

EN TORNO A LA POETICA DE ANTONIO MACHADO

El presente artículo toma como punto de partida las metas alcanzadas por la crítica literaria usual. Generalmente, la crítica consiste en comparar las distintas obras de un autor encajándolas en diferentes etapas de su evolución y en señalar las diferencias de tema y estilo que le distinguen de otros escritores.

Vamos a intentar marcar en un caso concreto la crítica que versa sobre Machado, como esta crítica solicita ella misma una ampliación por una vía un tanto difícil, porque se tratará de la definición de categorías utilizadas con sentido ambiguo o, mejor dicho, supuestamente dotadas de un cierto sentido, en ninguna manera claro y que requiere rectificación.

Antonio Machado es un hombre que ha reflexionado sobre su propia poesía y sobre el sentido del lenguaje poético; para alcanzar nuestro objetivo, examinaremos al crítico, empezaremos por él mismo y enlazaremos con los demás, porque, de hecho, como se verá después, la mayor parte y más selecta crítica sobre Machado se apoya en su propia teoría poética.

Al tratar de establecer en qué consiste la operación de convertir el lenguaje en lenguaje poético, Machado lo hace señalando dos aspectos propios del habla. Dice Machado en el prólogo a *Páginas Escogidas* refiriéndose a su propia labor como crítico y poeta: «Nuestra incapacidad por fallar con justicia en causa propia estriba... en la enorme distancia que media entre el momento creador y el crítico. En el primero coincidíamos con la corriente de la vida, cargada de realidades virtuales que acaso no llegan nunca a actualizarse, pero que sentimos como infinitamente posibles; en el segundo estamos fuera de esa misma corriente, y aun fuera de nosotros, obligados a juzgar, a encerrar y distribuir las vivas aguas en los rígidos cangilones de las ideas ómnibus» (1). Subrayemos los aspectos del habla

(1) Antonio Machado: «Obras. Poesía y prosa» (Buenos Aires: Edit. Losada, S. A., 1964), página 45.

a que se refiere Machado: por una parte, mundo vivido; por otra, mundo recordado, finalmente, mundo comunicado. La intuición de Machado es profunda al determinar el dualismo vivencia-comunicación. «Si un libro fuera una sombra de nosotros mismos sería bastante; porque realmente es mucho menos: la ceniza de un fuego que se ha apagado y que tal vez no ha de encenderse más» (2); es decir, la conciencia, la corriente de la vida es de una magnitud inabarcable; el habla, podríamos decir, consiste en la reducción parcial a signos objetivos de esas realidades virtuales a que alude Machado. La poesía no es más que un modo especial del habla caracterizado por captar el sentido de una serie de vivencias que escapan al lenguaje no-poético, insensible para ellas.

Nuestro punto de partida, que será desarrollado a continuación, es diferente. Toda operación expresiva, por lo tanto el habla, consiste en poner de manifiesto un sentido, pero esto sólo es posible mediante el uso de signos inteligibles. Poesía es comunicación, ésta exige el uso de signos inteligibles. Pero no hay término medio entre signo inteligible y signo no inteligible, menos aún entre palabra con sentido y palabra sin sentido. Una poesía para ser tal ha de tener un sentido, pero entonces ha de decirse de ella que es una secuencia de signos objetivos que revelan una vivencia, la del poeta. Pero siendo esto así, es contradictorio contraponer, para diferenciar el lenguaje poético del que no lo es, una corriente de vida, original, personal, a unas vivencias comunes endosadas a un lenguaje también común. No se trata de negar la existencia de vivencias individuales, sino poner en evidencia que no existe lenguaje de lo singular, por definición. Un lenguaje no-creador no será capaz de comunicar lo individual de una vivencia, solamente aquello que previamente ya ha sido establecido en el lenguaje usual; un lenguaje creador consiste en convertir en objetivo algo que hasta entonces no era más que un estado perceptivo sin nombre, algo que había permanecido en la oscuridad de una conciencia; pero la diferencia entre lenguaje creador y no-creador no estriba en que el primero aluda a casos únicos, porque no hay lenguaje de lo singular, y el segundo a casos generales; ambos tienen un sentido determinado y en esto se basa precisamente la posibilidad de la comunicación.

