

ANTONIO MACHADO: «DE MI CARTERA». TEORIA Y CREACION

Siempre he creído que, en ciertos casos, las «poéticas» de un poeta pueden servirnos de algo a la hora de penetrar en su creación. Si ese poeta es, además, un pensador que ha meditado mucho en torno a la poesía, el aproximarnos a su teoría es indispensable. Tal me parece el caso de Antonio Machado.

No pretendo en esta ocasión llevar a cabo un análisis exhaustivo de la poética de Machado, sino sólo acercarme a un poema que considero «teoría» y «poesía» a la vez. Se trata del titulado *De mi cartera*, de *Nuevas canciones* (1).

Intentaré, ante todo, contemplar el poema en sí, como unidad poética plenamente lograda; mas será inevitable hacer referencia a otros escritos en prosa del Machado teórico para mejor penetrar en el mundo poético del creador, resumido, parcialmente, en este poema que, para mayor facilidad del lector, transcribo a continuación:

I

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

II

*Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia,
contando su melodía.*

(1) Me ocupé parcialmente de la poética de Antonio Machado en «Notas Preliminares», en «Antonio Machado. Antología de su prosa» (vol. II): «Literatura y Arte», «Cuadernos para el Diálogo», Madrid, 1970). Recojo algunas notas relacionadas con el mismo tema en «Antonio Machado, crítico de poetas», «El Urogallo», núm. 34. Madrid, julio-agosto, 1975).

III

*Crea el alma sus riberas;
montes de ceniza y plomo,
sotillos de primavera.*

IV

*Toda la imaginería
que no ha brotado del río,
barata bisutería.*

V

*Prefiere la rima pobre,
la asonancia indefinida
Cuando nada cuenta el canto,
acaso huelga la rima.*

VI

*Verso libre, verso libre...
Librate mejor del verso
cuando te esclavice.*

VII

*La rima verbal y pobre,
y temporal, es la rica.
El adjetivo y el nombre,
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica
del Hoy que será Mañana,
del Ayer que es Todavía.*

De mi cartera cierra el libro *Nuevas canciones*, publicado en 1924. En la primera edición del volumen lleva el poema, a manera de subtítulo, la siguiente indicación: «Apuntes de 1902». Al pie, entre paréntesis, otra fecha: 1924. Al pasar a *Poesías completas* —en 1928— pierde el subtítulo.

Podríamos plantearnos, como primera cuestión, qué sentido tienen esas dos fechas, colocadas una al comienzo, otra al final de *De mi cartera*. No creo que Machado quiera indicar que el poema, tal como se publicó, naciese en 1902; pero sí parece apuntar con esta

indicación que, en 1902, existían, en germen, algunas ideas elaboradas posteriormente. Sin negar del todo esta posibilidad última, me atrevo, sin embargo, a sugerir que el concepto de poesía expresado a través de los versos publicados en 1924, es producto de muchos años de creación y reflexión. Y que sólo en parte, pudo tener algún atisbo de algo de ello el joven creador de principios de siglo.

De mi cartera constituye un conjunto poemático, con una gran unidad. Pero —como el autor hace en otras muchas ocasiones— el conjunto —como puede verse— está dividido en estrofas, separadas unas de otras por medio de números romanos. Soleares —principalmente—, copla —en una ocasión— y romance —parte final del conjunto—, de por sí estrofas-poemas, son las elegidas por Antonio Machado para lograr este poema unitario; unitario, a pesar de que es posible aproximarse a cada uno de sus fragmentos y analizarlos en forma —relativamente— aislada.

Como está a la vista del lector, el poema consta de siete estrofas en total. En el presente trabajo —y utilizando una terminología que creo muy del gusto de Machado— me referiré a cada una de ellas como «apunte». Respetando —aquí necesariamente— el orden establecido por el autor, comencemos por el principio.

PALABRA EN EL TIEMPO

A través del «Apunte I» Machado define la poesía. Observemos que, desde el primer verso, sin mencionar el término *poesía*, comienza a *definir*, primero partiendo de negaciones, y llegando a una afirmación en el verso tercero. Todo esto, dicho así, parece muy lógico, muy racional. Nada más falso, sin embargo: el creador está llamando a nuestra intuición. Si funcionáramos en forma lógica, racional, tendríamos que pasar al «Apunte II» para enterarnos de que el poeta está hablando de poesía. Mas no es necesario porque, en forma intuitiva, lo sabemos desde el principio: el poeta lo ha querido así. Intentemos ver cómo lo ha conseguido.

