

mentos *popularizantes*, trátase de lenguaje rústico o del empleo abundante del villancico, carecen de auténtica raíz popular, respondiendo a una intención de pintoresquismo o de remedo más o menos lúdico. Estos villancicos de hechura culta mantienen con los populares una relación aún más distante que la existente entre el romance artístico del XVII respecto al romancero viejo.

El Cancionero Musical de Segovia, descubierto por Higinio Anglés en 1922, procede del Alcázar real de la ciudad. Se supone que el códice fue copiado en tiempos de la reina Isabel con destino a su capilla. En la ordenación de las composiciones se observa una tendencia a agruparlas por la lengua utilizada: latín, neerlandés, francés y castellano. Aunque el agrupamiento se rompe en más de una ocasión, las composiciones castellanas se encuentran reunidas en un solo bloque, reproducido en facsímil en el texto. González Cuenca agrupa también el resto de las canciones de acuerdo con la lengua usada, indicando el folio en que se hallan: 37 canciones francesas, 30 canciones neerlandesas y 25 composiciones latinas. Cita igualmente la discografía existente.—CASTO M. FERNANDEZ DOMINGUEZ (*Jerónima Llorente, 4, dpdo. MADRID-20*).

## EN TORNO A «LOS COMPLEMENTARIOS», DE A. MACHADO

(Aproximaciones a una poética)

La bibliografía machadiana pide, a gritos, un esfuerzo para imprimir su obra completa. Siendo ya un clásico, parece la suya una sangría editorial: centenares de ediciones poéticas, antologías, apócrifos, complementarios, cartas... Por contra, miles de artículos, ensayos, tesis y estudios sobre su obra siempre abierta a nuevas y sugestivas interpretaciones. De Machado quisieron formar una imagen lírica esencialmente popular, sin otras referencias que las del medio donde habitaba, marginado de inquietudes que, en España, casi nunca se supieron admirar como propias de un poeta. Y así vimos al creador por un lado y a sus apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena por otro. Su historia editorial refleja en parte la evolución de nuestra ignorancia —¡a estas alturas!— en materia de crítica y estética. Hoy asistimos a la palmaria significación de la Indisoluble

unidad de sus escritos. Cuanto más se detienen los investigadores en su prosa, más crece y se ahonda la lectura de sus poemas. Creación y juicio crítico le acompañan como a los principales creadores modernos. Machado sentó las bases de una poética española, aunque los españoles no supimos ver, a tiempo, las dimensiones de sus juicios. La crítica fácil se dejó arrastrar por el entorno silencioso y apartado que siempre rodeó al poeta. La inteligente, por su parte, no supo o no quiso hacer ruido, y así se perdió lo que pudiera ser, desde hace años, la escuela poética española: Machado, J. R. Jiménez, J. Guillén, Ortega, Dámaso, J. Ferraté, Bousoño..., sin olvidar el punto de partida de todos ellos: Bécquer.

La nueva edición de *Los complementarios*, realizada por M. Alvar, puede considerarse en buen avance hacia esa obra completa que algún día veremos. El citado crítico y catedrático de Universidad publicó también en 1977 un tomo con las *Poesías completas* (1). Hace poco anunciaba J. María Moreiro la intención de publicar la correspondencia entre Pilar de Valderrama (*Guiomar*) y Machado (2). Asistimos, pues, a un creciente interés por su obra, que pide, repetimos, un editor inteligente y generoso, aunque si nos fijamos en los contratiempos que ésta supuso, hay que reprimir un gozo temprano. Cuenta M. Alvar que se retrasó la publicación de *Los complementarios*, entre otras, por la meridiana razón de que la editorial en principio destinada a este propósito consideró que *Los complementarios* no eran interesantes». Tal anécdota me recuerda otra, más triste: la desestimación, por parte de un catedrático universitario, de una propuesta de tesis doctoral sobre los apócrifos de A. Machado. Corría el año mil novecientos setenta y uno. Respuesta: «Ahí no hay base para una tesis.»