Precisamente este descuido consistente en usar con sentido ambiguo, aunque supuestamente claro, conceptos fundamentales para la crítica, como son los de «lenguaje», «lenguaje poético» y otros a los que aludiremos después es la causa de la disparidad y contrariedad

(2) Ibid

de las distintas valoraciones estéticas hechas por los comentaristas de una obra, en este caso la de Machado. Cada crítico, prestando más atención a unos determinados temas y contenidos de un grupo de poesías que a otros, hace una serie de afirmaciones generales sobre la obra en conjunto que dejan insatisfecho a un consciente lector de la misma; así, muchas veces la crítica gira alrededor de contraposiciones forzadas entre conceptos, como por ejemplo real-imaginario, objetivo-subjetivo, espacio-tiempo, contraposiciones recogidas simplemente del lenguaje común, pero que en cualquier caso son ajenas a la intención del autor y al contenido de su obra considerado como lenguaje en sí.

La comprobación de las afirmaciones anteriores es lo que se intentará a continuación de la siguiente manera: se examinarán rápidamente las opiniones de parte de la crítica, que consideramos fundamental, sobre los dos primeros libros de versos de Machado, *Soledades* (1903) y *Campos de Castilla* (1910). Se verá más detenidamente el desarrollo del tema del tiempo.

Generalmente se considera el tiempo como el motivo de preocupación en virtud del cual Machado consigue el alto valor estético que concedemos a su poesía (3). Inmediatamente se tiene en cuenta lo eminentemente abstracto de la afirmación y se establecen distinciones, una de ellas define a la otra:

El tiempo de todos
El tiempo individual

Pero se trata de una división artificial que conduce a resultados artificiales: si queremos decir algo sobre el tiempo vivido, desde el momento en que lo decimos se establece el nombre para una vivencia, ésta toma categoría de comunicable, desde el momento en que algo es comunicable deja de ser individual. El poeta trabaja con el lenguaje que es, por definición, de todos. Apoyados en la anterior división, los críticos establecen una división de poesías y toman una clase como medida de valor de la otra. Machado trata de captar sus vivencias individuales, tratando de apartarse de los conceptos, «cápsulas lógicas»; él mismo lo dice: «El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión... Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos acrónicos existencialistas, en la

(3) Ramón de Zubiría: «La poesía de Antonio Machado» (Madrid: Edit. Gredos). Segundo Serrano Poncela, «Antonio Machado. Su mundo y su obra» (Buenos Aires, Edit. Losada, S. A., 1954).

cual el tiempo alcanza un valor absoluto» (4). La crítica, siguiendo el camino trazado por Machado se siente segura. Pero, no hay ninguna razón por la que el poeta tuviera que ser capaz de hallar todo el sentido de su poesía. ¿De dónde procede esta división intuición-concepto, tiempo personal-tiempo universal?

Machado conoce a partir de 1911 algo sobre la filosofía de Bergson, pero él entonces ya era poeta. Ni dice mucho sobre su poesía posterior que fuera influida por la filosofía de Bergson.

Basándose en este tipo de divisiones construye, por ejemplo, Bousoño su teoría poética. Según Bousoño «Llamaríamos poesía a la comunicación de un estado psíquico, imaginario o real, de contenido afectivo-sensóreo-conceptual, que el poeta establece por medio de meras palabras... Se trata, pues, de algo perfectamente individualizado, único. Pero la lengua, como dice Bergson, la lengua que llamaríamos corriente... no alude a individuos; alude a géneros... Es incapaz de sorprender la última diferencia entre las cosas...» (5).

Fácilmente sorprendemos aquí la ambigüedad con la que se encubre la contradicción aneja a esta oposición y a las anteriores clasificaciones a las que hemos aludido antes. La contradicción encubierta es la siguiente: si un estado psíquico es individual, único, no puede ser comunicable; desde el momento que lo comunicamos, este mismo hecho es una prueba de que se trata de algo capaz de ser compartido, como dice, «entendido», re-vivido. Pero, precisamente para poder ser re-vivido no ha de haber diferencia entre lo vivido y el lenguaje mediante el cual se comunica. Si yo soy capaz de reproducir las vivencias que ha vivido el poeta, esto quiere decir que mis vivencias no son distintas de las suyas; cómo sabía el poeta que su poesía no iba a enterrarse en un abismo, sino que iba a encontrar «acogedores», solamente porque estaba trabajando con el lenguaje, un lenguaje que él ha de reconstruir, tratando de reducir su vivencia a lenguaje, a comunicable, a «compartible».