Creo que la reiteración de la partícula negativa *ni* —repetida tres veces en dos versos— al tiempo que niega «algo» parece sugerir la posibilidad de una afirmación de «otra cosa». Además, la enumeración de términos que evocan o nombran directamente tres artes —escultura, música, pintura— parecen otros tantos indicios que nos llevan, inconscientemente, a sentir —más que a pensar— que la esperada afirmación —tras las tres negaciones— podría tener alguna relación con el arte no mencionado, ni directa ni indirectamente. Así,

cuando la afirmación «palabra en el tiempo» —tras la conjunción adversativa *sino*— aparece, no necesitamos que el creador aclare que se está refiriendo a *poesía*. Finalmente, si observamos bien este «Apunte I» en su totalidad, podemos ver en él mucho de «adivinanza», empleando el término con su doble sentido: el que le da el pueblo —es decir: *acertijo*— y el de *adivinación*; es decir: descubrimiento de lo oculto. Por el camino de la «adivinanza», Machado invita al lector a hacerse «adivino».

Más adelante me aproximaré al contenido de la definición machadiana de *poesía*, pero hay que decir aún algo más de los dos versos iniciales.

En el verso primero —de manera muy clara— rechaza Machado el concepto parnasiano de *poesía* como escultura; rechaza, igualmente, la poética simbolista. El término *música* parece una clara alusión a un conocido verso verleniano. Sin embargo, una nota de 1924, recogida en el cuaderno *Los complementarios*, creo que ilumina el verdadero significado del término. Al referirse Machado al material que sirve de base a la *poesía*, señala: «Una solución grosera de este problema se ha intentado con la interpretación literal —literal y calumniosa, claro es— del precepto verleniano «*de la musique avant toute chose*», hacer de las palabras mero conjunto de sonidos modulados para recreo del oído» (2). Podríamos deducir, pues, que no niega Machado la necesidad de la musicalidad del verso, sino la *poesía* que pretende ser —o hacerse— sólo *música*.

Ahora bien, el rechazo a la poética simbolista lo veo, especialmente, en el intento deliberado de marcar límites; de establecer fronteras: recordemos que uno de los principios básicos, tanto del simbolismo, como de otros movimientos —poéticos, pictóricos, musicales— afines, es la defensa de la interrelación de las artes.

Hacia el momento de creación de los poemas de *Nuevas canciones* comienza Machado a elaborar muchas de sus reflexiones en torno a la *poesía*. Una, muy importante —a mi juicio—, sobre el material que cada artista emplea como materia prima, figura en las páginas *De un cancionero apócrifo*, atribuida a Abel Martín (3). Pero antes —con variantes mínimas— la misma reflexión se recoge en el cuaderno *Los complementarios*. De acuerdo con el pensamiento de Machado, entre la *poesía* y las otras artes tienen que existir diferencias fundamentales porque hay diferencias fundamentales entre la materia prima que emplea el poeta y el material que los otros artistas utilizan. En la página de *Los complementarios* a la cual hice referen-

(2) Véase «Los complementarios», Ed. de Domingo Ynduráin, Taurus, Madrid, 1972.

(3) Recogida en «Poesías completas», a partir de la edición de 1928.

cia, lo expresa en estos términos: «La materia en que las artes trabajan, sin excluir del todo a la música, pero exceptuando a la poesía, es algo no configurado aún por el espíritu: piedra, bronce, sustancias colorantes, aire que vibra, materia bruta, en suma, de cuyas leyes, que la ciencia investiga, el artista, como tal, nada entiende».

«Sin embargo, al poeta le es dado su material, el lenguaje, como al escultor el mármol o el bronce. En las palabras ha de ver, por de pronto, *lo que aún no ha* recibido forma, lo que va a ser, después de su labor, sustentáculo de un mundo ideal. Pero mientras el artista de lo práctico, comienza venciendo resistencias de la materia bruta, el poeta lucha con otra suerte de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales, las palabras, que constituyen su material. Las palabras, a diferencia de las piedras, o de las tierras colorantes, o del aire en movimiento, son ya por sí mismas significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta, necesariamente, otra significación» (4).

