LA LENGUA LITERARIA DE ANTONIO MACHADO:

María del Carmen García Tejera
Universidad de Cádiz

Queremos advertir que la comunicación que presentamos aquí bajo el título "La lengua literaria de Antonio Machado" forma parte de un trabajo nuestro más amplio y genérico sobre el lenguaje literario de este poeta, crítico y profesor sevillano. Centramos nuestro análisis en sus escritos filosóficos y didácticos en prosa, e ilustramos nuestras reflexiones con algunos ejemplos de sus composiciones en verso[1].

Como punto de partida de nuestro esbozo podría servirnos la definición machadiana de poesía como "palabra en el tiempo". Veamos el significado que tiene para él el término "palabra" —y por extensión, cuál es su concepto de lengua— y de qué modo opone y relaciona "lengua coloquial" y "lengua poética". En una de sus referencias a la noción de poesía, Machado, de manera análoga a Aristóteles en su *Poética,* la caracteriza en relación con las demás artes indicando el "modo" peculiar de creación: otras artes operan con piedras, bronce, ladrillos, colores, sonidos... en definitiva, dice Machado, "naturaleza bruta". El material sobre el que opera el poeta es la palabra que, a diferencia de los otros materiales, tiene, ya de por sí, una dimensión humana. La palabra —la lengua— es una institución social y, por tanto, le viene dada como tal al poeta. Su misión consiste en dotarla de nueva significación, puesto que la palabra poética es el medio expresivo de lo psíquico individual, de la intuición poética. Coincidiendo con las formulaciones de algunas corrientes estilísticas de este siglo —la idealista, por ejemplo— Machado piensa que no existe diferencia sustancial entre lengua coloquial y lengua poética: se trataría, en todo caso, de una cuestión de intensificación en el segundo caso. Nos encontramos aquí con el conocido concepto de "desvío" de la lengua poética con respecto a la usual[2].

Para explicar mejor esta diferencia, Machado se vale de una curiosa imagen. La lengua coloquial es como una moneda. La misión del poeta consistirá en transformarla en joya —lengua poética— pero sin que la moneda pierda su condición de moneda. Porque el material sobre el que opera "no es —dice Machado— lo que en la palabra correspondería al metal de la moneda, esto es: el sonido; sino aquellas significaciones de lo humano que la palabra, al hacerse moneda, pretende objetivar". Coincide así con la noción de Lotman sobre la literatura a la que define como "sistema modelizador secundario"[3]. El poeta, según Machado, habrá de

lograr que lo que en principio posee una finalidad utilitaria, adquiera también una dimensión artística.

A partir de esta consideración, queda claro que a Machado no le interesa la palabra, la lengua poética, por su valor puramente sensorial. Se aparta así de las corrientes teóricas —Formalismo Ruso— y de las poéticas vanguardistas que resaltaban la autonomía de la lengua poética y la independizaban de otros factores no sólo de contenido semántico sino también y sobre todo de carácter psicológico, sociológico, tachados por algunos como extraliterarios[4]. Si de algo ha de servir la lengua literaria, dice Machado, es para dotar de un nuevo significado a todo aquello que, de por sí, ya es "humano". Encontramos rigurosamente formulada esta concepción en las palabras previas a *Soledades, Galerías y otros poemas:* tras reconocer su filiación inicial a la estética de Rubén Darío —comienzos de siglo, 1899-1902— afirma haber seguido después otros caminos: "Pensaba yo —dice— que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu"... (p. 659, *O. C.*). A partir de estas ideas previas tendremos que interpretar su teoría sobre la lengua literaria. Por razones de tiempo y de claridad expositiva, nos centraremos en su consideración de lo que hoy denominamos "recursos" de la lengua literaria: concretamente los métricos —incluidos en el plano fónico— y los léxico-semánticos. Todos ellos han de cumplir los objetivos precisos que Antonio Machado asigna a la creación poética: la claridad y la temporalidad.

Ya me he referido a su opinión sobre el valor sensorial de la palabra poética. Es cierto que no lo considera rasgo esencial, pero ni mucho menos lo menosprecia o desdeña. Recordemos que Machado alude con frecuencia a la *canción* o al *canto* como algo que, de algún modo, va unido a la poesía, e incluso define a la poesía como "canto".