Esto nos abre el camino para la siguiente cuestión. La ambigüedad con la que se encubre esta contradicción podríamos expresarla así: es cierto que los estados psíquicos del poeta son únicos, pero primero de la misma manera que los de cualquier otro individuo, es decir, cuantitativamente. Segundo, concedamos que lo sean también cualitativamente, es decir, siempre habrá una diferencia entre un estado actual de mi conciencia y el otro individuo. Pero, hasta aquí aún no ha habido comunicación, no ha habido poesía. Lo que el poeta llega a

(4) Antonio Machado, op. cit., p. 50.

(5) Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: «Sels calas en la expresión literaria española» (Madrid: Edit. Gredos, Biblioteca Románica hispánica, 1963), 3.ª edic., p. 190.

«decir» es, precisamente lo que espera que otros oigan, pero no se puede oír aquello que «a mí no me dice nada». Nadie puede oír si en cierto modo no está preparado para ello. De alguna manera han de estar en mí, aunque sea en penumbra, las vivencias a las que las palabras del poeta darán «luz». Esta explicación nuestra es precisamente la confirmada por Bousoño en otra parte, con lo que llama la ley de «asentimiento»: «Por ser el asentimiento una ley del poema, quien va a escribir un poema ha de tenerla en consideración desde un principio, ya desde la sucesiva forma interna, previa a la externa. Desde la forma interna, el lector es un coactor, un co-autor, alguien a quien esencialmente se toma en cuenta. La poesía es así comunicación incluso antes de la comunicación misma, lo que indica que la comunicabilidad de la poesía no es una anécdota, sino algo substancial a ella» (6). Pero no es necesario que el poeta tenga que esforzarse para tener en cuenta al otro, su labor es precisamente esa y si la poesía es comunicación incluso antes de la comunicación misma, esta idea ratifica nuestras consideraciones acerca de las vivencias personales.

El problema se deja dentro de los mismos límites, es decir, no queda fijado en los límites correspondientes si decimos con López-Morillas: «El artista plástico ha fijado la mirada en un objeto dado, lo ha contraído y circunscrito en un contorno, es decir, ha impuesto límites exclusivos y discontinuos a un fragmento de la realidad. El lienzo pintado o la piedra tallada son concretizaciones, solidificaciones de tiempo en espacio... Pero, a diferencia del artista plástico, el poeta no intentará encajar su visión de la realidad en un molde separado y excluyente; el artista plástico transmuta tiempo en espacio. El poeta, en cambio, transmuta tiempo en temporalidad, esto es, tiempo cualitativo en tiempo cuantitativo» (7). Sólo, tal vez, se añade un poco de confusión al tema con esto de que «el poeta, en cambio, transmuta tiempo en temporalidad», porque realmente suena a juego de palabras: el factor «lenguaje» no puede ser reducido a temporalidad que, dicho así escuetamente, no significa nada.

Tanto Ramón de Zubiría como Segundo Serrano Poncela, siguiendo la teoría poética de Machado, y, sobre todo, su ensayo «El Arte Poético de Juan de Mairena», establecen la Idea de tiempo y temporalidad como motivo central de la poesía machadiana. Pero este criterio es muy abstracto y precisamente por eso se presta a todo tipo de ambi-

(6) Carlos Bousoño: «Teoría de la expresión poética» («Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles») (Madrid: Edit. Gredos, 1962), 3.ª edic., pp. 343-44

(7) López Morillas: «Intelectuales y espirituales» (Madrid: Revista de Occidente, 1961), páginas 82-83.

güedades. La idea de «tiempo» queda concretizada si tomamos en cuenta el factor «percepción»; es lo que hace Machado al comparar la poesía barroca representada por Calderón, y la de Jorge Manrique, en el ensayo anteriormente citado: «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» (8). Pero habiendo señalado este aspecto anejo a todo tipo de comunicación, Machado no puede olvidar el aspecto «lenguaje», que él sitúa en la idea de extratemporalización. «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'» (9). Y aquí tenemos, fundamentalmente casi con las mismas palabras la misma interpretación del lenguaje poético a la que antes nos hemos referido hablando de Bousoño y en torno a la cual gira este artículo.