Si pensamos que estas reflexiones en prosa son —aproximadamente— contemporáneas del poema *De mi cartera*, podemos percibir hasta qué punto se unen en Machado el sentido crítico y la intuición creadora; hasta qué punto, por tanto, es Machado, en este aspecto —dentro de nuestro país— uno de los precursores, junto con Juan Ramón Jiménez, de la preocupación —que nos empeñamos en creer novísima— por crear una *poesía crítica de la poesía*.

Y, pasando ya al contenido de la definición machadiana, comenzaré advirtiéndole que —a mi ver— para captar plenamente el complejo sentido que «palabra en el tiempo» encierra, es imprescindible un buceo en algunas ideas, recogidas —antes o después— en unos cuantos textos en prosa.

De gran interés me parece una nota del cuaderno *Los complementarios*. Dice así: «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 en el arte. La lírica, por ejemplo, sin renunciar a su pretensión a lo intemporal, 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 pretende *intemporalizar*». Un poco más abajo, entre paréntesis, aclara: «Lo intemporal es la obra de arte, no lo representado en ella: en este caso, el fluir del tiempo».

Algunos años más tarde, en *El «arte poética» de Juan de Mairena*

(4) Aunque la versión atribuida a Abel Martín está más elaborada, doy la de «Los complementarios» por estar, cronológicamente, más cercana al poema «De mi cartera».

—recogido en la edición de *Poesías completas* de 1928— hallamos esta variante —más elaborada— de la nota citada anteriormente: «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*».

Con un típico lenguaje «maireniano», en el capítulo IX de *Juan de Mairena*, refiriéndose al trabajo del poeta —pescador de palabras— escribe Machado-Mairena: «El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados».

Con mucha frecuencia, «poesía: palabra en el tiempo» se ha interpretado —más o menos— como un llamamiento a buscar un arte que refleje el momento histórico. Es decir: *tiempo* ha sido interpretado como *tiempo histórico* únicamente. Sin rechazar de plano esta posibilidad de lectura —que, por supuesto, no está en contradicción con lo esencial del pensamiento total de Machado— creo que no es ésta la interpretación justa de las palabras del poeta. Quiero decir: de estas concretas palabras del poeta.

Si nos detenemos un poco en los citados comentarios en prosa, podremos observar que —en todos ellos— el problema que se plantea es el de *la palabra misma*; el problema de cómo hallar palabras vivas que sigan viviendo; o quizá, palabras que puedan producirnos la ilusión de que siguen viviendo, latiendo, vibrando, una vez fijadas en el poema. Mas, para que esta ilusión de vida se logre, es imprescindible —según el pensar machadiano— que la palabra produzca «la sensación estética del fluir del tiempo». Creo necesario recordar ahora que, en toda la creación de Machado, el tiempo es inseparable de la vida: captar —eternizar— la vida-tiempo, sería, pues, la función primordial de la palabra poética (5).

La definición machadiana de poesía como «palabra en el tiempo», se repite —ya en la misma forma; ya con algunas variantes— en textos

(5) A través de la creación poética de Antonio Machado creo que podemos captar cómo «vida» y «tiempo» son conceptos inseparables en su cosmovisión. Pero una nota del cuaderno «Los complementarios» puede servirnos como aclaración lógica de la intuición poética. En «Apuntes para una teoría del conocimiento, espacio y tiempo», el pensador hace estas consideraciones: «Un tiempo sin hechos, sin acontecimientos, sin historia, es inconcebible. Sin sucesión de movimientos, sin vicisitudes, casos, sucesos, no hubiéramos nunca podido hablar de tiempo».

posteriores al poema publicado en 1924. Entre otras variantes, me interesa destacar la recogida en la *Poética* que figura en *Poesía española contemporánea. Antología*, de Gerardo Diego. En ella, el poeta define la poesía como «palabra esencial en el tiempo». El término *esencial* es aclarador, aunque no lo considero imprescindible.

CANTO Y CUENTO

Así como creo que la definición de poesía como «palabra en el tiempo» pertenece al poeta-pensador maduro, podría aceptar que la intuición de lo que en la poesía hay de canto y de cuento —tema del «Apunte II»— es antigua.

