea la metáfora culterana, no menos conceptual que el concepto conceptista, la seca y árida tropología gongorina, arduo trasiego de imágenes genéricas, en el fondo puras definiciones, a un ejercicio de mera lógica, que sólo una crítica inepta o un gusto depravado puede confundir con la poesía.

"Claro es –añade Mairena, en previsión de fáciles objeciones– que el talento poético de Góngora y el robusto ingenio de Quevedo, Gracián o Calderón, son tan patentes como la inanimidad estética del culteranismo y el conceptismo."

El barroco literario español, según Mairena, se caracteriza:

1.º Por una gran pobreza de intuición. –¿En qué sentido? En el sentido de experiencia externa o contacto directo con el mundo sensible; en el sentido de experiencia interna o contacto con lo inmediato psíquico, estados únicos de conciencia; en el sentido teórico de enfrentamiento con las ideas, esencias, leyes y valores como objetos de visión mental; y en el resto de las acepciones de esta palabra.

"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. Porque se puede razonar, en efecto, por medio de conceptos escuetamente lógicos, por medio de conceptos matemáticos –números y figuras– o por medio de imágenes, sin que el acto de razonar, discurrir entre lo definido, deje de ser el mismo: una función homogeneizadora del entendimiento que persigue igualdades –reales, o convenidas–, eliminando diferencias. El empleo de imágenes, más o menos coruscantes, no puede nunca trocar una función esencialmente lógica sin función estética, de sensibilidad. Si la lírica barroca, consecuente consigo misma, llegase a su realización perfecta, nos daría un álgebra de imágenes, fácilmente abarcable en un tratado al alcance de los estudiosos, y que tendría el mismo valor estético del álgebra propiamente dicha, es decir, un valor estéticamente nulo."

2.º Por su culto a lo artificioso y desdeñoso de lo natural. –"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 aun 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 ella. Esa abeja que liba en la miel y no en las flores más ajena a toda labor creadora que el humilde arrimador de documentos reales, o que el consabido espejo de lo real, que pretende darnos por arte la innecesaria réplica de cuanto lo es."

3.º Por su carencia de temporalidad. –En su análisis del verso barroco, señala Mairena la preponderancia del sustantivo y su adjetivo definidor sobre las formas temporales del verbo; el empleo de la rima con carácter más ornamental que melódico y el total olvido de su valor mnemónico.

"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, los que en la rima se conjugan; con ellos 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. Y los que suprimen la rima –esa tardía invención de la métrica–, juzgándola innecesaria, suelen olvidar que lo esencial en ella es su función temporal, y que su ausencia les obliga a buscar algo que la substituya; que la poesía lleva muchos siglos cabalgando sobre asonancias y consonancias, no por capricho de la incultura medieval, sino porque el sentimiento del tiempo, que algunos llaman impropriamente sensación de tiempo, no contiene otros elementos que los señalados en la rima: sensación y recuerdo. Mas en el verso barroco la rima tiene, en efecto, un carácter ornamental. Su primitiva misión de conjugar sensación y recuerdo, para crear así la emoción del tiempo, queda olvidada. Y es que el verso barroco, culterano o conceptista, no contiene elementos temporales, puesto que conceptos e imágenes conceptuales son –habla siempre Mairena– esencialmente ácronos."

4.º Por su culto a lo difícil artificial y su ignorancia de las dificultades reales. –"La dificultad no tiene por sí misma valor estético, ni de ninguna otra clase –dice Mairena–. Se aplaude con razón el acto de atacarla y vencerla; pero no es lícito crearla artificialmente para ufanarse de ella. Lo clásico, en verdad, es vencerla, eliminarla; lo barroco, exhibirla. Para el pensamiento barroco, esencialmente plebeyo, lo difícil es siempre precioso: un soneto valdrá más que una copla en asonante, y el acto de engendrar un chico, menos que el de romper un adoquín con los dientes."