Estos elementos considerados hasta aquí como importantísimos: tiempo, lenguaje, percepción son los que hay que manejar para llegar a una explicación más satisfactoria de la poesía. Si olvidamos uno de ellos o le concedemos un significado arbitrario, corremos el peligro de llegar a unos significados pobres. Veamos, por ejemplo, un caso en que la aplicación de estos elementos encajaría perfectamente, y por el uso de ambigüedades se llega a comentarios insatisfactorios para un lector consciente. Así dice Concha Zardoya refiriéndose a los versos que cita: «El espejo, pues, absorbe el paisaje, absorbe el tiempo y proyecta su imagen en un ámbito interior, completando el ensueño en que ayer y hoy se funden, a la par que vida y muerte, vejez y juventud, presencia y ausencia, realidad y sueño, en prodigiosa síntesis poética:

*Deshójanse las copas otoñales
del parque mustio y vlejto.
La tarde tras los húmedos cristales,
se pinta, y en el fondo del espejo» (10).*

Se le quiere negar validez para la poesía al principio de contradicción; en un momento de arrebató se pretende ver una síntesis de juventud y vejez, presencia y ausencia, cuando el arrebató no es legítimo para un crítico y cuando Machado dice algo perfectamente inteligible y no por ello dotado de menos plasticidad poética: la tarde

(8) Antonio Machado: op. cit., p. 315.

(9) Ramón de Zubiría, op. cit., pp. 24-25 y 185.

(10) Concha Zardoya: «Poesía contemporánea española» (Madrid: Edit. Guedarrama, 1961), página 195.

se pinta en el espejo, es decir, en el espejo se conjuga espejo y pintura que no son lo mismo; introduzcamos las variantes percepción y lenguaje que utilizaremos con la del tiempo (la tarde) para aclararlas mutuamente. Podemos decir que un espejo duplica las imágenes según se van sucediendo, a la par que la percepción, pero sucederse las imágenes no es pintarse las imágenes; pintándose se recogerían recuperándose los distintos momentos de una percepción y de distintas percepciones, ordenándolas fuera del tiempo; la multiformidad sucesión y necesidad de organización continuas, propias de la percepción se salvan, se evitan en la perspectiva ordenada de un cuadro (11). Pintar es una creación, es presentar organizados distintos momentos que aislados no significan nada, esto es lo que hace el poeta: imaginar recogidos, pintados los distintos momentos de la tarde que se representan en el espejo, pero que realmente no «pinta», de la misma manera que no tiene percepción. Los sucesivos y multiformes momentos que presenta el paisaje, aislados en los distintos momentos perceptivos como en los distintos momentos que se reflejan en el espejo no significan nada, significan algo recogidos todos en una «pintura». El poeta intuitivamente ha localizado la palabra adecuada para una imagen, nos hace entrega de su intuición y para ello es preciso que haya tenido en cuenta nuestra posibilidad de entenderle bien.

No hemos de rebuscar mucho para encontrar motivos en esta tarea de criticar al crítico, ni siquiera si queremos ceñirnos a esta cuestión del tiempo en la poesía de Machado; en el mismo trabajo de esta autora, al tratar la cuestión del «espejo del tiempo», hallamos una interpretación aventurada y parcial de algunos versos machadianos. Veámoslo a continuación:

*Tiene sobre la mano un libro viejo
donde posa la mano distraída.
Al fondo de la cuadra en el espejo,
una tarde dorada está dormida (12).*

Si partimos de las siguientes correspondencias, continuamente manejadas por Machado para conseguir valiosos efectos poéticos: sucesión temporal es al espejo o a cualquier superficie reflejante (aguas limpias), lo que es a la percepción; pero en el complejo de la conciencia humana, algo de la percepción permanece en la memoria capaz de ser reproducido a través del recuerdo; entonces, inversa-

(11) Merleau Ponty: «Signos» (Barcelona: Edit. Seix y Barral, 1964), p. 60.