En *Soledades* (1903) hallamos unos versos —en este sentido— muy reveladores. Aunque el poeta no se refiera a la poesía, dice algo que, intuitivamente, sentimos como una posible reflexión sobre ella. En su primera versión, el poema llevaba como título *Los cantos de los niños*. Estaba dedicado a Rubén Darío (6). Comenzaba con los siguientes versos:

*Yo escucho las coplas
de viejas cadencias,
que los niños cantan
en las tardes lentas...*

Y estos sus versos finales:

*Cantaban los niños
canciones ingenuas,
de un algo que pasa
y que nunca llega,
la historia confusa
y clara la pena.
Vertía la fuente
su eterna conseja:
borrada la historia
contaba la pena.*

Se me ocurre pensar que el lector que, con mentalidad «lógica» me haya seguido hasta aquí, podría objetar que el autor de *Los cantos de los niños* no habla, en ese momento, de poesía. Ello es muy cierto. Sin embargo he de confesar que desde —acaso— mi primera lectura del poema, vi en los cantos de los niños y en su desdoblamiento

(6) Pasa a «Soledades. Galerías. Otros poemas», con muchísimas variantes, además de perder el título y la dedicatoria.

en el cuento de la fuente —o viceversa— un valor simbólico: muchos otros lectores habrán tenido la misma impresión.

Un apunte —hallado posteriormente— en *Los complementarios* vino a confirmar la validez de aquella intuición primera. Según el poeta, había, en aquel poema, algo más que lo que parece decir. Las frases que en primer término quiero destacar, son estas: «En mi composición «Los cantos de los niños» escrita en el año 98 (publicada en 1904: *Soledades*) [sic], se proclama el derecho en la lírica a contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana».

En toda la lírica de Machado hay siempre una realidad, una historia, que sirve de base, de tierra. Pero —al menos, en su poesía mejor— lo que de esa historia queda —lo que el poeta quiere que permanezca— es la «melodía»; lo que en *Los cantos de los niños* era «la pena». En una palabra, en este «Apunte II», Machado proclama el derecho del poeta a abolir la anécdota. Si leemos unas frases pertenecientes a la citada nota de *Los complementarios*, hallaremos que don Antonio, tan poco dado a jactarse de sus logros poéticos, se ve a sí mismo, en este aspecto, como iniciador —al menos, en su país— de una novedad importante: «El libro *Soledades* —escribe— fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico».

Esta afirmación del autor es, desde luego, muy discutible. No creo que en *Soledades* esté siempre proscrito lo anecdótico. Sí lo está en algunos poemas, cosa que podemos observar, igualmente, en gran parte de la poesía del Juan Ramón de los mismos años. En todo caso —y una vez más tenemos que unir sus nombres— son estos dos creadores los precursores —al menos, en la literatura peninsular— de una poesía que —por muy diversos caminos— llega a abolir totalmente la anécdota.

Creo que queda claro —por otra parte— que la «melodía» a que el poeta se refiere en el «Apunte II», nada tiene que ver con un «conjunto de sonidos modulados para recreo del oído», es decir: con la «música» del «Apunte I». En esta «solear» hay, sin duda, una gran musicalidad: las palabras *canto*, *cuento*, *canta*, *cantando*, con su sonido y su sentido, contribuyen a crearla. Mas la música que aquí se busca es un canto, nada lejano a aquellos de los lejanos niños que jugaban al corro; muy cercano al cante popular; y, quizá sobre todo, un canto próximo al rumor de las aguas... De las aguas de las primeras fuente de *Soledades*; de las aguas de algún río —oculto— que, en algún momento, puede brotar en el poema; de las aguas, siempre —en toda la poesía machadiana— símbolo del pasar, del fluir del tiempo.

ALMA-AGUA

Entre los Apuntes II y III hay un aparente salto irracional: «Crea el alma sus riberas...».

Hasta este momento, habíamos asistido a un intento de definir la poesía, con un tono objetivo. La aparición de la palabra «alma», primero, «sotillos», después, ponen una cierta nota de subjetivismo. Sentimos la impresión de que el poeta, inesperadamente, ha querido introducirnos en un mundo más íntimo.