5.º Por su culto a la expresión indirecta, perifrástica, como si ella tuviera por sí misma un valor estético. –"Porque no existe perfecta conmensurabilidad –dice Mairena– entre el sentir y el hablar, el poeta ha acudido siempre a formas indirectas de expresión, que pretenden ser las que directamente expresen lo inefable. Es la manera más sencilla, más recta y más inmediata de rendir lo intuido en cada momento psíquico, lo que el poeta busca, porque todo lo demás tiene formas adecuadas de expresión en el lenguaje conceptual. Para ello acude siempre a imágenes singulares, o singularizadas, es decir, a imágenes que no puedan encerrar conceptos, sino intuiciones, entre las cuales establece relaciones capaces de crear a la postre nuevos conceptos. El poeta barroco, que ha visto el problema precisamente al revés, emplea las imágenes para adornar y disfrazar conceptos, y confunde la metáfora esencialmente poética con el eufemismo de negro catedrático. El oro cano, el pino cuadrado, la flecha alada, el áspid de metal, son, en efecto, maneras bien estúpidas de aludir a la plata, a la mesa, a la flecha y a la pistola."

6.º Por su carencia de gracia. –"La tensión barroca –dice Mairena– con su fría vehemencia, su aparato de fuerza y falso dinamismo, su torcer y desmesurar arbitrarios sintaxis hiperbática e imagería hiperbólica, con su empeño de desnaturalizar una lengua viva para ajustarla bárbaramente a los esquemas más complicados de una lengua muerta, con su hinchazón y amaneramiento y superfluo artificio, podrá, en horas de agotamiento o perversión del gusto, producir un efecto que, mal analizado, se parezca a una emoción estética. Pero hay algo a que el barroco ha de renunciar, pues ni la mera apariencia le es dado contrahacer: la calidad de lo gracioso, que sólo se produce cuando el arte, de puro maestro, llega al olvido de sí mismo, y a hacerse perdonar su necesario apartamiento de la naturaleza."

7.º Por su culto supersticioso a lo aristocrático. –Hablando de Góngora, dice Juan de Mairena: "Cuanto hay en él apoyado en folklore tiende a ser, más que lo popular (tan finamente captado por Lope), lo apicarado y grosero. Sin embargo, lo verdaderamente plebeyo de Góngora es el gongorismo. Enfrente de Lope, tan íntegramente español

como hombre de la corte, Góngora será siempre un pobre cura provinciano." Y en verdad que la "obsesión de lo distinguido y aristocrático no ha producido en arte más que ñoñeces". "El vulgo en arte, es decir, el vulgo a que suele aludir el artista, es, en cierto modo, una invención de los pedantes, mejor diré: un ente de ficción que el pedante fabrica con su propia substancia."

"Ningún espíritu creador –añade Mairena– 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. Que existe una masa desatenta, incomprensiva, ignorante, ruda, el artista no lo ha ignorado nunca. Pero una de dos: o la obra del artista alcanza y penetra, en más o en menos, a esa misma masa bárbara, que deja de ser vulgo ipso facto para convertirse en público de arte, o encuentra en ella una completa impermeabilidad, una total indiferencia. En este caso, el vulgo propiamente dicho no guarda ya relación alguna con la obra de arte y no puede ser objeto de obsesión para el artista. Pero el vulgo del culterano, del preciosista, del pedante, es una masa de papanatas, a la cual se asigna una función positiva: la de rendir al artista un tributo de asombro y de admiración incomprensiva."

En suma, Mairena no se chupa el dedo en su análisis del barroco literario español. Más adelante añade –en previsión de fáciles objeciones– que él no ignora cómo en toda época, de apogeo o decadencia, ascendente o declinante, lo que se produce es lo único que puede producirse, y que aun las más patentes perversiones del gusto, cuando son realmente actuales, tendrán siempre una sutil abogacía que defiende sus mayores desatinos. Y en verdad que esa abogacía no defiende, en el fondo, ni tales perversiones ni tales desatinos, sino a un espíritu incapaz de producir otra cosa. Lo más inepto contra el culteranismo lo hizo Quevedo, publicando los versos de fray Luis de León. Fray Luis de León fue todavía un poeta, pero el sentimiento místico, que alcanzó en él una admirable expresión de remanso, distaba ya tanto de Góngora como de Quevedo, era precisamente lo que ya no podía cantar, algo definitivamente muerto a manos del espíritu jesuítico imperante.

LA METAFÍSICA DE JUAN DE MAIRENA

"Todo poeta –dice Juan de Mairena– supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya implícita, claro está nunca explícita, y el poeta tiene el deber de exponerla, por separado, en conceptos claros. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que compone versos." (Los siete reversos, pág. 192).