Sin embargo, la crítica actual ve con sorpresa que la intuición y preocupaciones intelectuales de nuestro poeta corrían parejas a las de otros creadores europeos. El punto más resaltado hasta nuestros días fue el concerniente a sus deudas filosóficas, bergsonianas y heideggerianas fundamentalmente (3). Ahora se insiste, en cambio, en los dominios semiológicos. La atención siempre fresca del poeta se fijó también en la constitución del material básico de su arte y de la obra del hombre: el lenguaje. Lo mismo haría, aunque en otra

---

(1) A. Machado: *Los complementarios*, Edic. de A. Alvar, Cátedra, Madrid, 1980. *Poesías completas*, Edic. de M. Alvar, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.

(2) J. María Moreiro: *Guiomar, un amor imposible de Machado*. Colec. Gárgola, Madrid, 1980.

(3) Son imprescindibles, en este sentido, los estudios de J. D. García Bacca: *Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado*, Mérida (Venezuela), Universidad de Los Angeles, 1967. E. Frutos Cortés: *Creación poética*, Porrúa, Madrid, 1976. C. Galán: *Palabra en el tiempo*, Gredos, Madrid, 1975.

dimensión, J. R. Jiménez. Es el signo del tiempo. La edad actual se caracteriza por el análisis del medio que emplea para comunicarse. Estamos en plena efervescencia de los *mass-media*. Es aquí donde sitúa M. Alvar el estudio introductorio de esta edición y donde nosotros vamos a detener el interés de nuestras observaciones.

Conviene resaltar antes, no obstante, la labor crítica de M. Alvar sobre el conjunto de estas notas de laboratorio. Ha procedido a una reagrupación temática de los textos dispersos clasificándolos en siete partes: ensayos, notas, historia y política, cancionero original, cancionero apócrifo, antología de textos que el propio Machado iba copiando y agenda de recuerdos. Esta disposición favorece el manejo de la obra y corrige la dispersión de un cuaderno de apuntes—tal como lo dejara el autor—, conocido desde 1972 gracias a la edición facsímil y a la transcripción de Domingo Yndurain (4), en la que podemos seguir el orden de las anotaciones. El interés se acrecienta asimismo con las notables y pertinentes observaciones de M. Alvar a ple de página, que proyectan sobre el texto luz de indudable valor literario, histórico y crítico.

Decíamos antes que el estudio inicial se fija en la poética de A. Machado. Como hemos escrito hace algunos años sobre este mismo tema (5), vamos a detenernos hoy en lo esencial de su desarrollo.

M. Alvar resalta el planteamiento diríamos hoy semiológico del lenguaje en su función poética. Y así analiza la novedad de Machado de acuerdo con el encuadre formal del estructuralismo, concretamente de la glosemática. Para él, la visión lingüística del poeta se basa en el carácter formal de la poesía: «se ocupa de la expresión y no del contenido, por eso los dos planos hjelmslevianos del contenido (forma y sustancia) apenas le interesan» (6). Sin embargo, al final de su exposición, y a veces en el intermedio, reconoce que el hallazgo fundamental de Machado radicó en «saber encontrar una nueva forma en el plano del contenido, que lo apartaba de esas sustancia que, en cualquier otra formulación, no hubiera sido diferenciable...» (7).

Afirma también el prestigioso y admirado crítico que el arranque de Machado se sitúa en la *Estética*, de T. Lipps, de quien copia algunas frases, como: «todo mero hecho carece de sentido estético»

---

(4) A. Machado: *Los complementarios*, Edic. crítica por D. Yndurain, 2 vols., Taurus, Madrid, 1972.

(5) En 1975 publicó *La Estafeta Literaria*, núms. 569-570, un trabajo mío sobre el «Lenguaje y conocimiento poético de A. Machado», parte de un estudio universitario sobre el mismo tema realizado a comienzos de los años setenta. Este artículo puede leerse también en la introducción a mi *Antonio Machado* (Edef, Madrid, 1979, pp. 132-140), a la que nos referiremos más de una vez en este comentario.

(6) M. Alvar: *Op. cit.*, p. 12. *Conf. etiam*, p. 47.