(12) Concha Zardoya, op. cit., p. 213.

mente, y según la correspondencia antes señalada, Machado atribuye poéticamente al espejo el poder de retener las imágenes que refleja tal y como lo posee la conciencia humana. En fin, hablando más sencillamente, donde haya «espejo» léase conciencia y se llegará al significado adecuado de muchos versos. Por ejemplo, los siguientes que cita Zardoya:

*Al fondo de la cuadro, en el espejo,
una tarde dorada está dormida.*

Si analizamos el comentario que Zardoya hace de estos versos y hablando en general del «tiempo y el espejo en la poesía de Machado», quedamos un poco sorprendidos porque vemos el intento de convertir en lenguaje ininteligible versos que metafóricamente son perfectamente claros. Dice Zardoya: «... en la tarde se duerme en la hondura del espejo... y al dormir, el tiempo se ha detenido y, al detenerse, ha quedado eternizado» (13). Pero las palabras usadas por Machado son mucho más sencillas y con más alcance significativo. Simplemente el poeta recoge en un momento distintos momentos perceptivos, los recoge y los sostiene fuera del tiempo y fuera del movimiento, la tarde está dormida, ha llegado a su plenitud representativa, se ha transformado en pintura en la imaginación del poeta a través del espejo. La misma Zardoya llega, a veces, a intuir esta correspondencia espejo-conciencia, pero solamente cuando el poeta llega a insinuarlo de manera literal (14).

Tiempo, lenguaje, percepción, reciben en cada crítico distintos nombres según su intención valorativa acerca de la obra que considera. Si consideramos estos tres factores en interferencia y es la única manera de considerarlos, porque no se pueden definir aisladamente, sino unos por otros, superamos la oposición subjetivo-objetivo y de alguna manera podemos criticar al crítico que se apoya en ella. Así, para Segundo Serrano Poncela, «*Campos de Castilla* es un extraño e híbrido libro, donde al lado de ricas intuiciones acerca del existir de España aparecen muestras de pedagogía social y soflamas de tipo político» (15); en este libro de poesías «hay materiales de arrastre y relleno obligados por el tema y demostrativos de cómo la poesía puesta al servicio de menesteres no poéticos desvirtúa su razón de ser» (16). Serrano Poncela dice esto desde su interpretación del lenguaje poético: «La poesía, intento de expresión auténtica del ser,

(13) *Ibid.*

(14) *Ibid.*

(15) Segundo Serrano Poncela, *op. cit.*, p. 161.

(16) *Ibid.*, pp. 160-61.

está empapada de temple afectivo y su ausencia implica ausencia de poesía aunque las formas poéticas se den; toma inauténtica la voz; convierte en mera palabrería la palabra; deja al poeta sumido en la cotidianidad trivial y en el anónimo» (17). Desde el punto de vista de la percepción, no se puede establecer un criterio que diferencie «temple afectivo» auténtico e inauténtico, sino de una visión fructificada en lenguaje, que el poeta tenga, aceptable o no aceptable; «visión» de lo que ve y deja ver a través del lenguaje.

Si estrechamos la idea de «visión aceptable» al criterio que se llama realista u objetivista, diremos con M. Tuñón de Lara que la obra «*Campos de Castilla* representa la obra de madurez del poeta. Una madurez que no es más que la cumbre de un proceso iniciado en *Soledades*. El sueño y el ensueño de Machado, del solitario que recuerda fuentes y cancelas de su primera infancia, torres con cigüeñas de su juventud, que añora amores nunca vividos, se quiebra en realidad humana anunciando así lo que será el poeta en la madurez de su creación» (18).

El tiempo queda concretizado en la conciencia-perceptiva; nada dice la palabra «tiempo» por sí misma. En la percepción-conciencia hay que buscar las diferencias cualitativas que conducen a las distintas manifestaciones poéticas; inversamente, el lenguaje expresado debe conducirnos al estado de conciencia que las produjo. Apoyados en esta premisa y teniendo a la vista la revisión efectuada de la crítica, podemos decir que *Soledades* y *Campos de Castilla* son dos aspectos fundamentales y diferentes de la realidad. Diferencia que tomando los conceptos fundamentales encontrados en los anteriores análisis podría expresarse como sigue: En *Soledades* el poeta se observa más a sí mismo que a las cosas que le rodean, de aquí que las poesías que las componen aparezcan con un lenguaje más rico y nuevo. Los acontecimientos externos están sobrecargados de un «pathos» evitado en *Campos de Castilla*. La mayoría de los poemas de *Soledades* parten de motivaciones, apoyado en las cuales Machado pretende dar una interpretación descriptiva de la percepción de ellas: el paso de las tardes tristes y el movimiento del agua de las fuentes van siempre unidos a sentimientos personales de melancolía sin una causa concreta provocadora de tales sentimientos. El lazo que une la conciencia a la naturaleza es el sentimiento de que ambas están sometidas a un continuo cambio. La interpretación definitiva de este sentimiento queda siempre envuelto en la duda poética, la interpreta-

(17) Ibid., p. 71.