Digamos algunas palabras sobre la metafísica de Juan de Mairena.

Su punto de partida está en un pensamiento de su maestro Abel Martín. Dios no es el creador del mundo, sino el ser absoluto, único y real, más allá del cual nada es. No hay problema genético de lo que es. El mundo es sólo un aspecto de la divinidad; de ningún modo una creación divina. Siendo el mundo real, y la realidad única y divina, hablar de una creación del mundo equivaldría a suponer que Dios se creaba a sí mismo. Tampoco el ser, la divinidad, plantea ningún problema metafísico. Cuanto es aparece; cuanto aparece es. Todo el trabajo de la ciencia –que Mairena admira y venera– consiste en descubrir nuevas apariencias; es decir, nuevas apariciones del ser; de ningún modo nos suministra razón alguna esencial para distinguir entre lo real y aparente. Si el trabajo de la ciencia es infinito y nunca puede llegar a un término, no es porque busque una realidad que huye y se oculta tras una apariencia, sino porque lo real es una apariencia infinita, una constante e inagotable posibilidad de aparecer.

No hay, pues, problema del ser, de lo que aparece. Sólo lo que no es, lo que no aparece, puede constituir problema. Pero este problema no interesa tanto al poeta como al

filósofo propiamente dicho. Para el poeta, el no ser es la creación divina, el milagro del ser que se es, el *fíat umbra!* a que Martín alude en su soneto inmortal *Al gran Cero*, la palabra divina que al poeta asombra y cuya significación debe explicar el filósofo. Borraste el ser; quedó la nada pura. Muéstrame; ¡oh Dios!, la portentosa mano que hizo la sombra: la pizarra oscura donde se escribe el pensamiento humano..

(Abel Martín. Los Complementarios).

O como más tarde dijo Mairena, glosando a Martín:

Dijo Dios: Brote la nada.

Y alzó la mano derecha,

hasta ocultar su mirada.

Y quedó la nada hecha.

Así simboliza Mairena, siguiendo a Martín, la creación divina, por un acto negativo de la divinidad, por un voluntario cegar del gran ojo, que todo lo ve al verse a sí mismo.

Se preguntará: ¿cómo, si no hay problema de lo que es, puesto que lo aparente y lo real son una y la misma cosa, o, dicho de otro modo, es lo real la suma de las apariciones del ser, puede haber una metafísica? A esta objeción respondía Mairena: "Precisamente la desproblematización del ser, que postula la absoluta realidad de lo aparente, pone ipso facto sobre el tapete el problema del no ser, y éste es el tema de toda futura metafísica." Es decir, que la metafísica de Mairena será la ciencia del no ser, de la absoluta irrealidad, o, como decía Martín, de las varias formas del cero. Esta metafísica es ciencia de lo creado, de la obra divina, de la pura nada, a la cual se llega por análisis de conceptos; sólo contiene, como la metafísica de escuela, pensamiento puro; pero se diferencia de ella en que no pretende definir al ser (no es, pues, ontología), sino a su contrario. Y le cuadra, en verdad, el nombre de metafísica: ciencia de lo que está más allá del ser, es decir, más allá de la física.

Los siete reversos es el tratado filosófico en que Mairena pretende enseñarnos los siete caminos por donde puede el hombre llegar a comprender la obra divina: la pura nada. Partiendo del pensamiento mágico de Abel Martín, de la esencial heterogeneidad del ser, de la inmanente otredad del ser que se es, de la sustancia única, quieta y en perpetuo cambio, de la conciencia integral, o gran ojo..., etc.; es decir, del pensamiento poético, que acepta como principio evidente la realidad de todo contenido de conciencia, intenta Mairena la génesis del pensamiento lógico, de las formas homogéneas del pensar: la pura sustancia, el puro espacio, el puro tiempo, el puro movimiento, el puro reposo, el puro ser que no es y la pura nada. El libro es extenso, contiene cerca de 500 páginas, en cuarto mayor. No fue leído en su tiempo. Ni aun lo cita Menéndez y Pelayo en su índice expurgatorio del pensamiento español. Su lectura, sin embargo, debe recomendarse a los estudiosos. Su análisis detallado nos apartaría mucho del poeta. Quede para otra ocasión y volvamos ahora a las poesías de Juan de Mairena.