> Canto y cuento es la poesía.
> Se canta una viva historia
> contando su melodía.
> "De mi cartera" *(Nuevas canciones)*

Machado se muestra partidario de que toda composición poética tenga un ritmo porque todo lo que contribuye a crearlo —rima, cantidad, acento, aliteraciones e incluso el empleo de determinadas formas métricas— sirve para reforzar la "temporalidad" del poema. Pero —son palabras del "Arte Poética" de Juan de Mairena— "una intensa y profunda impresión del tiempo sólo nos la dan muy contados poetas" (y cita en España a Manrique, el Romancero, Bécquer). Porque no se trata de darnos un tiempo cronometrado, sino de ofrecernos, mediante un uso adecuado de estos recursos rítmicos, "la emoción del tiempo" (p. 103, *C.*).

Si Machado hace tantas referencias a los recursos métricos es, entre otras razones, porque para él es muy distinto "ser poeta" que "ser versificador". En su conocido "Retrato" de *Campos de Castilla,* confiesa

> ...Dejar quisiera
> mi verso como deja el capitán su espada:
> famosa por la mano viril que la blandiera,
> no por el docto oficio del forjador preciada.

El poema ha de fluir suelto, libre. El empleo de unos determinados recursos métricos, si acaso, habrá de reforzar la temporalidad natural del poema, nunca constreñirla. Con esta actitud se opone Machado —coincidiendo con otros poetas coetáneos y posteriores— a las enseñanzas de muchas preceptivas literarias de su época y, entre ellas, al conocido *Arte de hablar en prosa y verso,* de Gómez Hermosilla, que quizás llegó a conocer nuestro poeta[5]. Todas ellas concedían un valor primordial a las formas métricas, hasta tal punto que consideraban que todo el desarrollo del poema debía estar sometido a ellas. Contra esta actitud esclavizadora del poema, Machado se hacía la siguiente reflexión:

> Verso libre, verso libre...
> líbrate, mejor, del verso
> cuando te esclavice.
> ("De mi cartera". *Nuevas Canciones*)

Algo parecido dice sobre la rima:

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

En la rima se conjuga —dice Machado— la sensación y el recuerdo, mediante la repetición de sonidos. "Porque los sonidos se repiten —dice Machado— nos damos cuenta de que se suceden; porque se suceden los sentimos en el tiempo" (Sobre el libro *Colección* de José Moreno Villa, p. 101, *C.*). "Complicando sensación y memoria, [la rima], contribuye a crear la emoción *sine qua non* del poema" (p. 104, *C.*).

Como sabemos, Machado se decanta por la rima *asonante.* Es un tipo de rima, también llamada "pobre" o "imperfecta" que posee para él considerables ventajas sobre la rima consonante, teniendo en cuenta que el prestigio de esta última —piensa Machado— reside en ese "culto a la dificultad" que, a veces, se ha entendido como valor estético (cuando lo cierto es que lo difícil, en sí mismo, no tiene valor estético alguno, por ejemplo, romper adoquines con los dientes). La ventaja de la asonancia es que, al atenuar la dureza que puede provocar la repetición idéntica de sonidos en una misma posición, permite —sin que se cansen el oyente o el lector— que se repita indefinidamente. Por boca del poeta-filósofo Juan de Mairena, dice Machado: "Tal vez, en castigo a nuestro afán de rimas superfluas, nos faltó el verso que regalan las musas al poeta y que es el verso temporal por excelencia. Acaso ellas nos lo hubieran dictado en un simple romance en "ía", con uso y abuso del pretérito imperfecto"... "y el huevo ya se cocía" (p. 1.028, *O.C.*).