(7) *Ibid.*, p. 58.

y «La poesía es, ante todo, un resultado de las palabras» (8). De aquí deduce el crítico unas consecuencias que, a nuestro entender, de ningún modo suscribiría, por lo menos en su totalidad, A. Machado. Primeramente, «que la poesía, como estética que es, no afecta ni es afectada por la sustancia del contenido»; a continuación, que «la sustancia del contenido no es en sí misma poética ni la poesía es otra cosa que plano de la expresión» (9). Es decir—interpretamos nosotros—, sin forma, sin elaboración, no hay estética, como sin ella, sin plano formal, no hay lenguaje. Por tanto, la mera realidad, los hechos, como dice M. Alvar, no es, con T. Lipps, estética antes de su formalización, ni, con Hjelmslev, lingüística. Esto es evidente y traduce una consecuencia del trascendentalismo kantiano. No obstante, esta consideración no deja de ser un presupuesto formalizado de la realidad sometida o una *epoché* fenomenológica. El conocimiento es, en sí mismo, formal, y las sustancias no lingüísticas constituyen un todo abierto a nuevas formulaciones, precisamente en virtud de las necesidades expresivas de los hablantes. Y para éstos no existe otro que el contenido formalizado, que es realmente la forma del contenido. De la realidad sólo sabemos su concepto y el medio que la representa, es decir, el lenguaje. De ahí que no resulte extraño, tras el neokantismo y las últimas estribaciones del racionalismo, que los poetas y críticos creacionistas se vuelquen sobre la estructura del lenguaje y del discurso.

A. Machado vivió una atmósfera puramente idealista al principio, pero un idealismo trascendental. Más que T. Lipps, fueron Leibniz y Kant quienes le condujeron en tal dirección. Y a las ideas de T. Lipps anotadas en su cuaderno, seguramente porque coincidían con sus planteamientos, hay que añadir las de Mallarmé, Valéry y, como es sabido, las de Bergson, que le hicieron recalar en los secretos formales y en la función de la poesía. Que ésta es cuestión de palabras, lo dijo también Mallarmé, quien, por añadidura, excluía del arte la mera presencia de las cosas en pro del efecto que producen: «peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit». Es la estética de la sugestión, consciente de que el idealismo decimonónico rechaza la presencia bruta de los datos para recabar del pensamiento ordenador el eco que en él han dejado. Siguiendo este espíritu, afirma también nuestro poeta: «Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo», pero puede añadirse que sí constituye una forma de existencia, un punto de partida. Machado buscará en las galerías de sus soledades, primero, y en el documento del rostro humano, des-

(8) *Cit., ibid.*, pp. 12-13 y 155 del texto machadiano.

(9) *Ibid.*, p. 13.

pués, las irisaciones de la existencia, sus reflejos, la «pura emoción», «la honda palpitación del espíritu», el canto.

M. Alvar señala las siguientes «motivaciones», fundamentales, en los planteamientos semiológicos de A. Machado: preeminencia de la forma, diferencia del signo poético frente al funcional e interposición de la palabra «entre el mundo y la percepción». Sobre ellas ya hemos reflexionado en otro lugar (10). Si bien aceptamos el planteamiento global, con excepción del primer punto, no estamos conformes con el maestro en la totalidad de sus explicaciones. En primer lugar, porque el interés máximo del poeta se fija, creemos, en la sustancia, y porque hoy, después del magistral estudio de Cerezo Galán (11), ya no se puede dudar de la «índole metafísico-imaginativa de su pensamiento». Es la sustancia del contenido lo que verdaderamente le preocupa. Su interés por la forma no se refiere a lo que tradicionalmente entendemos por tal, sino al elemento conformador, al engarce de realidad, a la determinación vibrante de sustancia. La poesía sí afecta al contenido porque es, en sí misma, la forma del significado vital: intuición + sentimiento, como el mismo M. Alvar afirma, en evidente contraste con las ideas intelectualistas de fin de siglo. Aquí debemos citar, más bien, el concepto huboldtiano de *forma interna*, de la que procederá, por inevitable transformación, la externa o sensible, el plano expresivo, ya existente de antemano, pero sujeto a transformaciones según el dictamen energético del individuo. Por tanto, no basta, a mi modo de ver, el encuadre hjelmsleviano, porque son, repito, la sustancia del significado y la forma de la expresión las que se ven afectadas por el ejercicio de una nueva formalidad operante.

Tampoco los conceptos de desviación y connotación metafórica explican enteramente la diferencia cualitativa del signo poético frente a la estructura del funcional.