A pesar de las apariencias, no sólo no existe el supuesto salto irracional a que acabo de referirme, sino, por el contrario, hay un nexo —casi imperceptible, más no por ello inexistente— entre estos tres primeros «Apuntes».

Si volvemos ahora al verso primero del «Apunte I», sospechamos que los dos adjetivos que califican a mármol —*duro* y *eterno*— se proyectan —por contraste, podríamos decir— en el verso tercero. Quiero significar que, a mi juicio, contribuyen a hacer que la *palabra* —de «palabra en el tiempo»— parezca aún más fluida, más semejante al «pez vivo» —que diría Mairena— dentro de un tiempo que fluye. La dureza y la eternidad del primer verso, siguen proyectándose a través del «Apunte II». Es decir, por contraste, sentimos más profundamente la fluidez del canto-cuento porque aún resuenan en nuestra subconsciencia los ecos de lo *duro* y *eterno*. Y —dicho sea de paso— el calificativo *viva*, antepuesto a *historia*, contribuye a acentuar el contraste. Al llegar al primer verso del «Apunte III», los términos *alma* —cercano, fonéticamente a *agua*— y *riberas* —sugeridor, claro está, de *río*— nos sitúan dentro de un mundo en movimiento. Lo duro y lo eterno han desaparecido para dejar paso a lo que fluye. Y si el término *agua* no ha sido aún dicho, aunque sí sugerido, la presencia del *agua* —concretamente, del *río*— se adivina. Una vez más, el río —con el simbolismo tradicional, manriqueño, que Machado hace suyo— es aquí vida-tiempo.

No me parece difícil deducir por qué el poeta hace la sustitución de *agua* por *alma*, que, más que sustitución es fusión. En primer lugar, Machado, a través de todo el poema, utiliza una técnica de sugerencias: lo hace en el «Apunte III», como lo había hecho en el «Apunte I». *Alma* —con su sonido, y con sus «riberas»— se transforma, inconscientemente, en *agua*. Pero el término *alma* es aquí más íntimo, más personal. Y es, precisamente, en este momento cuando Antonio Machado quiere ser más subjetivo; cuando, en cierta forma, va a revelar algo de sí mismo.

Obviamente, el alma que crea es *alma de creador*. Cuando nos

asomamos al mundo creado —«montes de ceniza y plomo / sotillos de primavera»— podemos advinar sin mucho esfuerzo que el creador de ese mundo es el poeta Antonio Machado: esos dos versos son, en cierto modo, una resumida autosemblanza vital-lírica, a través de la cual entrega algo de su alma y nos habla de lo creado por su alma. Como en otras ocasiones, es el contraste el recurso empleado para autodefinirse y definir su creación; su poesía. Hay un fuerte contraste entre los «montes de ceniza y plomo», del verso segundo, y los «sotillos de primavera», del tercero. Contraste visual, que conlleva un profundo contraste psíquico.

CUANDO NADA CUENTA EL CANTO

Así como el término *poesía* —definido en el «Apunte I», no se menciona hasta el «Apunte II», hay que llegar al «Apunte IV» para encontrar el término *río*, nombrado. Cuando leemos: «Toda la imaginación / que no ha brotado del río...», sabemos ya, ciertamente, que ese río es el alma del poeta; la vida-tiempo del poeta.

Tanto el «Apunte IV» como los siguientes expresan puntos de vista del teórico Antonio Machado, con relación a aspectos muy concretos de la poesía. En general, el material-tema, por así decir, es ahora mucho más limitado y, por ello, en el poema hay menos poesía. Sólo en el «Apunte VII» —último—, volverá el poeta al principio; volverá a acercarse y a acercarnos de nuevo a la esencia de la poesía; y la poesía latirá con fuerza.

Vamos por partes, y retomemos el «Apunte IV».

Las hoy muy conocidas opiniones de Machado sobre las imágenes poéticas, son motivo de reflexión en gran parte de su prosa. Quizá el teórico empezó muy pronto a pensar sobre ello. Quizá la primera vez que encontramos un comentario sobre el particular sea un artículo publicado en 1905, bajo el título: *Divagaciones en torno al último libro de Unamuno* (7). Ya en aquel momento afirma que «ni las ideas de los pensadores, ni las imágenes de los poetas, son nada fuera del sentimiento de que nacen...». Y concluye que: «La pura ideología y la fría imaginativa son deleznable».