Sostenía Mairena que sus Coplas mecánicas no eran realmente suyas, sino de la Máquina de Trovar, de Jorge Meneses. Es decir, que Mairena había imaginado un poeta, el cual, a su vez, había inventado un aparato, cuyas eran las coplas que daba a la estampa.

Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses.

Mairena.¿Qué augura usted, amigo Meneses, del porvenir de la lírica?

Meneses. Pronto el poeta no tendrá más recurso que enfundar su lira y dedicarse a otra cosa.

Mairena. ¿Piensa usted?...

Meneses. Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra psique, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado; tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero pathos no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario -ha dicho no sé quién, acaso Pero Grullo- no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros..., ¿por qué no con todos?

Mairena. ¡Con todos! ¡Cuidado, Meneses!

Meneses. Sí, comprendo. Usted, como buen burgués tiene la superstición de lo selecto, que es la más plebeya de todas. Es usted un cursi.

Mairena. Gracias.

Meneses. Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario. Pero no divaguemos. Hay una crisis sentimental que afectará a la lírica, y cuyas causas son muy complejas. El poeta pretende cantarse a sí mismo, porque no encuentra temas de comunión cordial, de verdadero sentimiento. Con la ruina de la ideología romántica, toda una sentimentalidad, concomitantemente, se viene abajo. Es muy difícil que una nueva generación siga escuchando nuestras canciones. Porque lo que a usted le pasa, en el rincón de su sentir, que empieza a no ser comunicable, acabará por no ser nada. Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y ésta, a su vez, nuevos valores. Un himno patriótico nos conmueve a condición de que la patria sea para nosotros algo valioso; en caso contrario, ese himno nos parecerá vacío, falso, trivial o ramplón. Comenzaremos a diputar insinceros a los románticos, declamatorios, hombres que simulan sentimientos, que, acaso, no experimentaban. Somos injustos. No es que ellos no sintieran; es, más bien, que nosotros no podemos sentir con ellos. No sé si esto lo comprende usted bien, amigo Mairena.

Mairena. Sí, lo comprendo. Pero usted, ¿no cree en una posible lírica intelectual?

Meneses. Me parece tan absurda como una geometría sentimental o un álgebra emotiva. Tal vez sea ésta la hazaña de los epígonos del simbolismo francés. Ya Mallarmé llevaba dentro el negro catedrático capaz de intentarla. Pero este camino no lleva a ninguna parte.

Mairena. ¿Qué hacer, Meneses?

Meneses. Esperar a los nuevos valores. Entretanto, como pasatiempo, simple juguete, yo pongo en marcha mi arístón poético o máquina de trovar. Mi modesto aparato no

pretende sustituir ni suplantar al poeta (aunque puede con ventaja suplir al maestro de retórica), 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.

Mairena. ¿Cuantitativamente?

Meneses. No. Mi artificio no registra en cifras, no traduce a lenguaje cuantitativo la lírica ambiente, sino que nos da su expresión objetiva, completamente desindividualizada, en un soneto, madrigal, jácara o letrilla que el aparato compone y recita con asombro y aplauso de la concurrencia. La canción que el aparato produce la reconocen por suya todos cuantos la escuchan, aunque ninguno, en verdad, hubiera sido capaz de componerla. Es la canción del grupo humano, ante el cual el aparato funciona. Por ejemplo, en una reunión de borrachos, aficionados al cante hondo, que corren una juerga de hombres solos, a la manera andaluza, un tanto sombría, el aparato registra la emoción dominante y la traduce en cuatro versos esenciales, que son su equivalente lírico. En una asamblea política, o de militares, o de usureros, o de profesores, o de sportsmen, produce otra canción, no menos esencial. Lo que nunca nos da el aparato es la canción individual, aunque el individuo esté caracterizado muy enérgicamente, por ejemplo: la canción del verdugo. Nos da, en cambio, si se quiere, la canción de los aficionados a ejecuciones capitales, etc., etc.

Mairena. ¿Y en qué consiste el mecanismo de ese arístón poético o máquina de cantar?

Meneses. Es muy complicado, y, sin auxilio gráfico, sería difícil de explicar. Además, es mi secreto. Bástele a usted, por ahora, conocer su función.

Mairena. ¿Y su manejo?