En un primer momento, A. Machado considera el lenguaje informe en cuanto a su referencia poética, como el mármol o la piedra lo es respecto de la intención artística del escultor. Sobre él ha de incidir, por tanto, otra forma. Sin embargo, añade: «Las palabras, a diferencia de las piedras..., son ya, por sí mismas, significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación» (12). Sus materialidades son bien diferentes. El poeta ha de incidir sobre una sustancia ya conformada. Parte, pues, de un contenido espiritual: el significado humano. El lenguaje es desde el principio un significado de la realidad, una forma, sin embargo, todavía informe si se proyecta

---

(10) A. Domínguez Rey: *Op. cit.*

(11) Conf. nota (3).

(12) A. Machado: *Abel Martín. Cancionero de Juan de Malreña. Prosas varias*, Losada, Buenos Aires, 1943, p. 29.

sobre otros destinos. Como resume M. Alvar, «La palabra es materia (digamos sustancia) elaborada (digamos con forma)».

¿Qué encierra tal contenido? He aquí la cuestión. El lenguaje, decimos actualmente, es el resultado unitario de un significante y un significado, de una base material ya formalizada, el fonema, que comporta una intención operacional comunicativa aunque en sí mismo no encierre significado, y de una base síquica también formalizada: el concepto, por tanto también estética. La imagen que contiene es ya «un valor estético, por el mero hecho de ser una imagen» (13). El lenguaje pertenece desde su misma base al orbe de los fenómenos estéticos, precisamente por ser sustancia formalizada, en consonancia con Benedetto Croce.

A. Machado cree que el contenido de la poesía difiere de esta formalización estanca, de esta forma común de conocimiento. En el prólogo que escribió en Baeza para *Soledades*, nos dice: «Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto del mundo» (14). La función de la forma poética consiste en cualificar el concepto, es decir, en una sobresignificación. Pero esto no implica un desvío, sino un encauzamiento. En realidad, el desvío consiste para Machado, como para lingüistas de hoy, en el concepto lógico del lenguaje funcional, que se desvía, con su fijación, del flujo continuo de la realidad, eternamente móvil e inquieta. La cuestión radica ahora en cómo cualificar el lenguaje. Y para ello no tiene a mano sino el lenguaje mismo, esa función que determinadas escuelas denominan metalenguaje a partir de los análisis de Jakobson. El significante y el significado del lenguaje funcional son, juntos, el significante del lenguaje poético, como quiere R. Barthes. He aquí el razonamiento implícito de A. Machado. Paul Valéry lo expresó con las siguientes palabras: «un langage dans un langage». Y esto es lo que afirman hoy muchos estructuralistas. De ahí que se piense también en el desvío respecto de la norma, cuando se trata realmente de un nuevo uso del lenguaje destinado a otros fines: romper su arbitrariedad, quebrar su convencionalismo, agujerear su objetividad opaca, como dice T. Todorov (15), y permitir que fluya, al unísono, con la corriente del pensamiento, con las aguas del sentir. En eso consiste la *forma interna* del lenguaje, su concentración, no su

(13) Edic. de M. Alvar: *Op. cit.*, p. 152.

(14) Estas palabras son una crítica indirecta a los presupuestos del modernismo. Confróntese pp. 36-38 de mi estudio citado.

(15) T. Todorov: *Literatura y significación*, Planeta, Barcelona, 1971, p. 218.

desvío. Nada de *meta* sino de *intra*lenguaje. Creo que Machado hubiera suscrito las palabras de Humboldt cuando pide que el lenguaje sea tratado desde su dinámica interna, desde su acción discursiva. Frente a la estática de los formalistas sitúa nuestro poeta la dinámica de las formas.