Esta preferencia por la rima sencilla está totalmente ligada con su interés por el romance (forma también denostada por algunos preceptistas del siglo XIX como Gómez Hermosilla o el gaditano José Joaquín de Mora). Cuando escribe "La tierra de Alvargonzález", no pretende, como explicaba en las palabras previas

a *Campos de Castilla,* resucitar una tradición —ya caduca— de romances moriscos o caballerescos, sino dar forma romanceada a historias del pueblo. "Mis romances, dice, miran a lo elemental humano". La fluencia del romance, con su asonancia alterna, apoya la sensación de temporalidad en el poema y además, el ideal de naturalidad y sencillez que propone Machado como norma de expresividad poética. Por ello, junto con el romance, aconseja —y practica— el uso de las formas populares. (La defensa del folklore es otra de las constantes machadianas: pesaba, sin duda, la herencia familiar)[6]. Su heterónimo Juan de Mairena aconsejaba a sus alumnos —"meros aprendices de poetas"— que se ejercitaran en las "formas sencillas y populares" que nos resaltan lo esencial del arte métrica" (p. 1.028, *O.C.*).

Cuando una forma métrica ha perdido su vitalidad, no debe ser empleada. Es lo que ocurre, a juicio de Machado, con el soneto. "La emoción del soneto se ha perdido —dice—. Queda sólo su esqueleto, demasiado sólido y pesado, para la lírica actual" (p. 308, *C.*). Pero esa pesadez se debe, en parte, a la rigidez de los preceptistas, que ponían como condición indispensable para la estructura del soneto, el encadenamiento de los cuartetos mediante la rima. Machado no está de acuerdo con ese requisito y piensa, en cambio, que "la independencia de los cuartetos añade gran belleza al soneto" (p. 307, *C.*). Fue lo que hizo su hermano Manuel, a cuyos sonetos calificó de "bellísimos". En cambio, no le llegaban a convencer los de Rubén Darío, a pesar de que introdujo importantes innovaciones en la disposición de las rimas.

Apenas hay otra alusión a este tipo de recursos. Interrogado, quizás, sobre la abundancia de aliteraciones en sus propios poemas, afirma que son inconscientes y que no las corrige porque sabe que pueden enriquecer el poema. Pero recomienda, sin embargo, vivamente que sus versos no sean leídos en voz alta: "No están hechos para recitados, sino para que las palabras creen representaciones".

Machado no se refirió casi nada en su obra a lo que hoy denominamos "recursos gramaticales", y si en alguna ocasión los nombra, siempre lo hace en consideraciones acerca de la temporalidad y de la claridad. El último poema de la sección "De mi cartera" *(Nuevas Canciones)* —su estética de 1902— dice así:

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.
(p. 937, *O.C.*)

De todos los elementos de la oración, es el verbo, conjugado en sus diferentes formas —dice Machado—, el que mejor ofrece el sentido de la temporalidad. El sustantivo va definido —más que descrito, según afirma— por el adjetivo que lo acompaña. Una de las razones que esgrime Machado en sus ataques contra el Barroco Literario es, precisamente, su carencia de temporalidad: en los escritos barrocos el uso de sustantivos, con sus correspondientes adjetivos, es muy superior

al de verbos, pero, además, el adjetivo ejerce una función dominante y llega, incluso, a sustituir la función del sustantivo. Tales transformaciones —dice Machado— van en contra del equilibrio expresivo, es decir, de la claridad y de la naturalidad. Por idéntica razón, se muestra contrario al hipérbaton sintáctico, recurso que, a su juicio, trata de "desnaturalizar una lengua viva para ajustarla bárbaramente a los esquemas más complicados de una lengua muerta" (p. 974, *O.C.*).

Ya he advertido que, junto con la temporalidad, los rasgos constitutivos indispensables en toda expresión poética son, para Machado, la claridad y la naturalidad. "Si dais en escritores, sed meros taquígrafos del pensamiento hablado" (p. 1.184, *O.C.*). Este consejo de Juan de Mairena a sus alumnos, tan próximo al "escribo como hablo" de Juan de Valdés, se reitera con frecuencia en la prosa machadiana[7] y es la base para explicar su teoría de la imagen y de la metáfora, así como su aversión a determinados movimientos literarios: al Barroco —culteranista y conceptista— y a otras corrientes de signo vanguardista —creacionismo, poesía pura...—. Para Machado, lo natural en poesía suele ser sinónino de lo "bien dicho", y considera que todas las perífrasis o expresiones indirectas no van sino a la "búsqueda del atajo": de la expresión directa. Es bien conocida la frase que Mairena dicta a los alumnos —"los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa"— para que la ponga en "lenguaje poético". La expresión adecuada, a juicio de Mairena, dice, sencillamente, "Lo que pasa en la calle". Machado, contrario a toda expresión —imagen o metáfora— que no fuera "natural", afirma:

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

Las imágenes y metáforas sólo deben emplearse para "suplir la falta de nombres propios y de conceptos únicos". Tienen razón de ser si expresan intuiciones, pero nunca deben usarse como mero adorno ni como disfraz de conceptos (como hicieron, respectivamente, culteranos y conceptistas). El uso —mejor, el abuso— de imágenes y de metáforas llevó a Machado a lanzar, por boca de Mairena, durísimos ataques contra estos movimientos literarios. Su visión negativa del Barroco se apoya en que se sustituye la intuición por el concepto, se rinde culto a lo artificioso, a lo difícil, a la expresión indirecta, a lo aristocrático, frente a lo natural, lo sencillo, la expresión directa y lo popular. El Barroco no produce sensación de temporalidad y, encima, carece de gracia[8]. Pero, además, Machado está en contra, tanto de la concisión barroca —verdaderamente "enigmática" (p. 1.140, *O.C.*)—, como de la "amplificación superflua" (p. 1.141, *O.C.*) y, por supuesto, de sus "hipérboles".

Por motivos similares —empleo inadecuado de imágenes y de metáforas— también se declara en contra de ciertos "poetas novísimos" que, como Huidobro, considerado el padre del creacionismo, sólo se dedican a crear imágenes y metáforas en las que Machado adivina "un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones (guardan, quizás, en esto cierta relación con el conceptismo barroco). La acumulación de imágenes, el juego conceptual puede ser, desde luego, muy ingenioso, pero no es poético. Termina denunciando que "el más absurdo fetichismo en que puede incurrir un poeta es el culto de las metáforas" (p. 172, *C.*). En un estu-

dio titulado "Sobre el empleo de las imágenes en la lírica" (pp. 136-137, *C*) se refiere a la crisis de los "valores cordiales" en la creación poética: "el poeta duda ya de sus valores emotivos y ante esta desestima del sujeto, cae en el fetichismo de las cosas". Por eso, las imágenes que crean estos poetas ya no expresan, según Machado, su íntimo sentir, sino que tienen el valor de cosas. Machado asegura haberse anticipado a los "poetas novísimos" en el deseo de desterrar la pura anécdota de la poesía. En este aspecto coincide con ellos, pero confiesa al mismo tiempo que "dista mucho de estos poetas que pretenden manejar imágenes puras, limpias de concepto (sic) y también de emoción, someterlas a un trajín mecánico y caprichoso sin que intervenga para nada la emoción" (p. 137, *C.*). En términos similares volvió a expresarse en 1931 cuando envió su "Poética" a Gerardo Diego para su *Antología de Poesía Española Contemporánea*[9].

Hasta aquí, unas líneas —simple esbozo de lo que podría constituir una "teoría de la lengua literaria" según Antonio Machado—[10]. Falta ahora comprobar si se trata o no de una teoría operativa, es decir, si fue puesta en práctica por el Machado poeta. Conviene precisar que esta presunta teoría, no sistematizada por el autor, que salpica los apócrifos, los complementarios y otros apuntes varios, está compuesta entre 1912 y 1925, por lo que coincide parcialmente con la cronología de su obra poética —desde *Campos de Castilla* a parte del *Cancionero apócrifo*—.

Terminamos insistiendo en nuestra propuesta inicial; que estas ideas machadianas sobre la *lengua* poética, alcanzan sentido y validez si las situamos en el amplio cuadro de su concepción del *lenguaje literario*.