Es curioso observar que en fecha tan temprana esboce ya Machado algunas ideas que van a reaparecer en su poética, muy posteriormente, desarrolladas. En esas palabras está anticipada su crítica al barroco, tanto como su crítica a lo que llamará «poesía del intelecto».

(7) Publicado en «La República de las Letras», núm. 14. Madrid, 1905. Está recogido en «Antonio Machado. Obras. Poesía y prosa», Ed. Losada, 1964.

Aparte de los comentarios de 1905, no hay —o no conozco— nuevas opiniones de Machado sobre este punto hasta fecha muy posterior. Concretamente, hasta la segunda década de siglo, coincidiendo con sus estudios de filosofía y —no lo olvidemos— con la aparición de una serie de corrientes estéticas. Pienso que el creacionismo —con su sobrevaloración de la imagen— debe haber estimulado bastante al meditador. A Vicente Huidobro y a Gerardo Diego se refiere más de una vez. También convierte en motivo de reflexión los nuevos caminos que —por aquel entonces— comienza a explorar Juan Ramón Jiménez, y cuya validez, su viejo amigo y admirador, pone en duda (8).

En *Reflexiones sobre la lírica: El libro «Colección» del poeta andaluz José Moreno Villa. (1924)*, publicado en 1925 —que es un documento imprescindible para conocer las ideas machadianas en torno al tema que examino— establece la diferencia entre «imágenes-cobertura de conceptos» e «imágenes-expresión de intuiciones» (9). Algunos años más tarde, en *El «arte poética» de Juan de Mairena*, explica detalladamente la diferencia entre la imagen brotada del río —es decir: la imagen intuitiva— y aquella que sirve sólo para disfrazar conceptos: la «barata bisutería» del «Apunte IV».

Si recordamos las críticas de Juan de Mairena al barroco literario español, veremos que uno de los puntos principalmente atacados es la «pobreza de intuición» que se manifiesta en la profusión de imágenes que son sólo elemento decorativo, y muy pocas veces producto de intuiciones. Comentarios tales como: «Las imágenes del barroco expresan, disfrazan y decoran conceptos, pero no nacen de intuiciones»; o: «Con ellas —dice Mairena— se discurre o se razona, aunque superflua y mecánicamente, pero en ningún modo se canta»..., son frecuentes en el Machado teórico y crítico (10). Por supuesto, no se trata de un rechazo total de la imagen. Imágenes y metáforas «son de buena ley —escribe en un texto de 1916 (11)— cuando se emplean para suplir la falta de nombres propios y de conceptos únicos que requieren la expresión de lo intuitivo, nunca para revestir lo genérico, lo convencional».

Es decir: cuando han brotado del río.

(8) Casi todos estos comentarios a que hago referencia permanecieron inéditos en vida de Machado. Están recogidos en «Los complementarios».

(9) Habla ya de «imágenes-cobertura de conceptos» en una breve nota de 1917, en la que hace referencia a «Estío», de Juan Ramón Jiménez.

(10) En las citadas «Notas preliminares», en «Antonio Machado. Antología de su prosa», vol. II, estudio con bastante detenimiento todos los juicios que Machado hace sobre nuestro barroco literario. Sugiero, además, cómo al criticar el barroco, está, en gran medida, criticando algunos aspectos de la poesía de la generación poética de 1927.

(11) Sobre las imágenes en la lírica «Al margen de un libro de V. Huidobro». El apunte pertenece a «Los complementarios».

Los dos siguientes «Apuntes» guardan entre sí una estrecha relación. A mi ver, ya desde el «Apunte IV» el clima poético baja un tanto, quizá en parte debido a que el material temático es ahora menos «noble», si se me permite traer un término que pertenece a otro campo del arte. La «poesía» se esconde un tanto tras la —necesaria— teoría. Pero, con fuerza, reaparecerá al final del poema.