(18) M. Tuñón de Lara: «Antonio Machado, poeta del pueblo» (Barcelona: Edlt. Nova Terra, 1967).

ción sugiere ideas, pero no pretende ofrecer soluciones tajantes, ni ser exhaustiva del sentimiento mismo. Veamos un poema:

*Era una tarde clara y amplia como el hastío,
cuando su lanza blande el tórrido verano,
copiaban el fantasma de un grave sueño mío
mil sombras en teoría, enhiestas sobre el llano.
La gloria de un acaso era un purpúreo espejo,
era un cristal en llamas, que al infinito viejo
iba arrojando el grave soñar en la llanura...
Y yo sentí la espuela sonora de mi paso
repercutir lejana en el sangriento ocaso,
y más allá, la alegre canción de un alba pura (XVII).*

El pasar va unido a un estado emocional en el que se deja sentir algo que intenta ir más allá de la percepción. La tarde es clara y limpia como el hastío. El hastío es el resultado de una serie de vivencias como la tarde es el final del día. El elemento humano es el factor fundamental en la descripción del paisaje, por ello «el pasar» no es sólo un adorno, algo que presenta un mismo paisaje bajo distintos aspectos. Este «pasar» afecta de manera sustancial al hombre que, en una tarde clara y amplia como el hastío, siente la espuela sonora de su paso, es decir, se nota como «caminante viejo», ausculta el ritmo de su vida envuelta y arrastrada en el ritmo transitorio de la tarde sangrienta; junto a esta percepción el poeta ha visto también que:

Y más allá, la alegre canción de un alba pura... otro aspecto de su existencia, el «alba pura» que acariciará su conciencia con una alegre canción.

En *Campos de Castilla* el poeta dirige su atención hacia otros aspectos de la realidad, parece haberse olvidado de su melancolía, pretende tomar aires de trivialización. El tiempo se observa, no como algo en que está envuelta la conciencia personal, sino que se atiende a acontecimientos depurados de las consideraciones psicológicas del poeta, o en todo caso si intervienen éstos, son respecto a la importancia de lo descrito, algo puramente anecdótico y accidental. Véase, por ejemplo, cómo el tiempo no es más que un adorno en la descripción del siguiente paisaje:

*Olivares y olivares
de loma en loma prendidos
cual bordados alamares!*

*Olivares coloridos
de una tarde anaranjada;
olivares rebruñidos
bajo la luna argentada! (CXXXII).*

Se trata de un paisaje visto como algo puramente perceptivo. Son unos olivares coloreados por una tarde anaranjada y una luna argentada; en fin, es algo que puede reducirse a puros colores. Obsérvese cómo la intervención del pasar del paisaje, los cambios a que está sometido no son más que cambios de colores. No puede decirse lo mismo del «hastío» y la «alegre canción del alba pura».

Hemos visto cómo un punto importante en el que insiste gran parte de la crítica que versa sobre Machado es la cuestión del tiempo; tal vez, porque desde este punto de vista plantea el mismo Machado su teoría poética. Hemos encontrado que la cuestión del tiempo en lo que se refiere a creación poética está íntimamente ligada a a percepción. La percepción en sentido amplio, es decir, todo aquello que puede llegar a convertirse en motivo de creación de un signo comunicable y, por tanto, inteligible; con esto topábamos con el elemento lenguaje. Estos tres elementos hay que tenerlos en cuenta, decíamos, en interferencia, funcionalmente. Son eminentemente abstractos, es decir, aplicables a todo tipo de lenguaje; por esto mismo su valor como instrumentos utilizables por la crítica puede considerarse problemático, pero, de hecho, no tiene más remedio que utilizarlos porque la poesía como lenguaje, aunque especial, se enfrenta con los problemas de cualquier otro lenguaje. En este sentido se orienta la ampliación requerida que hemos señalado al principio de este artículo.

FRANCISCO CARENAS

University of Missouri-St. Louis
Department of Modern Foreign Languages and Literatures
(USA)