Pero los cambios cualitativos se producen ya en el seno mismo del lenguaje. Así, por ejemplo, en el paso del fonema, del elemento configurado de la sensibilidad, al primer nivel de la significación, el monema o plerema, según las escuelas (16). Machado era consciente de que el signo poético suponía, frente al de uso funcional, un grado cualitativo por cuanto representa o expresa la emoción en vez de o además de las estructuras lógicas sobre las que se apoya, doblemente lógicas: las del signo respecto de las cosas, convencionales, y las del signo respecto de sus contenidos, las ideas, también convencionales para él. La cosa está fuera. Implica una intencionalidad. El concepto, aunque lo actualiza el hablante pertenece al depósito común de la *lengua*. Es de todos. Intermedio queda el vivir, el sentir individual, el palpar la fluencia del tiempo: la existencia. ¿Cómo sugerirla? Introduciendo otro orden en el seno de las relaciones intrínsecas de los significantes. Pero no un desvío, porque el poeta necesita las «imágenes genéricas y familiares», que son la pantalla de fondo, el marco aunque negado preciso para introducir en ellas el riesgo de la fluencia vital, del individuo. A este mismo punto se refiere M. Alvar señalando que la palabra deja de ser idea y que Machado cambia su orientación bergsoniana hacia el idealismo de Croce y Vossler. Ni una ni otra cosa, creemos nosotros. La idea permanece en cuanto garante de comunicación. De hecho, hacia el final de sus escritos, Machado regresa a la razón teórica después del viaje intuicionista, integrando la *ratio mentis* con la *ratio cordis*. En cuanto al idealismo, creo que he demostrado la peculiaridad de esta palabra en su poesía. Es trascendental, tendente a una objetividad lírica. De ahí que sus poemas nunca abandonen la *disemia*. Y para esto le venía muy bien tanto el método Bergson como el de Croce. La insistencia en el contenido anímico es común a la poesía de su tiempo. Entre nosotros, encontramos idénticas afirmaciones en la *Estética* de J. R. Jiménez, para quien el estilo es esa misma «corriente» vital o la forma «del fondo del alma», no la palabra (17).

¿En qué consiste el nuevo orden poético? Simplemente, en la sobresignificación o, como prefiere M. Alvar, en la connotación. Ahora bien, este término encierra en sí un cambio de las funciones usuales.

---

(16) Conf. P. Michelau: *Le signe linguistique*, C. Klincksieck, París, 1970, p. 22.

(17) J. R. Jiménez: *Estética y ética estética*, Aguilar, Madrid, 1967, pp. 39 y 46.

Primero, los significantes básicos del lenguaje determinan una relación motivada con sus conceptos en virtud del sentido, digamos supremo, que los fija tales y no otros en ese instante. Tal motivación permite, a su vez, que los significantes procedan, según un orden o preferencia, pero sin perder su simultaneidad operativa, en dirección hacia otros contenidos también motivados, y viceversa, con lo que se agrupan en unidad de sentido unidades internas que, de otro modo, se excluirían. Asimismo, los objetos representados—prescindimos aquí del problema de la imagen—entran en mutua relación dialéctica, apoyándose o excluyéndose en virtud de sus cualidades y extensiones, filtrados por el tamiz intencional del sentido primario rector. El lenguaje se convierte, entonces, en un remolino de esferas concéntricas. Sus dos ejes máximos, el diacrónico y el sincrónico, actúan a la par. Mientras el tiempo se desarrolla, como el lenguaje permanece fijo, inmutable en su sucesión, determina una sincronía autónoma, que detiene en sí el decurso del discurso, idéntico y cambiante. A este efecto contribuyen también la asonancia, la aliteración y la rima. Machado intuyó este fenómeno en la poesía tradicional, concretamente en el romance. Y lo intuyó en el doble plano de la expresión y del contenido. Veamos el primero: «Como toda rima, no contiene el romance sino el repetido encuentro de un sonido con su imagen fónica (la *imagen acústica* de Saussure, añadimos nosotros), pero la iteración periódica de las mismas vocales va reforzando en la memoria la serie de fonemas pasados y nos da en cada momento de la rima una sensación nueva que se destaca sobre recuerdos de tonalidad y tensión distintos» (18). Sobre esta idea de la rima y su doble juego de sensación actual y representación del pasado volverá en otras ocasiones (19). Ahora bien, la rima no es el único medio. Hay otros. Lo fundamental expresivo—se deduce de sus palabras—es el ritmo, como lo esencial sintagmático, y aquí forma y contenido se confunden por compatibilidad sintáctico-semántica, es «poner la palabra en el tiempo», darnos su emoción. De ahí que—plano del significante—sea el romance el metro idóneo, según Machado, de esta temporalidad—plano del contenido—, porque «canta y cuenta», porque «ahonda constantemente la perspectiva del pasado, poniendo en serie temporal, hechos, ideas, imágenes, al par que avanza, con su periódico martilleo, en el presente» (20). *Canto*: la emoción lírica del poema. *Cuento*: «épica rememorativa». Diacronía y sincronía en abrazo de poema.