Los «Apuntes V y VI» son «consejos», «sentencias». Sentencioso es su tono. Creo que tanto el tono, como el empleo de la segunda persona —«Prefiere la rima pobre»... «Líbrate mejor del verso / cuando te esclavice»— son recursos distanciadores y universalizadores. Un tono más subjetivo, o el empleo del «yo», en lugar del «tú», harían de estas dos estrofas, más que «sentencias» o «consejos», opiniones individuales.

Si exceptuamos un texto inédito de 1914 —al que luego me referiré más extensamente— no recuerdo ningún otro momento —anterior a este poema— en que Machado hable tan concretamente del verso en sí. Más tarde, son frecuentes las alusiones a la rima, ya sea para defender la «rima pobre», la «asonancia indefinida»; ya para justificar su necesidad.

Sobre este último punto —necesidad y porqué de la rima— se extenderá bastante Machado en *El «arte poética» de Juan de Mairena*. Afirma allí que la rima «es el encuentro más o menos reiterado de un sonido con el recuerdo de otro» y que es «un buen artificio, aunque no el único, para poner la palabra en el tiempo». El artificio, sin embargo, presenta sus peligros, que Machado-Mairena condensa en estas palabras: «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».

La preferencia por las formas sencillas —¿formas aprendidas en los cantares del pueblo?—; la preferencia por la «rima pobre» —es decir, la asonancia— se pone de relieve muchas veces, a través de las páginas de *Juan de Mairena*. A manera de ilustración, recojo unas palabras de un capítulo en el cual Machado hace referencia a Bécquer: «Recordemos hoy a Gustavo Adolfo, el de las rimas pobres, la asonancia indefinida y los cuatro verbos por cada adjetivo definidor».

También al «verso libre» se refiere Machado en *El «arte poética» de Juan de Mairena*, en los siguientes términos: «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 los obliga a buscar algo que la sustituya; 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 del tiempo, no contiene otros elementos que los señalados en la rima: sensación y recuerdo».

Porque cree en la rima como elemento necesario para reforzar la temporalidad en el verso, Machado escribe su poesía en verso rímado. Cuando todo verso «te esclavice» —es decir: cuando necesites liberarte de toda norma— líbrate de él; de todo verso, y no necesariamente de la rima: también pueden esclavizar —parece sugerir Machado— las normas a que todo verso, aún el que se llama «libre», tiene —necesariamente— que someterse.

EL «VERBO» Y SUS ACCIDENTES

La «poesía» vuelve a imponerse sobre la «teoría» —sin anularla— en el breve romance —«Apunte VII»— que constituye el final del poema:

*La rima verbal y pobre,
y temporal, es la rica.
El adjetivo y el nombre,
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica
del Hoy que será Mañana,
del Ayer que es Todavía.*

Con una pequeña variante en el último verso, este «Apunte» está parcialmente recogido —desde el verso tercero hasta el final— en el cuaderno *Los complementarios*, como ilustración a una reflexión sobre poética —fecha en 1914—, cuya primera parte es, otra vez —y acaso, la primera vez— un comentario sobre las imágenes: «Bajo la abigarrada imaginaria de los poetas novísimos —escribe— se adivina un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones. Todo esto será muy nuevo (si lo es) y muy ingenioso, pero no es lírica. El más absurdo fetichismo en que puede incurrir un poeta es el culto a las metáforas». A continuación recoge los seis versos citados —los seis finales del «Apunte VII»— y, tras ellos, este otro comentario: «Tal era mi estética en 1902. Nada tiene que ver con la poética de Verlaine. Se trataba sencillamente de poner la lírica dentro del tiempo y, en lo posible, fuera de lo espacial».