NOTAS

1. Hemos utilizado las siguientes ediciones de obras de A. MACHADO: *Obras Completas* (de Manuel y Antonio Machado); Madrid: Ed. Plenitud, 1973 (5.ª ed.), y *Los Complementarios* (ed. de M. Alvar); Madrid: Cátedra, 1980. En el texto los representamos, respectivamente, por *O.C.* y *C.*
2. M. Alvar adscribe también la teoría poética de Antonio Machado a la corriente idealista (que enriquece con su particular visión de la creación literaria). Vid. su "Introducción" a *Los Complementarios,* pp. 36 y 54.
3. Y. M. LOTMAN: *Estructura del texto artístico;* Madrid: Istmo, 1982, pp. 32-66.
4. Vid. V. ERLICH: *El Formalismo ruso;* Barcelona: Seix Barral, 1974; A. GARCIA BERRIO: *Significado actual del formalismo ruso;* Barcelona: Planeta, 1973; T. ALBALADEJO MAYORDOMO: "La crítica lingüística", en P. AULLON DE HARO (ed.): *Introducción a la crítica literaria actual;* Madrid: Playor, 1984, pp. 141-207; J. M. POZUELO YVANCOS: *Del Formalismo a la Neorretórica;* Madrid: Taurus, 1988.
5. El *Arte de Hablar en prosa y verso* de J. GOMEZ HERMOSILLA (2 vols., 1826) fue durante muchos años texto oficial en la enseñanza española. Sobre este y otros manuales de Preceptiva en los siglos XIX y XX, vid. A. CARBALLO PICAZO: "Los estudios de Preceptiva y Métrica española en los siglos XIX y XX"; en *Revista de Literatura,* VIII, 1955, pp. 23-56; y M. MOURELLE DE LEMA: "La Retórica en España en la primera mitad del siglo XIX"; en *Atlántida,* 38, marzo-abril, 1969.
6. Recuérdese que su tío-abuelo, Agustin Durán, fue el compilador del Romancero General, y su padre, Antonio Machado y Alvarez, "Demófilo", investigó y estudió el folklore andaluz y, en especial, el flamenco. Vid. P. de CARVALHONETO: *La influencia del folklore en Antonio Machado;* Madrid: Demófilo, 1975.
7. En el exordio del proyecto de discurso que A. Machado preparaba para su ingreso en la Academia, afirma: "Soy poco sensible a los primores de forma, a la pulcritud y pulidez del lenguaje, y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido. Lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante, y la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada". Citado por B. SESE: *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador;* Madrid: Gredos, 1980, 2 vols., p. 764, II.
8. No obstante —y al margen de sus ataques al Barroco como movimiento artístico-literario—, Machado no dudó en reconocer el genio de muchos creadores de la época: Góngora, Quevedo, Lope..., aunque insiste en que abusan innecesariamente del empleo de la metáfora.
9. "Me siento, pues, en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva" (G. DIEGO: *Poesía española contemporánea (Antología);* Madrid: Taurus, 1970, 5.ª ed., p. 149).
10. Sobre la teoría literaria general y la teoría del lenguaje literario machadiano vid., entre otros, M. ALVAR: "Introducción" a *Los complementarios,* cit., A. SANCHEZ BARBUDO: "Ideas filosóficas de Antonio Machado"; G. de TORRE: "Teorías literarias de Antonio Machado"; J. LOPEZ MORILLAS: "Antonio Machado y la interpretación temporal de la poesía"; B. GICOVATE: "La evolución poética de Antonio Machado"; T. NAVARRO TOMAS: "La versificación de Antonio Machado" (todos estos ensayos se hallan recogidos en el volumen colectivo titulado *Antonio Machado* (el escritor y la crítica), ed. de R. Gullón y A. W. Phillips); Madrid: Taurus, 1979; G. CARAVAGGI: "Teoría del linguaggio poetico in Antonio Machado"; en *Linguistica e Letteratura,* III, 1978, pp. 65-110; C. CLAVERIA: "Notas sobre la Poética de Antonio Machado"; en *Cinco estudios de Literatura española moderna;* Salamanca, 1945; R. GULLON: *Una Poética para Antonio Machado;* Madrid: Austral / Espasa-Calpe, 1986; B. SESE: *Op. cit.,* y en especial la sección titulada "El pensador y el artista", pp. 577-803, II.