---

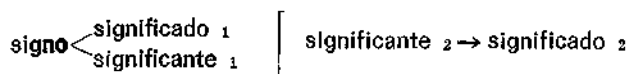
(18) Edic. M. Alvar: *Op. cit.*, p. 42.

(19) «Con la rima estamos dentro y fuera de nosotros mismos.» Conf, mi comentario en *op. cit.*, pp. 137-138.

(20) Edic. M. Alvar: *Op. cit.*, pp. 104-105.



Los giros concéntricos determinados por el cambio de función en el lenguaje —de Inmotivado a motivado, de instrumento o medio a fin— determinan a su vez, como dijimos, un supersignificante al que debe añadirse «nueva significación». En esquema:



El nuevo orden del  $S^f$ : (significante) queda representado por lo ya dicho: función representativa del sonido y unidades rítmicas, internas o externas. Ahora hay que analizar la tensión entre los significados, el aporte del  $S^o_2$  (significado) al  $S^o_1$ . Lo normal es hablar de un desplazamiento o desvío: *oro cano* ( $S^o_2$ ) sustituye a *plata* ( $S^o_1$ ), que se elide y opera *in absentia*. Tal es el mecanismo de la metáfora. Conocemos de sobra las renunciadas de Machado en tal sentido. La renuncia de la metáfora barroca, se entiende. ¿Por qué? Porque, de hecho, tal metáfora no cambia el engranaje lógico del lenguaje y, por tanto, no favorece la emoción temporal. Pasar de *plata* a *oro cano* supone realizar un proceso lógico, un «juego conceptual» en virtud de una o varias semejanzas implícitas: al nuevo término, *oro*, se le atribuye una propiedad del precedente, color blanco de la plata, en virtud, a su vez, del alto valor que la sociedad le concede y de otra combinatoria también implícita, señalada por Machado: «oro : plata :: juventud : vejez» (21).

Con todo, su estructura sigue siendo la misma. Un concepto sustituye a otro sin que el referente primario cambie. Lo que hace es desplazarse y permanecer oculto potencializando, con sus notas mentalizadas, el acceso del nuevo término que lo suplanta, como puede deducirse de los análisis de M. Le Guern (22). Hemos realizado un salto mental, pero la realidad auténtica no se plasma, no fluye en el lenguaje. De ahí que Machado no acepte este tipo de imagen o metáfora, a las que considera adornos o disfraces, «eufemismos de negro catedrático». La metáfora afirma en el fondo lo mismo que sustituye. Es monosémica, como afirma C. Bousoño (23) o, en palabras de J. Ferraté, «La connotación del término metafórico es realmente lo denotado» (24). La metáfora no transforma la realidad. La disimula, parece decir A. Machado: «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».

(21) *Ibid.*, p. 84, nota (6).

(22) M. Le Guern: *La metáfora y la metonimia*, Cátedra, Madrid, 1976, p. 18.

(23) C. Bousoño: Prólogo a *Poesía de Claudio Rodríguez*, Plaza-Janés, Barcelona, 1971, página 16.

(24) J. Ferraté: *Teoría del poema*, Selx Barral, Barcelona, 1975, p. 31.

Es evidente que Machado no aprecia el impulso renovador de la nueva denominación en la metáfora. Este *plus* nominativo, redundante e indirecto, puede suponer un *plus* cualitativo al estar fundamentado por tensión anímica—emotiva o intelectual—en la estructura profunda. La combinatoria lógica refleja un *plus* tensional en la forma del sentir o del concebir. Hoy vemos, incluso, que tales desplazamientos suponen precisamente una recuperación de la realidad perdida en el lenguaje, que, al ser un *aliquid pro alquo*, es ya una auténtica metáfora de la realidad. Creo que en esta misma dirección define M. Molho el proceso metafórico al caracterizarlo en la línea de un estallido del significante que «no es sino la accesión de la palabra al más allá de ella misma: a su propia referencia, representativa de lo real expulsado» (25). La metáfora es literaria porque individualiza, pero es, al mismo tiempo, sintética, a posteriori, como los juicios de hecho, por cuanto se fundamenta en la semejanza de los particulares. La imagen, en cambio, es intuición pura de la sensibilidad interna, del tiempo, para Machado. El concepto, *idea omnibus*; la imagen, intervalo de ese tiempo único, irrepetible, en cuanto conectado con el sentir.