Meneses. Su manejo es más sencillo que el de una máquina de escribir. Esta especie de piano-fonógrafo tiene un teclado dividido en tres sectores: el positivo, el negativo y el hipotético. Sus fonogramas no son letras, sino palabras. La concurrencia ante la cual funciona el aparato elige, por mayoría de votos, el sustantivo que, en el momento de la experiencia, considera más esencial, por ejemplo: hombre, y su correlato lógico, biológico, emotivo, etc., por ejemplo: mujer. El verbo siempre en función en las tres zonas del aparato, salvo el caso de sustitución por voluntad del manipulador, es el verbo objetivador, el verbo ser, en sus tres formas: ser, no ser, poder ser, o bien es, no es, puede ser, es decir, el verbo en sus formas positiva u ontológica, negativa o divina, e hipotética o humana. Ya contiene, pues, el aparato elementos muy esenciales para una copla: es hombre, no es hombre, puede ser hombre, es mujer, etc. Los vocablos lógicamente rimados son hombre y mujer; los de la rima propiamente dicha: mujer y (puede) ser. Sólo el sustantivo hombre queda huérfano de rima sonora. El manipulador elige el fonograma lógicamente más afín, entre los consonantes a hombre, es decir, nombre. Con estos ingredientes el manipulador intenta una o varias coplas, procediendo por tanteos, en colaboración con su público. Y comienza así:

"Dicen (el sujeto suele ser un impersonal) que el hombre no es hombre."

Esta proposición esencialmente contradictoria la da mecánicamente el tránsito del sustantivo hombre de la primera a la segunda zona del aparato. Mi artificio no es, como el de Lulio, máquina de pensar, sino de anotar experiencias vitales, anhelos, sentimientos, y sus contradicciones no pueden resolverse lógicamente, sino psicológicamente. Por esta vía ha de resolverla el manipulador, y con los solos elementos de que aun dispone: nombre y mujer. Y es ahora el sustantivo nombre el que entra en función. El manipulador ha de colocarlo en la relación más esencial con hombre y mujer, que puede ser una de estas dos: el nombre de un hombre pronunciado por una mujer, o el nombre de una mujer pronunciado por un hombre. Tenemos ya el esquema de dos coplas posibles para expresar un sentimiento elementalísimo en una tertulia masculina: el

sentimiento de la ausencia de la mujer, que nos da la razón psicológica que explica la contradicción lógica del verso inicial. El hombre no es hombre (lo es insuficientemente) para un grupo humano que define la hombría en función del sexo, bien por carencia de un nombre de mujer, el de la amada, que cada hombre puede pronunciar bien por ausencia de mujer en cuyos labios suene el nombre de cada hombre.

Para abreviar, pongamos que el aristón nos da esta copla:

Dicen que el hombre no es hombre
mientras que no oye su nombre
de labios de una mujer.

Puede ser.

Este puede ser no es ripio, aditamento inútil o parte muerta de la copla. Está en la zona tercera del teclado, y el manipulador pudo omitirlo. Pero lo hace sonar, a instancias de la concurrencia, que encuentra en él la expresión de su propio sentir, tras un momento de reflexión autoinspectiva. Producida la copla, puede cantarse en coro

En el prólogo a sus Coplas mecánicas hace Mairena el elogio del artificio de Meneses. Según Mairena, el aristón poético es un medio, entre otros, de racionalizar la lírica, sin incurrir en el barroco conceptual. La sentencia, reflexión o aforismo que sus coplas contienen van necesariamente adheridos a una emoción humana. El poeta, inventor y manipulador del artificio mecánico es un investigador y colector de sentimientos elementales; un folklorista, a su manera, y un creador impasible de canciones populares, sin incurrir nunca en el pastiche de lo popular. Prescinde de su propio sentir, pero anota el de su prójimo y lo reconoce en sí mismo como sentir humano (cuando lo advierte objetivado en su apartado), como expresión exacta del ambiente cordial que le rodea. Su aparato no ripia ni pedantea, y aun puede ser fecundo en sorpresas, registrar fenómenos emotivos extraños. Claro está que su valor, como el de otros inventos mecánicos, es más didáctico y pedagógico que estético. La máquina de trovar, en suma, puede entretener a las masas e iniciarlas en la expresión de su propio sentir, mientras llegan los nuevos poetas, los cantores de una nueva sentimentalidad.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