No nos detengamos demasiado a divagar sobre si era esa, realmente, la «poética» del Antonio Machado creador de *Soledades*, o sobre las posibles —yo diría más bien: ciertas— influencias de Verlaine en el joven poeta. Digamos, sin embargo, que ya en *Soledades* hallamos un «sentimiento del tiempo», y la presencia de una serie de elementos simbólicos para sugerirlo: cantos de los niños, o cuentos de las fuentes, por ejemplo. Es curioso notar el empeño que muestra aquí el teórico-crítico en separar su estética de la simbolista, resumida en el nombre de Verlaine. A primera vista, si consideramos que la citada nota está fechada en 1914, podíamos pensar que se trata de un intento de mostrar su originalidad —remontándola ya a 1902— justamente en los mismos años en que el simbolismo comienza su decadencia y otras corrientes artísticas aparecen, o se afirman. Quizá hay mucho de todo esto. Pero, fundamentalmente, creo que Machado —que en esos años comienza a mostrarse como preocupado pensador y lúcido crítico de poesía—, empieza por reflexionar sobre la propia. Estas reflexiones —en cierto modo— le van a llevar a una profundización: a una exploración en algunos caminos, hallados intuitivamente, mucho antes de 1914. Hallados —alguna vez— en las primeras *Soledades*; hallados, muchas veces, en *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Y, si en la poesía que coincidiendo con esos años fecha en Baeza —muchos de esos prosaicos y anecdóticos poemas incluidos en la primera edición de *Poesías completas* (1917)— no consigue «poner la lírica dentro del tiempo», creo que el intento —consciente ya— lo logrará en gran parte de *Nuevas canciones*, o en los versos dedicados a Guiomar, o —más plenamente aún— en aquellos poemas que el maestro Juan de Mairena dedicó al maestro Abel Martín: bástenos recordar *Muerte de Abel Martín*, como ejemplo máximo.

Es innegable que a través del romance de 1914, ampliado en su aparición en 1924, Machado dice sobre su poesía cosas fundamentales y nos da valiosas claves para interpretarla.

Los dos primeros versos del «Apunte VII» son una ampliación —o, mejor, profundización— del «Apunte V». Observemos que lo que allí es «rima pobre», se transforma ahora en *pobre, verbal y temporal*. Si *pobre* puede interpretarse como un mero contraste con *rica* —«rima rica»— *verbal y temporal* añaden nuevos matices. Verbal —lo que ahora voy a sugerir se aclarará unos versos más abajo— creo que significa, en este contexto, *esencial*; *temporal* —el adjetivo derivado de tiempo— contiene todas las significaciones que en el sustantivo deposita siempre Machado.

Verbal, pobre, temporal —además— dispuestos en forma enumerativa y enlazados por la conjunción *y* —con valor no sólo copulativo, sino además, acumulativo y reiterativo— producen la sensación de *continuidad* y de *fluidez*; son lo continuo que fluye. Y así, una vez más, captamos el fluir del tiempo. Y el fluir del agua que, con su nombre, reaparece en el verso cuarto: «remansos del agua limpia».

A partir del tercer verso, con un aparente tono de recitación infantil, el poeta canta una lección de «gramática lírica». En realidad, está mostrando —líricamente— su definición de «poesía-palabra en el tiempo».

Creo que *verbo* —que aparece en el verso quinto— es una palabra-clave. Por una parte, es sugeridora de acción, de movimiento. Esa acción será aquí un pasar: un fluir del tiempo que —en los dos versos finales— va del presente al futuro; del pasado a un «Todavía» contenedor de Ayer, Hoy y Mañana.

Pero *verbo* es además —y, sobre todo— *palabra*. Palabra esencial, es decir: *Verbo*.

El Verbo sufre modificaciones —accidentes— que pueden llamarse sustantivos, adjetivos, verbos o adverbios. Pero —sea cual fuere la forma adoptada —son *palabras vivas*; peces que siguen viviendo después de pescados. Viviendo en un tiempo —señalado por cuatro adverbios temporales —donde se borran las fronteras del tiempo cronológico: el tiempo vital del poeta con su propia vibración.

TODAVIA...

Con un «Todavía», se ha cerrado el poema como unidad poemática. Mas como vida-tiempo; como río que fluye, sigue corriendo, convirtiéndose —por obra y gracia de la palabra final— en un poema «abierto». «Todavía» es y queda siendo.

En el transcurso de su decir, el poeta nos llevó desde lo más universal —la definición de poesía— hasta el íntimo mundo poético del «Apunte III»; desde su visión amplia de la esencia de la poesía hasta una serie de personales ideas sobre aspectos concretos del poema. Tras lo general, fue hacia lo particular, para mostrarnos al final —de nuevo— su lírica definición de la «palabra en el tiempo». Y, siempre, haciendo «palabra en el tiempo» de lo que, fácilmente, podría haber sido sólo un «arte poética».

AURORA DE ALBORNOZ

México, 15, 2.º F
MADRID