¿Qué, entonces? Sánchez Barbudo recuerda que las concepciones de Machado sobre el lenguaje poético derivan de la filosofía bergsoniana. Resumimos aquí lo que ya dijimos en otra parte (26). El pensar y el decir pueden ser lógicos o poéticos. A su vez, el pensar lógico se subdivide en clásico y real. La lógica clásica es homogeneizadora: reduce a unidad los contenidos dispares. Sus conceptos son el resultado de una operación abstractiva. La «lógica real» atiende, en cambio, a la duración de la realidad viva. En correspondencia, el concepto del lenguaje implica esa labor homogeneizadora de la mente, mientras que la palabra poética, intuitiva, aprehende el devenir real. Su atributo es la cualidad y su modo la sugerencia, como en Mallarmé.

¿Qué recurso encierra o resume tales características? Machado nos habla sólo de elementos temporales, capaces de traducir el sentimiento del tiempo, y de imágenes intuitivas. No da nombres retóricos nuevos. Nos dice que el contenido es la esencia de la palabra y que su sonido es el accidente; que la funcionalidad de la rima o del ritmo estriba en sugerir el tiempo; que esa sugerencia ha de ser fruto del binomio sensación + recuerdo, es decir, de una estructura formada por unidades bipolares cuyo funcionamiento sea la alternancia *es-no es, fuera-dentro, concepto-intuición, espacio-tiempo*. Pues

(25) M. Molho: *Semántica y poética*, Edit. Crítica, Barcelona, 1978, p. 14.

(26) A. Domínguez Rey: *Op. cit.*, pp. 135 y ss.

bien, si la metáfora especializa, la imagen sugiere, y el encadenamiento de imágenes determina una estructura simbólica. Machado es el poeta del símbolo, como muy bien ha demostrado C. Bousoño con sus *símbolos disémicos* (27), que presentan, a la par, una estructura lógica y otra figurada, uniendo, por tanto, dos conceptos que se reclaman en virtud de la autonomía del lenguaje poético, uno racional y otro «irracional», o si se prefiere, uno lógico y otro lírico. Las dimensiones ontológica y síquica se funden en la autonomía del lenguaje, determinando un objetivismo lírico. La nueva conformación quiebra las dualidades en litigio: pensamiento / movimiento, inteligencia / intuición, lenguaje funcional / lenguaje poético. En el fondo o en el centro de este engranaje está la emoción. Bousoño ha desentrañado con su implacable lógica una representación de los esquemas emotivos. Machado intuyó algo en la frontera de la remoción generacional. Podemos espigar algún párrafo que, en cierto modo, se aproxima a la emoción simbólica de aquél. En una nota sobre los sueños, fechada en 1920, leemos: «Estos cuadros que brotan de una misma emoción, pueden aparentemente ser tan diferentes, que el juicio superficial los afirme producidos por emociones opuestas.» La identidad de emoción ante objetos o escenas diferentes constituye el gozne de la atribución irracional, tal como la entiende C. Bousoño. A Machado le cupo el honor de introducir, después de Bécquer, la temporalidad poética en la lírica. Con los adelantos de la actual ciencia lingüística podemos explicar hoy los supuestos elípticos. Y no cabe duda que, según el enfoque, así seguirán las explicaciones, si bien las coincidencias fundamentales no varían. Y así sucede con el análisis de M. Alvar, que encuadra y valora tales ideas en el marco del estructuralismo hjelmsleviano.—ANTONIO DOMINGUEZ REY (*Résidence Le Lord, apt. 44, 42/52 rue des Sablières 33800 BORDEAUX, Francia*).

---

(27) C. Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1970, tomo 1, pp. 215-216. Actualmente ha modificado esta terminología y prefiere hablar de símbolos heterogéneos y homogéneos, primer y segundo tipo de irracionalidad, respectivamente. Los heterogéneos son los proplamente disémicos. No sería difícil atisbar entre los planteamientos de C. Bousoño ciertas dudas respecto de A. Machado. Conf. los primeros capítulos de *Superrealismo poético y simbolización*, Gredos, Madrid, 1979.